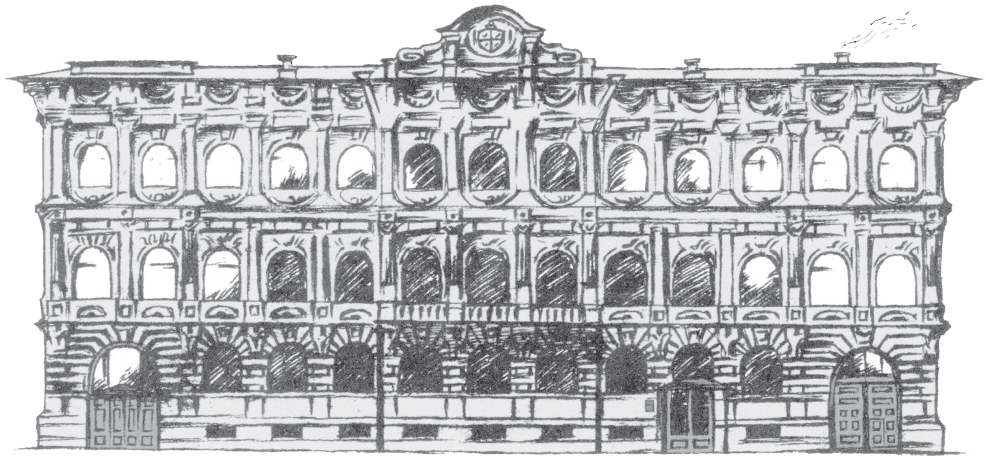
Министерство культуры Российской Федерации
Российский институт истории искусств

ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА

№ 3 (26) / 2019



Санкт-Петербург
2019

ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА. ВЫП. 3 (26). 2019

Журнал выходит четыре раза в год

ISSN 2221-8130

Учредитель и издатель:
Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение
«Российский институт истории искусств»

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

Редакционная коллегия:
Д. А. Шумилин — канд. иск., главный редактор
С. В. Кучепатова — зам. главного редактора
М. В. Воинова — канд. иск., ответственный редактор
Р. Гилиз — редактор английских текстов
Л. Н. Березовчук — канд. иск.
Ж. В. Князева — доктор иск.
Г. В. Ковалевский — канд. иск.
Г. В. Копытова
А. В. Королев — канд. филос.
А. Б. Никаноров — канд. иск.
Г. В. Петрова — канд. иск.
А. В. Ромодин — канд. иск.
А. Ю. Ряпосов — канд. иск.
И. Д. Саблин — канд. иск.
С. В. Хлыстунова — канд. иск.

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

Возрастные ограничения: 12+

delicious telecom
oyster

ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА. ВЫП. 3 (26). 2019

Журнал выходит четыре раза в год

Редакционный совет:

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

С. М. Грачева — доктор искусствоведения, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина при Российской академии художеств

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

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

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

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

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

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

У. Моргенштерн — доктор, профессор Венского университета музыки и исполнительских искусств (Австрия)

Т. И. Науменко — доктор искусствоведения, Российская академия музыки им. Гнесиных

И. В. Палагута — доктор исторических наук, доцент, заведующий кафедрой искусствоведения Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица

В. Ф. Познин — доктор искусствоведения, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет; Российский институт истории искусств

Н. С. Серегина — доктор искусствоведения, Российский институт истории искусств

Е. А. Скоробогачева — доктор искусствоведения, профессор, и. о. проректора по научной работе, директор научно-исследовательского музея Российской академии живописи, ваяния и зодчества им. Ильи Глазунова

Г. В. Скотникова — доктор культурологии, профессор, Санкт-Петербургский государственный институт культуры

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

Е. П. Яковлева — доктор искусствоведения, профессор, Российский институт истории искусств

© Российский институт истории искусств, 2019

Содержание

Исследования

Н. А. Огаркова. «Воспоминания о композиторе»: «правда» или «вымысел»? 9

В. А. Ильюшкина. Влияние Бернарда Мандевиля на балладную оперу Джона Гэя 24

В. А. Лапин. Девичник в опере В. А. Пашкевича «Санктпетербургский гостиный двор» 40

Е. И. Возжаева. Народно-певческое исполнительство: к вопросу о звукоидеале традиции 66

Е. А. Скоробогачева, В. Ю. Захаров. Стенопись М. В. Нестерова в Марфо-Мариинской обители как выражение синтеза художественных традиций и духовной целостности 78

К. Ж. Мукажанова. Китай, Казахстан и Россия в жизни и творчестве казахстанского живописца Камиля Муллашева 90

С. В. Хлыстунова. Сферы использования макетов и моделей в кино: история и современность 101

Юбилеи. Памятные даты (85 лет со дня рождения А. Шнитке)

А. И. Демченко. На вираже 1960-х. К 85-летию Альфреда Шнитке 115

Обзоры, рецензии, хроники

Н. Г. Денисов. Книга через века [Отклик на издание: *Бражников М. В.* Благовещенский кондакарь / Вступ. статья, примеч., сверка указателей, подбор иллюстраций Н. С. Серегиной. СПб.: Петрополис, 2015. 420 с., ил. I–XXIV] 135

А. И. Янкус, К. Я. Южак. Антология как путь научного освоения (Размышления над одной коллективной монографией) [Рецензия на: *Зубова О. В., Кюрегян Т. С.* Средневековые и ренессансные танцы: музыка в движении. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2018. 276 с.: нот., ил. + 1 DVD] 153

В. Ф. Познин. Эволюция визуальности в искусстве России [Рецензия на: Логика визуальных репрезентаций в искусстве: от иконописного пространства и архитектуры к экранному образу / Черный В. Д., Марков А. В., Колотаев В. А., Добрицына И. А., Штейн С. Ю. М.: РГГУ, 2019. 378 с.].....163

А. Ю. Ряпосов. Рецензия на: *Барбой Ю. М.* К теории театра. 2-е изд. СПб.: РГИСИ, 2018. 252 с. 168

С. В. Кучепатова. Научная конференция «Полевой сезон фольклористов — 2018» 172

Документы и материалы

С. Г. Сбоева. «Сегодня мы имеем дело с рождением стиля времени...» Бела Балаж о Московском Камерном театре.....181

Информация для авторов 191

Contents

Research

N. Ogarkova. 'Recollections of Composers': Facts or Fables? 9

V. Ilyushkina. Bernard Mandeville's influence on John Gay's Ballad Opera 24

V. Lapin. The Hen Party in Vasily Pashkevich's Opera *Saint-Petersburg Bazaar* 40

E. Vozzhaeva. Performing Folk Song: The Question of the Traditional 'Sound-Ideal' 66

E. Skorobogacheva, V. Zakharov. A Demonstration of the Synthesis of Artistic Tradition and Spiritual Integrity: Mikhail Nesterov's Fresco Painting in the Marfo-Mariinsky Convent 78

K. Mukazhanova. The Impact of China, Kazakhstan, and Russia in the Life and Works of Kamil Mullashev..... 90

S. Khlystunova. The Use of Miniatures and Models in Cinema: History and Modernity 101

Anniversaries and Important Dates (85th Anniversary of Alfred Schnittke)

A. Demchenko. At the Turn of the 1960s: Looking Towards the 85th Anniversary of Alfred Schnittke's Birth 115

Reviews and Chronicles

N. Denisov. A Book through the Ages: Review of Maksim Brazhnikov's *The Blagoveshchensky Kondakar* 135

A. Yankus, K. Yuzhak. Anthology as a Means of Academic Exploration: Reflections on Olga Zubova and Tatyana Kyuregyan's Collaborative Study *Medieval and Renaissance Dances: Music in Motion* 153

V. Poznin. The Evolution of Visibility in Russian Art: Review of *The Logic of Visual Representations in Art: From Icon-Painting and Architecture to the Screen Image* 163

A. Ryaposov. Review of Yuri Barboi's *On the Theory of Theatre* 168

S. Kuchepatova. Academic Conference 'The Expeditionary Season of Folklorists — 2018'.....172

Documents and Materials

S. Sboeva. 'Today we are Dealing with the Birth of a Contemporary Style': Béla Balázs on The Moscow Chamber Theatre.....181

ИССЛЕДОВАНИЯ

№ 3 / 2019

УДК
78.071.1

«Воспоминания о композиторе»: «правда» или «вымысел»?

ОГАРКОВА НАТАЛИЯ АЛЕКСЕЕВНА
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, Российский институт истории искусств; профессор, факультет свободных искусств и наук, Санкт-Петербургский государственный университет (Санкт-Петербург)

OGARKOVA NATALIA A.
Doctor of Musicology, Leading Researcher, Russian Institute for the History of the Arts; Professor, Faculty of Liberal Arts and Sciences, Saint Petersburg State University (Saint Petersburg)

E-mail: natalia.ogarkova@gmail.com

В работе с историческими источниками приходится обращаться к материалам, относящимся к группе эго-документов нарративного толка: автобиографиям, воспоминаниям, дневникам, записным книжкам, письмам[1]. Каждый из данных объектов исследования обладает, как известно, своей спецификой, требуя определенных способов их прочтения, соответствующего аналитического аппарата и, безусловно, нового взгляда на источник, продиктованного временем. «Новое можно исторгнуть из источника посредством постановки перед ним новых вопросов. И тогда источник под их ударами преображается и в этом смысле действительно становится новым источником, он как бы создается историком»[2]. И. Ф. Петровская предложила некоторые рекомендации методологического толка к прочтению указанных мной источников. В связи с их анализом, как советует автор, необходимо учитывать особенности личности авторов текстов — их психику, верования, интересы, вкусы, существование норм эпистолярного общения в ту или иную эпоху, цели создателей мемуаров и дневников[3].

Опровергается учеными фигурирующий в текстах тезис об искренности, откровенности высказываний авторов эго-документов. Показательно, например, высказывание Л. Л. Толстого (сына писателя): «Не писал дневника несколько дней, решил, что не выходит. Да, правда, всегда соврешь, никогда не

---

[1] Об эго-документах см.: *Зарецкий Ю. П.* Свидетельства о себе «маленьких людей»: новые исследования голландских историков // Социальная история. Ежегодник. 2008 / Отв. ред. Н. Л. Пушкарева. СПб.: Алетейя, 2008. С. 329—340.

[2] *Гуревич А. Я.* «Территория историка» // Одиссей: Человек в истории. 1996. С. 83—109. URL: http://www.hrono.ru/libris/lib_g/gurevich02.html (дата обращения: 18.05.2019).

[3] *Петровская И. Ф.* Биографика. Введение в науку и обозрение источников биографических сведений о деятелях России 1801—1917 годов. СПб.: Logos, 2003. С. 61, 65.

напишешь искренно»[1]. К. М. Азадовский в предисловии к публикации дневников Ф. Ф. Фидлера[2] предупреждает читателей: «Дневник Фидлера гарантирует только *аутентичность* (точность воспроизведения), но никак не достоверность (истинность) приведенных в нем „суждений“ и „мнений“. Знакомясь с этим богатейшим собранием фактов и сведений, пересудов и сплетен, читатель отнюдь не должен принимать на веру содержание каждой записи; в противном случае его ждут горькие разочарования»[3]. Ф. Ладзарин, обсуждая фиктивный характер мемуарного текста «Петербургских зим» Г. В. Иванова, предваряет свою статью эпиграфами Н. А. Бердяева: «Воспоминание имеет творческий характер» и Г. В. Иванова: «Приближение возможно только через искажение. Что на саму реальность нельзя опереться: фотография лжет и всяческий документ заведомо подложен»[4]. Существует и другая точка зрения мемуаристов, декларирующих правдивость и искренность собственноручных писаний. Так, В. А. Пяст, обращаясь к читателям своих мемуаров «Встречи» (1929), утверждает, что его воспоминания обладают «одним свойством или качеством» — правдивостью, «не походят» на некоторые выходящие книги, вроде «Петербургских зим» Иванова, и «могли бы служить примером типических литературных воспоминаний»[5]. А. А. Ахматова называла воспоминания «каким-то непроявленным жанром» и считала, что мемуары пишут «как-то неверно», «сплошным потоком», «последовательно», что «неестественно» и противоречит законам памяти. «Время — как прожектор. Оно выхватывает из тьмы времени то один кусок, то другой. И так и надо писать. Так достоверней, правды больше»[6].

---

[1] Отец и сын. По страницам дневниковых записей и мемуаров Л. Л. Толстого / Подгот. текстов, публ. и коммент. В. Н. Абросимовой и С. Р. Зориной; вступ. статья В. Н. Абросимовой // Лица: Биографический альманах / Ред.-сост. Н. И. Осьмакова. М.; СПб.: Феникс, Atheneum, 1994. Т. 4. С. 212. URL: https://imwerden.de/pdf/litsa_biografichesky_almanakh_tom04_1994__ocr.pdf (дата обращения 15.06.2019).

[2] *Фидлер Фёдор Фёдорович* (Fiedler Friedrich Ludwig Konrad; 4/16.11.1859, Петербург — 24.02/09.03.1917, Петроград) — переводчик с немецкого языка, педагог и собиратель частного «литературного музея», посвященного литераторам России и Германии.

[3] *Фидлер Ф. Ф.* Из мира литераторов: Характеры и суждения / Издание подгот. К. М. Азадовский. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 21.

[4] *Lazzarin Fr.* Фиктивный характер (псевдо)мемуарного текста как эстетическая программа. Еще раз о *Петербургских Зимах* Георгия Иванова // AvtobiografiЯ. № 1. 2012. С. 101. URL: http://www.avtobiografija.com/index.php/avtobiografija/article/view/7/7 (дата обращения: 02.05. 2019).

[5] Цит. по: *Lazzarin Fr.* Фиктивный характер (псевдо)мемуарного текста как эстетическая программа. С. 103.

[6] Цит. по: *Балина М. Р.* За кулисами памяти: несколько слов о театральных мемуарах (Вениамин Смехов, *Та Таганка*, Время, Москва, 2010) // AutobiografiЯ. 2012. № 1. С. 240. URL: http://www.avtobiografija.com/index.php/avtobiografija/article/view/13/13 (дата обращения: 02.05. 2019).

Рассматривать потенциал мемуаристики сквозь призму достоверности, документального отражения реальности — непродуктивно. «Воспоминательные» тексты представляют интерес с точки зрения их субъективности, «специфики отражения так называемой „второй реальности“, мира образов реальности, неповторимых индивидуально-личностных репрезентаций прошлого и версий собственной жизни»[1]. Они интересны нам как факты личной, частной истории, где автор нередко в импровизированной форме вправе и забывать, и фантазировать, и сопоставлять увиденное, услышанное, прожитое.

Обратившись к эго-текстам, важно в первую очередь определить цели их авторов. Так, главной жанровой целью автобиографии считается процесс самопознания пишущего. Но она далеко не всегда является главной, и даже совсем не главной в автобиографии, написанной по заказу[2].

Не ставя перед собой цель анализировать в данной статье все типы эго-источников и соответствующую им проблематику, остановлюсь на сюжете, связанном с жанром воспоминаний автора не о собственной жизни, а о жизни другого — о «Другом». В качестве аналитического материала избраны воспоминания об А. С. Даргомыжском — Ю. К. Арнольда[3] и В. Т. Соколо-

---

[1] *Родигина Н. Н.* Матханова Н. П. *Сибирская мемуаристика XIX века*, Изд-во СО РАН, Новосибирск, 2010 // AutobiografiЯ. 2012. № 1. С. 275. URL: http://www.avtobiografija.com/index.php/avtobiografija/article/view/14/14 (дата обращения: 06.05.2019).

[2] Так, А. А. Холиков в связи с анализом «Автобиографических заметок» Д. С. Мережковского отмечает, что автор руководствовался «потребностью выстроить жизненный и творческий путь исходя из субъективных представлений, а также исходя из желания скорректировать образ, сложившийся в сознании современников» и в результате представил читателю некий «парадный портрет» собственной личности. См.: *Холиков А. А.* Автобиографическая заметка Д. С. Мережковского как механизм самозапечатления в культурной памяти // AutobiografiЯ. 2012. № 1. С. 96—97. URL: http://www.avtobiografija.com/index.php/avtobiografija/article/view/6/6 (дата обращения: 03.05.2019).

[3] *Арнольд Юрий (Георг) Карлович* (Arnold, 13.11.1811, Санкт-Петербург — 08.07.1898, Каракаш; перезахоронен в Александро-Невской лавре) — композитор, теоретик, музыкальный критик, вокальный педагог. Православного исповедания. Родился в дворянской обрусевшей немецкой семье. Игре на фортепиано обучался у К. Майера, теории музыки — у И. Л. Фукса, композиции — у И. Гунке. Автор опер «Цыганка» (1836), «Последний день Помпеи» (1842—1860), баллады на стихи В. А. Жуковского «Светлана» (1839), песен на стихи немецких, русских поэтов и др. Подробнее о жизни и творчестве Арнольда см.: *Огаркова Н. А.* Арнольд Юрий Карлович (1811—1898) // Opera musicologica. 2014. № 2 (20). С. 61—78. Арнольд — автор объемных «Воспоминаний», где во множестве интересных подробностей и деталей представлена история музыкальной культуры России с 1815 по 1875 год (*[Арнольд Ю. К.]*. Воспоминания Арнольда Ю. К. Вып. 1—3. М.: Типография Э. Лисснера и Ю. Романа, 1892—1893). В данной статье ссылки на воспоминания Арнольда приводятся по изданию: *[Арнольд Ю. К.]*. Из воспоминаний об А. С. Даргомыжском Ю. К. Арнольда // А. С. Даргомыжский (1813—1869). Автобиография — Письма — Воспоминания современников / Ред. и примеч. Н. Ф. Финдейзена. Пб.: Гос. издательство, 1921. С. 129—143.

ва[1]. В каждом из анализируемых «воспоминательных» текстов воссоздается образ композитора сквозь призму восприятия личности автора, отчетливо представлена в мемуарном нарративе модель его собственного «Я», и это «Я» является главным эффектом рассказывания[2]. Обратившись к анализу избранных текстов, придется учитывать факты биографического и личностного толка, степень контактов и характер взаимоотношений авторов воспоминаний с Даргомыжским.

Арнольд познакомился с Даргомыжским осенью 1840 года. В дальнейшем (до начала 1860-х) он посещал (с некоторыми перерывами) салон Даргомыжского, установив с композитором дружеские и профессиональные отношения[3]. Как музыкальный критик Арнольд откликнулся в прессе на постановку опер Даргомыжского «Эсмеральда»[4] и «Русалка»[5], перевел по желанию композитора на немецкий язык либретто оперы «Русалка» и около 30 романсов, посвятил творчеству композитора сюжет в статье «Развитие русской национальной оперы и русские композиторы последних десятилетий» в «Neue Zeitschrift für Musik»[6]. Находясь в Лейпциге в 1863 году, Арнольд вел переговоры с редактором «Neue Zeitschrift für Musik» Ф. Бренделем об исполнении сочинений Даргомыжского в концертах влиятельных немецких обществ «Euterpe» и «Allgemeiner Deutscher Tonkünstler-Verein», инициировав по этому поводу переписку с композитором.

При бесспорном пиетете к мэтру русской музыки текст воспоминаний Арнольда выстроен по принципу идентификации собственного «Я» в рамках некоей скрытой полемики с личностью композитора. Так, отметив в судьбе

[1] *Соколов Владимир Тимофеевич* (1830—03.05.1890) — композитор, певец-любитель, автор романсов, хоровых произведений. Закончил Медико-хирургическую академию в Петербурге, но профессию медика оставил, отдав предпочтение музыкальной деятельности. В 1872 году был приглашен помощником инспектора в Санкт-Петербургскую консерваторию. «Воспоминания В. Т. Соколова» опубликованы в «Русской старине» за 1885 год. В данной статье ссылки на источник приводятся по изданию: *[Соколов В. Т.]*. Александр Сергеевич Даргомыжский в 1856—1869 гг. Воспоминания В. Т. Соколова // А. С. Даргомыжский (1813—1869). Автобиография — Письма — Воспоминания современников / Ред. и примеч. Н. Ф. Финдейзена. Пб.: Гос. издательство, 1921. С. 143—170.

[2] См., например, о данной методике анализа статью И. Л. Савкиной: *Савкина И. Л.* «Непроявленные негативы»: Дневник Софьи Островской // AutobiografiЯ. 2015. № 4. С. 241—262. URL: http://www.avtobiografija.com/index.php/avtobiografija/issue/view/4 (дата обращения: 15.05.2017).

[3] Музыкальный салон Даргомыжского функционировал с 1840 по 1869 год.

[4] *[Арнольд Ю. К.]*. Эсмеральда, большая романтическая опера в 4-х действиях, музыка А. С. Даргомыжского // Пантеон. 1852. Кн. 1. Янв. С. 15—28.

[5] *Арнольд Ю. [К.]*. «Русалка» (Заметки и отметки старого музыканта) // Северная пчела. 1862. № 290. 27 окт. С. 289—290.

[6] *Arnold J.* Die Entwickelung der russischen Nazionaloper und russischen Komponisten der leßten Jahrzehnte // Neue Zeitschrift für Musik. 1863. Bd. 59. № 8—15.

и характере Даргомыжского что-то весьма положительное, Арнольд нередко прибегает к разного рода оговоркам негативного толка. Приведу эпизод его знакомства с Даргомыжским: «Даргомыжский мне очень и очень понравился; он ведь (видимо) был такой естественно простой, такой сердечно-теплый художник! Я с радостью обещал бывать почаще у него; хотя он и был богатый барчук, но мне и в голову даже не приходило стыдиться своей бедности, в которой к тому же я сам ни малейше не был виновен. В то время я даже более еще, чем ныне, держался того мнения, что бедность — не порок и что скорее-то порок есть *истинная* бедность!»[1] К описанию личности Даргомыжского как «естественно простого и сердечно-теплого художника» Арнольд добавляет сомнительное «видимо». С легкой долей скепсиса он называет Даргомыжского «богатым барчуком», подразумевая некую избалованность композитора, выросшего и воспитывавшегося в атмосфере комфорта родительского дома, в окружении гувернанток и домашних учителей и в дальнейшем долгое время жившего в доме своего отца под его опекой[2]. Арнольду пришлось с детских лет жить и учиться вдали от родного семейства, испытав разного рода сложности пребывания в пансионе доктора Ланге (около Дрездена), затем в гимназии и в университете в Дерпте[3].

С одной стороны, Арнольд декларирует, что «бедность — не порок», а скорее «порок есть *истинная* бедность», с другой — явно старается оправдаться в том, что в своей бедности он «ни малейше не был виновен»[4]. «Разности» в социальном положении, кроме темы «богатство — бедность», по утверждению Арнольда, как будто бы между ним и Даргомыжским не было. Их отцы — чиновники Министерства юстиции[5], да и сами они — Даргомыжский и Арнольд — в молодые годы находились на чиновничьей службе, оба по велению души и сердца ее покинули. Но Арнольда явно задевает то, что отца Даргомыжского все-таки величали «вашим превосходительством», что Дар-

---

[1] *[Арнольд Ю. К.].* Из воспоминаний об А. С. Даргомыжском Ю. К. Арнольда. С. 131.

[2] *Даргомыжский Сергей Николаевич* (1789—1864) — управляющий канцелярии Государственного коммерческого банка (с 1817 по 1827 год) в Петербурге, затем чиновник для особых поручений при Министерстве Императорского двора, управляющий имениями своей жены Марьи Борисовны Даргомыжской (урожденной княжны Козловской; 1788—1851) в Смоленской губернии. См.: *Пекелис М. С.* Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение: В 3 т. Т. 1: 1813—1845. М.: Музыка, 1966. С. 38—48.

[3] Подробнее о биографии Арнольда см.: *Огаркова Н. А.* Арнольд Юрий Карлович (1811—1898).

[4] Отец Арнольда, К. И. Арнольд, с 1811 года работал в Санкт-Петербурге в Министерстве финансов, имея достаточно средств для обеспечения семьи. Но с 1835 года он потерял часть своего состояния, оказавшись в сложном финансовом положении, и помогать сыну уже не мог.

[5] Сведения о службе отца Даргомыжского в Министерстве финансов суммированы М. С. Пекелисом. См.: *Пекелис М. С.* Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение. Т. 1: 1813—1845. С. 46.

гомыжский, считавшийся, по мнению Арнольда, «не у дел» в Министерстве финансов, тем не менее носил титул «титулярного советника», а он имел лишь чин «отставного коллежского регистратора»[1]. Не нравилось Арнольду и то, что любил Даргомыжский упоминать о своих родовитых родственниках — князьях Козловских[2]. Но и у него, подчеркивает Арнольд, были «какие-то там „предки с коронами“»[3].

Обратившись к сюжетам о жизни артистического салона Даргомыжского, Арнольд акцентирует внимание на том, что посещали вечера только молодые любительницы музыки с мамашами и сестрами, молодые «аматеры музыки», а профессиональная музыкантская аудитория на музыкальных вечерах практически отсутствовала. Отдавая должное некоторым участникам салонных концертов — «замечательным талантам» (например, певцам-любителям А. Я. Билибиной, А. А. Харитонову, В. П. Опочинину)[4], в других он находил разного рода изъяны. Так, М. В. Вердеревская[5] имела «от природы изрядный сопранный голос», но ей «недоставало хорошей школы»; была «миловидна собою» и нравилась восторгавшемуся ее пением Даргомыжскому, но «красавица заметно детонировала»; «певал» на вечерах «небольшим и сладким нешколенным тенорком» «красивенький молодой князь Кастриот»[6].

С некоторой иронией Арнольд упоминает о том, что исполнялись на музыкальных вечерах только произведения хозяина дома: «на угощение своими музыкальными произведениями не скупился»[7]; «романсы Даргомыжского можно слушать с большим удовольствием; но сами посудите, все одно и тоже, как французы говорят: toujours perdrix»[8].

Проступающие негативные детали в оценке Арнольдом жизни музыкального салона Даргомыжского нуждаются в некоторых комментариях. Так, Вердеревская могла в обстановке домашних концертов в доме Даргомыж-

---

[1] *[Арнольд Ю. К.]*. Из воспоминаний об А. С. Даргомыжском Ю. К. Арнольда. С. 131.

[2] Дед Даргомыжского по материнской линии — князь Борис Петрович Козловский (?—01.11.1809); дядя — князь Петр Борисович Козловский (1783—1840), дипломат.

[3] *[Арнольд Ю. К.]*. Из воспоминаний об А. С. Даргомыжском Ю. К. Арнольда. С. 131.

[4] Там же. С. 132—133.

[5] *Вердеревская Мария Васильевна* (по первому браку Шиловская, по второму — Бегичева; 1825/1830—1879) — певица-любительница (сопрано), участница концертов в салоне Даргомыжского.

[6] *[Арнольд Ю. К.]*. Из воспоминаний об А. С. Даргомыжском Ю. К. Арнольда. С. 133—134.
Кастриото-Скандербек Владимир Георгиевич (1820—1879) — князь, композитор-любитель, друг Даргомыжского.

[7] Там же. С. 134.

[8] Там же. С. 136.
Смысл выражения «toujours perdrix» (*фр.* постоянно рябчики) заключается в том, что «переедание» одного «блюда», в том числе и в виде прекрасных стихов, музыки, не только не приносит удовольствия, но чрезмерно утомляет и раздражает.

ского иногда и детонировать, но она прошла хорошую школу у Дж. Давида и Даргомыжского, профессионально владела голосом, пела в публичных благотворительных и университетских концертах. М. И. Глинка восхищался ее талантом. Кастриото-Скандербек — молодой начинающий композитор-любитель мог петь «нешколенным тенорком», но для салонной культуры, где, безусловно, ценилось качественное исполнение, подобное любительское музицирование являлось нормой. Музыка в салоне нередко являлась фактором общения, что создавало благоприятную атмосферу в процессе ее восприятия слушателями. Приведу один эпизод исполнения музыки в салоне Даргомыжского, подтверждающий коммуникативный аспект ее восприятия. Так, композитор специально написал комическое трио для мужских голосов «Не трите глаза», обращенное к его ученице Л. Ф. Миллер, имевшей привычку прилюдно тереть глаза. Исполнение трио предназначалось для салонного вечера и непременно в присутствии героини придуманной музыкальной шутки: во-первых, для того, чтобы обратить ее внимание на смешившую всех привычку, во-вторых — чтобы развлечь гостей. На вопрос постоянного посетителя салона, участника концертов В. Т. Соколова, о чем музыка и слова, Даргомыжский ответил: «Музыка очень простая, а слова *Не трите глаза*, — и больше ничего. Я сочинил это для Fräulen M[иллер]. Как только кто-нибудь из нас заметит, что она трет глаза, — я сейчас задам тон, и мы споем ей это трио. Вы будете петь басовую партию, Вельяминов второго тенора, а я первого. Пришел К. Н. Вельяминов, прошел свою партию, и трио было готово. В числе других явилась и Л. Ф. Миллер. Чрез несколько времени кто-то из нас заметил, что она трет глаза. Тотчас Александр Сергеевич задал тон и мы, обратившись к ней, пропели это трио con gran espressione. Все бывшие тут гости и сама виновница сочинения трио много смеялись этой шутке Даргомыжского»[1].

Посещали салон Даргомыжского не только аматеры, но и профессиональные музыканты: оперные певцы — О. А. Петров, А. Я. Петрова-Воробьева, Ю. Ф. Платонова, П. И. Гумбин, композиторы — Глинка, А. Н. Серов, Ц. А. Кюи, М. А. Балакирев, М. П. Мусоргский и др. Многочисленное дамское общество в салоне действительно присутствовало. Даргомыжскому — поклоннику женской красоты доставляло удовольствие находиться в окружении дам, к тому же многие из них были его ученицами и участницами салонных концертов. Арнольд прав: звучали на концертах преимущественно произведения композитора в целях их апробации и некоей рекламы в обществе. Но исполнялась и другая музыка — сочинения композиторов-«кучкистов», музыкантов-любителей.

Негативный оттенок в оценке личности Даргомыжского спровоцирован, на мой взгляд, некими «обидами», уязвленным самолюбием Арнольда, эмо-

[1] *[Соколов В. Т.]*. Александр Сергеевич Даргомыжский в 1856—1869 гг. С. 161—162.

ционально воспринимавшего разного рода сюжеты в контактах с композитором. Так, он акцентирует внимание на том, что уже в начале их знакомства «камертон товарищеских отношений» принял со стороны Даргомыжского «какой-то призвук quasi-меценатства»[1]; что Даргомыжский якобы дулся на него в связи с некоторой критикой, присутствовавшей в статьях Арнольда об «Эсмеральде» и «Русалке». Кроме того, переписка Арнольда с Даргомыжским по поводу исполнения сочинений композитора в Лейпциге успехом не увенчалась. Посетив Лейпциг в 1863 году, общаясь с Арнольдом и его немецкими коллегами, Даргомыжский дело по исполнению своих сочинений до конца так и не довел, что порадовать Арнольда и вознаградить за все его хлопоты, безусловно, не могло. Неприятные минуты пришлось пережить в доме Даргомыжского Арнольду, который претерпел разного рода насмешки со стороны «Кукольниковой братии» (К. П. Брюллова, Н. В. и П. В. Кукольников, Я. Ф. Яненко). Г. Е. Лунева приводит комментарий по поводу скандала, устроенного «братией» Арнольду на вечере у Даргомыжского. Его причиной стало написание Арнольдом романса на стихотворение, ранее уже использованное для романса Глинкой. «„Братия“ намеренно подстроила все таким образом, что ни о чем не догадывавшийся Арнольд исполнил свой романс на вечере. В процессе исполнения Арнольдом романса в зале слышалось хихиканье, Яненко и Платон Кукольник корчили гримасы и время от времени пожимали плечами. По окончании исполнения прозвучали слишком бурные аплодисменты и явно иронические крики „браво“. Арнольд был так задет этой выходкой, что незамедлительно покинул вечер. За эту историю Даргомыжскому пришлось лично приносить извинения Арнольду. Глинка также неодобрительно отнесся к выходке „братии“»[2].

Итак, в тексте воспоминаний происходит процесс самопознания Арнольдом собственного «Я» путем отказа от чужой отрицательной модели — от модели личности Даргомыжского, очерченной в ряде деталей негативно. Осуждая Даргомыжского, «богатого барчука», со значением поминавшего среди предков князей Козловских, Арнольд позиционирует себя перед читателем в качестве личности благородной, лишенной сословных предрассудков, подчеркивая незначимость для него чинов и титулов. Акцентируя внимание на «патриархальности» музыкальных вечеров Даргомыжского, присутствии там исключительно девиц и аматеров, на исполнении лишь произведений хозяина дома и бесконечных ему «музыкальных овациях», на необязательность Даргомыжского в контактах с немецкими критиками, Арнольд таким образом имплицитно выявляет свой духовный мир. Он подтверждает собствен-

[1] *[Арнольд Ю. К.]*. Из воспоминаний об А. С. Даргомыжском Ю. К. Арнольда. С. 132.

[2] *Лунева Г. Е.* «Музыкальные собрания» в доме А. С. Даргомыжского // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь-исследование. XIX век. Т. 12: Страницы биографии / Отв. ред. и сост. Н. А. Огаркова. СПб.: РИИИ, Композитор • Санкт-Петербург, 2013. С. 328.

ные духовные ценности, декларирует свои убеждения: установку в композиторской практике на профессионализм, а не на любительство; благородство, обязательность в отношениях с людьми, кодекс дружбы, чести и др. Но ему явно не хватает беспристрастности в оценках, поскольку необходимо (пусть и не в прямой форме) защищать себя и свои интересы.

В. Т. Соколов познакомился с Даргомыжским в октябре 1856 года, сохранив дружеские отношения с композитором до его кончины. Инициатива знакомства исходила от Соколова, впечатлившегося премьерным и последующими спектаклями «Русалки» на петербургской сцене (он упоминает о пяти или шести посещениях оперы)[1]. «Воспоминания» Соколова — это воспоминание-опровержение обвинений в адрес Даргомыжского со стороны его врагов, которых, по утверждению Соколова, у композитора было немало. «Несмотря на свой бесспорно высокий талант, несмотря на ум, образование, благородный характер, чрезвычайно нежное и доброе сердце, несмотря на множество добрых дел и благодеяний, на всегдашнюю готовность помочь нуждающемуся словом и делом, — Даргомыжский имел много врагов»[2]. Соколов явно берет на себя роль защитника Даргомыжского на некоем судебном заседании, приводя веские аргументы, реабилитирующие репутацию композитора и человека. Человека с «неподкупно-честной, благородной душой», «веселого, полного неподдельного юмора», человека «высокого таланта», «до конца своей жизни» сохранявшего «юношескую теплоту сердца», «опытного и добросовестного руководителя и советника», «истинно преданного» друга[3].

Опровергает Соколов и то, что на музыкальных вечерах композитора было скучно и что хозяин дома якобы не позволял «никому ничего петь кроме своих сочинений!». Все это «вздор» и «чистая выдумка» — утверждает автор воспоминаний: произведения звучали разные и самим любителям нравилось исполнять музыку композитора не для того, чтобы ему «угодить или польстить», а потому, что исполнителям она была «по сердцу» и обладала «музыкальными красотами»[4]. В подтверждение разнообразия концертных программ в доме Даргомыжского Соколов приводит имена композиторов, музыка которых звучала на вечерах: М. И. Глинка, С. Монюшко, К. В. Глюк, К. М. Вебер, Э. Мегюль, Д. Обер, Ш. Гуно.

Безусловна искренность Соколова в оценке «музыкальных красот» сочинений Даргомыжского. Он, как и многие певцы-любители, получившие выучку у итальянских мастеров на итальянском репертуаре, ощутив дух новизны в творениях Даргомыжского и осваивая их с его непосредственным участием, многому учась и многое постигая, с энтузиазмом их исполнял. «Слушая

[1] *[Соколов В. Т.]*. Александр Сергеевич Даргомыжский в 1856—1869 гг. С. 144.

[2] Там же. С. 149.

[3] Там же. С. 144.

[4] Там же. С. 145.

музыку Даргомыжского, вчитываясь в нее постоянно, я не мог не удивляться всей силе его таланта, этой (не говоря уже о мелодичности) поразительной верности музыкального выражения, этого музыкального драматизма, потрясающего до глубины души, исторгающего у нервных особ слезы. <...> Речитативы его неподражаемы, изумительны по силе и верности выражения»[1].

Отрицал Соколов «принятое мнение» (принятое, разумеется, врагами) о том, что «все крупные таланты непременно поклонники даров Бахуса», а «Александр Сергеевич был человек совершенно трезвый», «водки не пил», а выпивал только «в конце ужина, после пирожков» «небольшую рюмку елисеевского Медок Сен-Жульен» (красное вино из данного региона)[2].

Главные обвинения Соколова в процессе защиты Даргомыжского были направлены в сторону «врагов», чинивших всевозможные препятствия к исполнению опер композитора. «Первый враг» — петербургское общество, публика, увлеченная лишь итальянской музыкой и не видевшая «ничего хорошего», «истинно-музыкального в России»[3]. «Злейший враг» — Дирекция императорских театров, постоянно портившая оперную карьеру Даргомыжского, мешавшая его успехам и даже имевшая «влияние на преждевременную его кончину»[4].

Соколов опубликовал свои воспоминания в 1885 году. Их анализ свидетельствует о том, что ему были хорошо известны «Краткая биографическая записка» и письма Даргомыжского, появившиеся в печати благодаря стараниям В. В. Стасова в 1875-м[5]. Соколов, создавая свой текст, явно находился под влиянием опубликованных «рассказов» Даргомыжского о самом себе. Об этом говорят нам некоторые фрагменты его воспоминаний, перекликающиеся с описаниями Даргомыжским значимых для него событий, прямые отсылки (почти цитаты) к письмам композитора. Так, в начальном разделе текста по поводу премьерной постановки «Русалки» 4 мая 1856 года в Петербурге Соколов честно пишет о «странном состоянии духа», охватившем его после спектакля, на котором он присутствовал. «В голове моей был какой-то хаос; я не мог дать себе отчета, что это я слышал: хороша ли опера или нет? Все меня в ней поражало и удивляло: своеобразность приемов, мелодий, расстановка музыкальных фраз... Странно все как-то, — думал я, возвращаясь домой, — все не так, как в других операх. Напр[имер], трио не похоже на трио из „Отелло“ или из „Лукреции Борджиа“, квартет не похож

[1] *[Соколов В. Т.]* Александр Сергеевич Даргомыжский в 1856—1869 гг. С. 148.

[2] Там же. С. 147.

[3] Там же. С. 149.

[4] Там же. С. 151.

[5] *[Стасов В. В.]* Александр Сергеевич Даргомыжский. Материалы для его биографии. 1813—1869 // Русская старина. 1875. Т. 12. Февр. С. 339—358; Март. С. 565—574; Апр. С. 797—811; Т. 13. Май. С. 101—110; Июнь. С. 259—266; Июль. С. 416—435.

на квартет из „Пуритан“, хоры не похожи на хоры из „Сомнамбулы“... Что же это такое?»[1] «Русалка» после первых спектаклей Соколовым, также как и многими, не была воспринята и поразила своей новизной. В данном фрагменте текста он не упоминает о декорационном оформлении оперы, которое Даргомыжский считал одной из причин ее сценического «провала». Но в следующих разделах текста, защищая Даргомыжского от «злейшего врага», в качестве одного из обвинений в адрес театральной дирекции он приводит почти дословно цитату из письма Даргомыжского к Л. И. Беленицыной (Кармалиной) от 9 декабря 1857 года и прямо указывает в примечании на то, что описание последней декорации оперы взято им из этого письма[2]. Соколов, вслед за Даргомыжским, отмечает «истасканные костюмы» и «неряшество» постановки премьерного спектакля «Русалки»; то, что в дальнейшем оперу давали в невыгодное для поспектакльных сборов летнее время, а если в середине сезона — то без репетиций; что «при подобной обстановке и при подобном исполнении „Русалка“ не могла давать хороших сборов», была снята с репертуара и сдана в архив[3].

По поводу пересказа Соколовым «русалочьего» сюжета, почерпнутого из «Записки» и писем Даргомыжского, необходимо дать некоторые комментарии. Сценическая судьба «Русалки» до 1865 года действительно была сложной. С начала майской премьеры и до конца сезона 1855/56 года оперу исполнили 5 раз. В сезон 1856/57 года — 6 раз. Затем оперу из репертуара изъяли. 11 спектаклей в течение театрального года — это немало, но среди них только 6 спектаклей (3 премьерных и 3 прошедших в праздничные дни) оказались прибыльными, остальные для Дирекции театров — убыточными. В повседневной театральной практике не только «Русалка», но и любой другой спектакль не мог идти только в воскресные и праздничные дни — приоритетные для сборов в казну Дирекции. Поэтому в репертуарной политике театра соблюдалось некое равновесие в планировании дат спектаклей. Кроме того, «Русалка» с точки зрения музыкального языка для широкой аудитории театралов-любителей оказалась сложна, не привычна уху и слуху. В результате,

[1] *[Соколов В. Т.]*. Александр Сергеевич Даргомыжский в 1856—1869 гг. С. 144.

[2] Для сравнения приведу фрагменты из письма Даргомыжского к Беленицыной и воспоминаний Соколова: «А в конце оперы, вместо грациозного плавания живых русалок, влекущих тело утопшего князя, спускаются перпендикулярно две деревянные морские чучелы: головы человеческие, с бакенбардами на щеках, а туловища огромных окуней, с кольцеобразными хвостами. В утешение — одна из этих голов похожа, как две капли воды, на [А. М.] Гедеонова» (*[Стасов В. В.]*. Александр Сергеевич Даргомыжский. 1875. Т. 13. Июль. С. 424). «В конце оперы, вместо грациозного плавания живых русалок, влекущих тело утопшего князя, спускались перпендикулярно две деревянные морские чучелы: головы человеческие, с бакенбардами, а туловища огромных окуней, с кольцеобразными хвостами!» (*[Соколов В. Т.]*. Александр Сергеевич Даргомыжский в 1856—1869 гг. С. 151).

[3] *[Соколов В. Т.]*. Александр Сергеевич Даргомыжский в 1856—1869 гг. С. 151.

как показывают сборы от спектаклей, «Русалка» оказалась нерентабельной и не конкурентоспособной с возобновленными в том же году «Робертом-дьяволом» Дж. Мейербера, «Фенеллой» Д. Обера и спектаклями Итальянской оперной труппы[1]. Директор императорских театров А. М. Гедеонов, решая проблемы репертуарной политики, руководствовался в первую очередь мотивами экономического толка, считая своей прямой обязанностью увеличение театральных сборов, предотвращение возможных убытков из выделенных государством средств на театральное ведомство.

Но если Даргомыжский создавал в своих текстах («Записке», письмах к Л. И. Кармалиной, В. Н. Кашперову, В. Г. Кастриото-Скандербеку) желаемый им собственный образ, продекларировал жизненную программу, вступающую в интерактивные отношения с реальностью, позиционируя себя как художника — творца Искусства, маркируя границы «своего» и «чужого» мира, противопоставляя мир художника — миру «громкой», торгашеской славы, репрезентируемой властью, богатством, происхождением, противопоставляя интимный круг друзей-единомышленников — царству недругов: театральной власти, аристократии, критики, публики. Если в его рассуждениях о «славе», «вдохновении», «искусстве» явно проступают черты *романтического мироощущения*[2], то в воспоминаниях Соколова, транслирующего тексты Даргомыжского, романтические мифологемы лишаются поэтизации литературного толка. Они прямолинейно переводятся в плоскость реального, повседневного быта: петербургское общество — враг, публика — враг, дилетанты и некоторые музыканты-профессионалы — враги, враг — капельмейстер К. Н. Лядов, театральная дирекция — «самый злейший враг», к тому же ускоривший кончину композитора. Вокруг Даргомыжского — интриги, обман, «дерзкая ложь». Но эти и другие подобные пассажи Соколова, лексически простые, но поданные с невероятно убедительной интонацией уверенного в своей правоте человека, становятся мощным источником дальнейшей мифологизации образа Даргомыжского: цели врагов достигнуты, трагический герой, а это — русский классик, повержен в неравной борьбе.

Итак, в рассмотренных текстах воспоминаний о Даргомыжском отчетливо звучит «Я» их авторов. Арнольд пытался самоидентифицироваться, противопоставляя себя им же актуализованной неоднозначной личности композитора. В воспоминаниях Соколова установка на достоверность сменяется ориентацией на вымысел. В тексте начинает имплицитно присутствовать

[1] Подробнее о сюжете с «Русалкой» см.: *Огаркова Н. А.* «Жалоба» А. С. Даргомыжского и рапорт А. М. Гедеонова министру императорского двора В. Ф. Адлербергу // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь-исследование. XIX век. 1801—1861. Т. 13: Материалы к энциклопедии / Отв. ред. и сост. Н. А. Огаркова. СПб.: РИИИ, Союз композиторов Санкт-Петербурга, Композитор • Санкт-Петербург, 2014. С. 45—70.

[2] Подробнее см.: *Огаркова Н. А.* А. С. Даргомыжский о «славе», «искусстве», «вдохновении» в письмах к Л. И. Кармалиной // Opera musicologica. № 3 (37). 2018. С. 72—84.

некий игровой код, требующий разгадки мифологии образа композитора со стороны читателя.

Безусловно, в процессе анализа эго-документов мы стремимся к поиску достоверной фактологии, подтвержденной архивными источниками. Но наряду с элементами достоверности мемуаристика может переплетаться с беллетристикой, в ее рамках авторами могут твориться самые разные мифы, границы реальности и вымысла нередко оказываются весьма размыты. Читая мемуары, важно понимать, для какой цели, зачем и почему они пишутся; что хотели сказать нам их авторы. И ответы на эти и другие вопросы, возможно, оградят нас от ошибок.

ЛИТЕРАТУРА

1. *[Арнольд Ю. К.].* Воспоминания Арнольда Ю. К. Вып. 1—3. М.: Типография Э. Лисснера и Ю. Романа, 1892—1893.
2. *[Арнольд Ю. К.].* Из воспоминаний об А. С. Даргомыжском Ю. К. Арнольда // А. С. Даргомыжский (1813—1869). Автобиография — Письма — Воспоминания современников / Ред. и примеч. Н. Ф. Финдейзена. Пб.: Гос. издательство, 1921. С. 129—143.
3. *Арнольд Ю. [К.].* «Русалка» (Заметки и отметки старого музыканта) // Северная пчела. 1862. № 290. 27 окт. С. 289—290.
4. *[Арнольд Ю. К.].* Эсмеральда, большая романтическая опера в 4-х действиях, музыка А. С. Даргомыжского // Пантеон. 1852. Кн. 1. Янв. С. 15—28.
5. *Балина М. Р.* За кулисами памяти: несколько слов о театральных мемуарах (Вениамин Смехов, *Та Таганка*, Время, Москва, 2010) // AutobiografiЯ. 2012. № 1. С. 239—245. URL: http://www.avtobiografija.com/index.php/avtobiografija/article/view/13/13 (дата обращения: 02.05. 2019).
6. *Гуревич А. Я.* «Территория историка» // Одиссей: Человек в истории. 1996. С. 83—109. URL: http://www.hrono.ru/libris/lib_g/gurevich02.html (дата обращения: 18.05.2019).
7. *Зарецкий Ю. П.* Свидетельства о себе «маленьких людей»: новые исследования голландских историков // Социальная история. Ежегодник. 2008 / Отв. ред. Н. Л. Пушкарева. СПб.: Алетейя, 2008. С. 329—340.
8. *Лунева Г. Е.* «Музыкальные собрания» в доме А. С. Даргомыжского // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь-исследование. XIX век. Т. 12: Страницы биографии / Отв. ред. и сост. Н. А. Огаркова. СПб.: РИИИ, Композитор • Санкт-Петербург, 2013. С. 321—340.
9. *Огаркова Н. А.* Арнольд Юрий Карлович (1811—1898) // Opera musicologica. 2014. № 2 (20). С. 61—78.
10. *Огаркова Н. А.* А. С. Даргомыжский о «славе», «искусстве», «вдохновении» в письмах к Л. И. Кармалиной // Opera musicologica. № 3 (37). 2018. С. 72—84.
11. *Огаркова Н. А.* «Жалоба» А. С. Даргомыжского и рапорт А. М. Гедеонова министру императорского двора В. Ф. Адлербергу // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь-исследование. XIX век. 1801—1861. Т. 13: Материалы к энциклопедии / Отв. ред. и сост. Н. А. Огаркова. СПб.: РИИИ, Союз композиторов Санкт-Петербурга, Композитор • Санкт-Петербург, 2014. С. 45—70.
12. Отец и сын. По страницам дневниковых записей и мемуаров Л. Л. Толстого / Подгот. текстов, публ. и коммент. В. Н. Абросимовой и С. Р. Зориной; вступ. статья В. Н. Абросимовой // Лица: Биографический альманах / Ред.-сост. Н. И. Осьмакова. М.; СПб.: Феникс, Atheneum, 1994. Т. 4. С. 173—287. URL: https://imwerden.de/pdf/litsa_biografichesky_almanakh_tom04_1994__ocr.pdf (дата обращения 15.06.2019).

13. *Пекелис М. С.* Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение: В 3 т. Т. 1: 1813—1845. М.: Музыка, 1966. 495 с.
14. *Петровская И. Ф.* Биографика. Введение в науку и обозрение источников биографических сведений о деятелях России 1801—1917 годов. СПб.: Logos, 2003. 490 с.
15. *Родигина Н. Н.* Матханова Н. П. *Сибирская мемуаристика XIX века*, Изд-во СО РАН, Новосибирск, 2010 // AutobiografiЯ. 2012. № 1. С. 275—276. URL: http://www.avtobiografija.com/index.php/avtobiografija/article/view/14/14 (дата обращения: 06.05.2019).
16. *Савкина И. Л.* «Непроявленные негативы»: Дневник Софьи Островской // AutobiografiЯ. 2015. № 4. С. 241—262. URL: http://www.avtobiografija.com/index.php/avtobiografija/issue/view/4 (дата обращения: 15.05.2017).
17. *[Соколов В. Т.].* Александр Сергеевич Даргомыжский в 1856—1869 гг. Воспоминания В. Т. Соколова // А. С. Даргомыжский (1813—1869). Автобиография — Письма — Воспоминания современников / Ред. и примеч. Н. Ф. Финдейзена. Пб.: Гос. издательство, 1921. С. 143—170.
18. *[Стасов В. В.].* Александр Сергеевич Даргомыжский. Материалы для его биографии. 1813—1869 // Русская старина. 1875. Т. 12. Февр. С. 339—358; Март. С. 565—574; Апр. С. 797—811; Т. 13. Май. С. 101—110; Июнь. С. 259—266; Июль. С. 416—435.
19. *Фидлер Ф. Ф.* Из мира литераторов: Характеры и суждения / Издание подгот. К. М. Азадовский. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 864 с.
20. *Холиков А. А. Автобиографическая заметка* Д. С. Мережковского как механизм самозапечатления в культурной памяти // AutobiografiЯ. 2012. № 1. С. 89—100. URL: http://www.avtobiografija.com/index.php/avtobiografija/article/view/6/6 (дата обращения: 03.05.2019).
21. *Arnold J.* Die Entwickelung der russischen Nazionaloper und russischen Komponisten der leßten Jahrzehnte // Neue Zeitschrift für Musik. 1863. Bd. 59. № 8—15.
22. *Lazzarin Fr.* Фиктивный характер (псевдо)мемуарного текста как эстетическая программа. Еще раз о *Петербургских Зимах* Георгия Иванова // AvtobiografiЯ. № 1. 2012. С. 101—120. URL: http://www.avtobiografija.com/index.php/avtobiografija/article/view/7/7 (дата обращения: 02.05. 2019).

Аннотация

В работе с историческими источниками нам приходится обращаться к материалам, представленным в жанре «воспоминаний о композиторе», обладающем своей спецификой, требующем определенного аналитического аппарата, нового взгляда, продиктованного временем. На примере анализа воспоминаний композитора, теоретика, музыкального критика Юрия Карловича Арнольда (1811—1898) и композитора, певца-любителя Владимира Тимофеевича Соколова (1830—1890) об Александре Сергеевиче Даргомыжском в статье предлагаются некоторые версии интерпретативного чтения данных текстов. Представлена ли в мемуарном нарративе модель собственного «Я» автора текста? Определяет или переопределяет он собственную идентичность? Вступает ли в полемику конфликтного толка с личностью Даргомыжского? Исправляет «ошибки» композитора или выступает в роли защитника, реабилитирующего репутацию творца и человека? Ответы на эти и другие вопросы — свидетельства диалогичности и неоднозначности мемуарных текстов.

Summary

In working with primary sources, one must deal with materials that fall into the genre of 'recollections of composers'. Such materials have their own particular features requiring specific analytical tools and new perspectives. This article concerns recollections about Alexander Sergeyevich Dargomyzhsky. In particular, it offers an interpretative analysis comments made by the composer, theoretician, and music critic Yuri Karlovich Arnold (1811—1898) and the composer and amateur singer Vladimir Timofeyevich Sokolov. The article addresses a number of key questions, including: to what extent is the narrative of the memoir coloured by the author's own sense of 'self'? Does the author seek to define or re-define his own identity? Does he enter into polemical conflict with Dargomyzhsky's personality? Does he attempt to excuse the composer's 'mistakes' or take on the role of an advocate, rehabilitating the reputation of both the composer and his music? The answers to these questions reveal the ambiguity and dialogic nature of memoir texts.

✓ *Ключевые слова:* воспоминания о композиторе, А. С. Даргомыжский, Ю. К. Арнольд, В. Т. Соколов, интерпретация мемуарных текстов.

✓ *Key words:* recollections of composers, interpretative reading, A. S. Dargomyzhsky, Y. K. Arnold, V. T. Sokolov.

Влияние Бернарда Мандевиля на балладную оперу Джона Гэя

УДК 7.01,17

ИЛЬЮШКИНА ВЕРОНИКА АЛЕКСЕЕВНА
Аспирантка, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)

ILYUSHKINA VERONIKA A.
Postgraduate Student, Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg)

E-mail: iver0786@gmail.com

Плоды пороков пожиная,
цвела держава восковая[1]...
Бернард Мандевиль

Изучение музыкально-театральной культуры Англии XVIII века и в частности постижение феномена балладной оперы невозможно без обращения исследовательского внимания к явлениям литературным, тесно связанным в условиях английской действительности той эпохи с явлениями философскими.

Связь философии, литературы и искусства в Англии времен Джона Гэя (John Gay) и Иоганна Пепуша (Johann Pepusch), авторов первого балладного спектакля с названием «Опера Нищего» (The Beggar's Opera), очевидна[2]. В ту пору философские произведения, как правило, облекались в добротную литературную форму, что позволяло их создателям обрести внушительную читательскую аудиторию и добиться понимания своих мыслей, идей и концепций, заложенных в текстах с этической, эстетической и специфически фи-

[1] Цитата из басни-памфлета Мандевиля «Возроптавший улей, или Мошенники, ставшие честными» приводится по монографии А. Л. Субботина (см.: *Субботин А. Л.* Бернард Мандевиль. М.: Мысль, 1986. С. 123). Поэтический перевод басни выполнен А. Л. Субботиным по максимально близкому к оригинальному тексту подстрочному переводу «Возроптавшего улья...», опубликованному Е. С. Лагутиным в 1974 году (см.: *Мандевиль Б.* Возроптавший улей, или Мошенники, ставшие честными // Мандевиль Б. Басня о пчелах. М.: Мысль, 1974. С. 52—63).

[2] *«Опера Нищего»* — первый и лучший образец драматургического жанра балладной оперы в Англии, была создана Джоном Гэем при участии Джонатана Свифта, Александра Поупа и аранжировщика Иоганна Пепуша в начале 1728 года. Сюжет балладного политизированного спектакля Гэя сосредоточен на социальной жизни Лондона. Центром драматического повествования является история капитана Макхита — разбойника, отношения которого с двумя его возлюбленными (Полли Пичем и Люси Локит) и преступным миром приводят капитана в тюрьму, где он дожидается смертной казни, но в конце концов оказывается помилованным.

лософской направленностью; текстах, сосредоточенных на проблемах морали и нравственности, природы человека и жизни общества.

«Опера Нищего» может быть рассмотрена в тесной и, как представляется, органичной связи с общественно-философской и этической мыслью Бернарда Мандевиля (Bernard de Mandeville, 1670—1733) — мыслителя, чье имя остроумные англичане порой произносили как *man-devil*, считая Мандевиля «дьявольским человеком». Критикуя его учение и особенно «Басню о пчелах» (The Fable of the Bees), англичане неизбежно создавали философу биографию; отрицая его мысли, они вбирали их, продлевая им жизнь. Теперь мы даже «не можем представить себе, какую улыбку вызвал бы у Мандевиля этот затянувшийся [больше чем] на два с половиной столетия спор о смысле его „Басни“, если бы он мог про него узнать»[1].

История философской идеи позволяет полнее и глубже постичь особенности мышления представителей английского сообщества, вовлечься в историю его самосознания, которое Гэю, как создателю нового музыкально-театрального жанра балладной оперы, было естественным образом ясно и, вообще-то, присуще. Он хорошо знал и чувствовал умонастроения общества, был включен в него и, являясь его частью, создал спектакль, взволновавший публику столь сильно, что вслед за лондонской премьерой «Оперы Нищего», которая состоялась 29 января 1728 года в театре Линкольнс-Инн-Филдс (Lincoln's Inn Fields), последовали еще 62 театральные постановки.

Функция философии в балладной опере Гэя тесно связана с общественными процессами в Англии XVIII века, с жизнью социума. Пьеса Джона Гэя как образец в первую очередь *литературы* раннего английского Просвещения — текст универсальный, на все времена, допускающий интерпретации, непосредственно связанные с этической и философской мыслью Англии.

Являясь жанром английской драматургии XVIII века, балладная опера неизбежно вбирала в себя элементы пародии и социально-политической сатиры, характерные для философской мысли Великобритании, поэтому «Опера Нищего» как новый тип музыкально-литературного театрального нарратива естественным образом содержит этико-философские параллели к учению Бернарда Мандевиля, его аспектам.

Бернард Мандевиль — доктор медицины, специалист по нервным и психическим заболеваниям, философ, экономист, писатель и сатирик. Он запомнился современникам острой дискуссией о морали и остался в истории философской мысли благодаря своему самому известному труду — «Басне о пчелах», по-прежнему привлекающему внимание интерпретаторов и критиков. Человек-дьявол и человек-провокация, Мандевиль повлиял по меньшей мере на Фрэнсиса Хатчесона, Дэвида Юма, Жан-Жака Руссо и Адама Смита. Споры вокруг Басни Мандевиля, не прекращавшиеся на протяжении всего

[1] *Субботин А. Л.* Бернард Мандевиль. С. 107.

XVIII века, ведутся и по сей день, не теряя актуальности потому, что история склонна блуждать по кругу, бесконечно повторяя саму себя.

Сегодня, в XXI тревожном веке, биография Мандевиля остается столь же мало и неподробно изученной и непроясненной, сколь в ушедшем, но обстоятельно и неизменно напоминающем о себе бурном катастрофическом XX веке. Исследования, осуществленные Фредериком Кэем, американским ученым, профессором Северо-Западного университета (Northwestern University, Эванстон, штат Иллинойс), и сосредоточенные на жизни и деятельности Мандевиля, становятся отправной точкой для всех, кто обращается к личной истории философа. Фредерику Кэю в 1920-е годы удалось уточнить детали биографии Мандевиля, прояснить его общественный путь и, что особенно важно, представить миру комментированный корпус произведений Мандевиля[1].

Кроме того, Кэй в 1924 году подготовил к публикации и издал в «Oxford University Press» двухтомную «Басню о пчелах» Мандевиля, сопроводив ее необходимыми историческими, философскими, литературоведческими и критическими пояснениями. Современные исследования, в последние несколько десятилетий появляющиеся в Англии, США и Европе, сосредоточены не на жизни и деятельности Мандевиля, а на возможных интерпретациях его учения и потому новых сведений о существовании мыслителя не дают.

Француз по происхождению, Бернард Мандевиль родился в 1670 году в Роттердаме[2] (возможно, поблизости от этого голландского портового города). Первоначальное образование юный Бернард получил в Gymnasium Erasmianum, находившейся в Дордрехте. Ученический путь Бернарда продолжился в Лейденском университете и завершился в 1691 году получением степени доктора медицины. В университетские годы будущего баснописца и философа занимали вопросы психического здоровья (но пока еще не общества в целом, а лишь его неуравновешенных представителей) и проблемы нервных ипохондрических состояний.

Прадед Мандевиля был известным и весьма почтенным голландским доктором, дед и отец тоже занимались врачебной практикой, и, разумеется, это

[1] См.: *Kaye F. B.* The writings of Bernard Mandeville: a bibliographical survey // The Journal of English and Germanic Philology. 1921. Vol. 20. № 4. P. 419—467; *Kaye F. B.* The influence of Bernard Mandeville // Studies in Philology. 1922. Vol. 19. № 1. P. 83—108.

[2] Б. В. Мееровский, как многие исследователи, занимавшиеся Мандевилем в XX веке, называет местом рождения философа город Дордрехт (см.: *Мееровский Б. В.* Бернард Мандевиль и его «Басня о пчелах» // *Мандевиль Б.* Басня о пчелах. М.: Мысль, 1974. С. 5). А. Л. Субботин в монографии, посвященной Мандевилю, говорит: «Местом его рождения одни называют Дордрехт, другие — Роттердам» (*Субботин А. Л.* Бернард Мандевиль. С. 123). Однако в иностранных исследованиях последнего времени именно Роттердам утверждается как город, в котором появился на свет будущий мыслитель. Например, см.: *Rutledge L. C.* «The Fable of the Bees» by Bernard Mandeville (1670—1733) and its influence in literature and economic theory // American Entomologist. 2006. Vol. 52, i. 3. P. 134.

обстоятельство не могло не повлиять на выбор рода деятельности Мандевилем, окончившим школу с выпускным сочинением «О медицине»[1].

Примечательно, что именно в университете Мандевиль начинает свои этико-философские и социологические штудии и получает степень бакалавра философии после написания диссертации в защиту картезианской доктрины[2].

Через несколько лет после окончания университета Мандевиль отправляется в путешествие по Англии, где ему предстоит провести половину его насыщенной писательством и общественной деятельностью жизни (с 1700 по 1733) и обрести покой в Лондоне в 1733 году.

В Англию Мандевиль перебирается после событий Славной революции 1688 года — переворота, в результате которого был свергнут Яков II Стюарт, и «весь британский народ единодушно радовался [его] изгнанию»[3].

В 1700 году Мандевиль обосновывается в Лондоне, женится на Рут Лоуренс (Ruth Elizabeth Lawrence), обзаводится потомством, продолжает врачебную практику и, через несколько лет, «приступает к научной и литературной деятельности»[4], чему способствует «усиленное изучение [им] английского языка»[5]. Врачебная практика не отнимала у Мандевиля много времени. Он говорил, что «по натуре» является «человеком неторопливым» и «не может уделять внимание более чем дюжине пациентов в день»[6].

Неторопливость и последовательность в освоении чужого языка и культуры позволяли Мандевилю посвящать необходимое количество часов и дней писательскому труду, и уже в 1703 году он опубликовал (и опубликовал анонимно) свои первые *английские* сочинения. Среди них оказались сатира «Памфлетисты»[7] и три сборника подражаний басням Жана де Лафонтена, Эзопа и Поля Скаррона. В «Памфлетистах» Мандевиль защищал тех, кто осмелился критиковать Славную революцию; а что касается басен, то особенно философа привлекал Лафонтен. Мандевиль перевел 27 его басен и добавил к ним две свои, написанные им в той же манере и в том же сти-

---

[1] Bernandi a Mandeville de Medicina Oratorio Scholastica. Rotterdam: Typis Regneri Leers, 1685.

[2] В 1689 году Мандевиль защищает диссертацию «Философские рассуждения о действиях неразумных существ». Обе диссертации Мандевиля, по философии и медицине, были опубликованы в Лейдене в 1689 и 1691 годах: Disputatio Philosophica de Brutorum Operationibus. Leyden: Apud Abrahamum Elzevier, Academiae Typograph, 1689; Disputatio Medica Inauguralis de Chylosi Vitiata. Leyden: Apud Abrahamum Elzevier, Academiae Typograph, 1691.

[3] *Черчилль У. С.* История англоязычных народов. Т. 3. Эпоха революций. Екатеринбург: Гонзо, 2012. С. 17.

[4] *Кузнецов В. Н., Мееровский Б. В.* Западноевропейская философия XVIII века. М.: Высшая школа, 1986. С. 67.

[5] *Мееровский Б. В.* Бернард Мандевиль и его «Басня о пчелах». С. 5.

[6] *Субботин А. Л.* Бернард Мандевиль. С. 14.

[7] The Pamphleteers: A Satyr. London, 1703.

ле, которые будут отличать «Возроптавший улей» Мандевиля от творений других баснописцев.

Ради заработка и содержания разрастающейся семьи Мандевиль не оставляет лечебного дела, но в действительности занимают его исключительно литература, социология, философия и политика. На протяжении всей своей долгой и непростой лондонской жизни Мандевиль публикует множество заметок и эссе в журналах «Tatler», «Spectator», «London Journal» и др. И бóльшая часть его острых на язык текстов содержит откровенно жесткую и безжалостную критику английского общества, частью которого голландцу французского происхождения так или иначе приходится быть.

В 1711 году Мандевиль напишет и издаст «Трактат об ипохондрических и истерических страстях»[1] и уже не будет возвращаться к медицинской теме в своей авторской жизни. В 1714 году Мандевиль открыто выразит свои политические взгляды, поддерживая партию вигов; в 1720-м он выпустит книгу «Свободные мысли о религии, церкви и национальном счастье[2], и этот развернутый текст окажется точкой невозврата философа в одобрение им некоторых сторон политической жизни страны. В своей смелой книге Мандевиль будет скептически размышлять о духовенстве и религии, с ее неизменным стремлением властвовать, разделяя.

В 1724 году Мандевиль создаст еще один провокационный и провоцирующий на острую общественную реакцию текст — памфлет «Благопристойная защита публичных домов»[3]. В памфлете философ расскажет читателям о том, что публичные дома необходимы обществу, что проституцию следует легализовать в государстве, правительству которого дóлжно взять под контроль распространенную и неистребимую проблему продажной любви.

Наследие Мандевиля не исчерпывается перечисленными сочинениями, и среди писаний названных и неназванных главным и самым известным и изощренным является книга «Басня о пчелах, или Пороки частных лиц — блага для общества»[4], многовековая история которой началась летом 1705 года.

Именно тогда Мандевиль анонимно опубликовал стихотворный памфлет «Возроптавший улей, или Мошенники, ставшие честными»[5], мгновенно разлетевшийся по улицам Лондона — улицам «восковой державы».

---

[1] A Treatise of the Hypochondriack and Hysterick Passions, Vulgarly call'd the Hypo in Men and Vapours in Women... By B. de Mandeville, M. D. London: Printed for the author, D. Leach, W. Taylor & J. Woodward, 1711.

[2] Free Thoughts on Religion, the Church and National Happiness, by B. M. London: Sold by T. Jauncy & J. Roberts, 1720.

[3] A Modest Defence of Publick Stews... by a Layman. London: Printed by A. Moore, 1724.

[4] The Fable of the Bees: or, Private Vices, Publick Benefits. London: Printed for J. Roberts, 1714; The Fable of the Bees. Part II. By the Author of the First. London: Sold by J. Roberts, 1729.

[5] The Grumbling Hive: or, Knaves Turn'd Honest. London: Printed for Sam. Ballard and sold by A. Baldwin, 1705.

8. John Gay, *Fables* (1738); Fable X, *The Degenerate Bees*; plate designed by Hubert François Gravelot.

Гравюра Юбера-Франсуа Бургиньона (Гравло), опубликованная 29 сентября 1738 года как иллюстрация к басне Джона Гэя «Вырождение пчел»

В истории философской и научной мысли Мандевиль занимает особую нишу, являясь одним из самых известных за рубежом авторов XVIII века, по-прежнему пробуждающих острый читательский интерес и «самых цитируемых, правда, чаще всего, цитируемых ошибочно»[1]. «Басня о пчелах» Мандевиля продолжает восприниматься интерпретаторами как текст, оправдывающий разного рода распущенность, но удивительно актуальный во все времена, подобно «Опере Нищего» Джона Гэя.

Именно голландскому доктору Мандевилю, обосновавшемуся в Лондоне и начавшему свою писательскую деятельность с незамысловатого, но очень популярного в Англии жанра басни, было суждено стать тем мыслителем

[1] *Hundert E. J.* Bernard Mandeville and the rhetoric of social science // Journal of the History of the Behavioral Sciences. 1986. Vol. 22. P. 311.

(философом и социологом), кто открыто «выступил против государственной идеологии»[1] и внес существенный вклад в развитие теории общественной добродетели.

В «Басне о пчелах», как представляется, «воплощена безнравственность эпохи Просвещения»[2] в Англии и сосредоточена грозная критика психологических типов, под описания которых с неизбежностью попадают представители всех слоев современного Мандевилю общества. Сатирически изображая английский социум в «Басне», Мандевиль заставляет читателя бесконечно сомневаться в том, правильно ли этот читатель понимает критические выпады философа в сторону фундаментальных, казалось бы, стандартов общественного поведения. Легионы тех, кто противостоял Мандевилю в XVIII веке, так и не узнали, что́ в действительности он думал о сообществе, в котором оказался, покинув Голландию, и каковы были его истинные писательские намерения. Стремился ли он разоблачить насквозь, по его мнению, прогнившее и порочное общество, заставить его представителей сбросить маски общественного приличия или, быть может, действовал как аналитик, работающий по методу включенного наблюдения в стране, не принадлежащей ему по праву рождения?

История двухтомного труда Мандевиля с названием «Басня о пчелах, или Пороки частных лиц — блага для общества» начинается с анонимно опубликованной небольшой сатирической поэмы «Возроптавший улей, или Мошенники, ставшие честными», написанной в форме басни-памфлета. Долгие десять лет Мандевиль неспешно и постепенно расширял свою сатирическую брошюру, превращая ее в серьезный труд, содержащий развернутый авторский комментарий к «Возроптавшему улью» и независимые от басни-памфлета по содержанию заметки и очерки, которые, «дополнив первоначальную поэму, сделали ее частью философского трактата о природе человека и происхождении гражданского общества»[3].

Брошюра «Возроптавший улей» разрасталась в книгу, а вместе с нею росли и множились споры интеллектуалов вокруг Мандевиля и его «Басни о пчелах». В 1723 году Мандевиля сурово раскритикует и подвергнет нравственному осуждению Джордж Беркли, сопротивляясь идеям, заложенным в текстах мыслителя. Выпады Беркли станут началом «самой бурной полемики века»[4].

---

[1] *Goldsmith M. M.* Public virtue and private vices: Bernard Mandeville and English political ideologies in the early Eighteenth century // Eighteenth-Century Studies. 1976. Vol. 9. № 4. P. 496.

[2] *Hundert E. J.* The enlightenment's fable: Bernard Mandeville and the discovery of society. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. P. 16.

[3] *Frohock R.* John Gay's Polly (1729), Bernard Mandeville, and the critique of Empire // Studies in Eighteenth-Century Culture. 2017. Vol. 46. P. 149.

[4] Ibid. P. 149.

Вернемся к не предвещавшему полемики 1705 году, к появлению на улицах английской столицы брошюры «Возроптавший улей» (полпенса за экземпляр!), что привлекала внимание читателей исключительно своим литературным содержанием, ведь «под видом пчелиного улья [в ней] сатирически изображалась жизнь общества, изобилующая всевозможными пороками»[1].

Разумеется, Мандевиль не был первопроходцем, — аналогия между ульем и государством проводилась в писательских трудах и раньше: например, в пьесе Уильяма Шекспира «Жизнь короля Генриха V» (1598), где «она служила иллюстрацией идеи о естественности сословного монархического государства»[2].

Тем не менее Мандевиль иначе распоряжается этой хорошо известной англичанам аналогией, — переосмысливая ее сатирически, он делает историю пчелиного улья аллегорией общества, социума. Идею Мандевиля подхватит и злободневно переосмыслит Джон Гэй, создав свою версию существования государственного улья в басне «Вырождение пчел» (The Degenerate Bees, опубликована в 1738 году)[3].

«Возроптавший улей» Мандевиля — басня-памфлет, написанная в форме поэмы, состоящей всего лишь из 433 строк, и всецело литературное сочинение станет началом большого философского пути ее автора. Автора, который при создании басни и подумать не мог, что окажется «весомым представителем школы этической мысли»[4] Англии и займется разрешением вопроса-антиномии: соотносятся ли достижения общества и культуры с грубостью, неотесанностью и порочностью людей, их создающих.

Басня-памфлет Мандевиля воспринимается как традиционный для английской поэтической культуры XVII и XVIII веков[5] текст, являясь стихотворной формой, в которой сосредоточены критика господствующей системы морали и нравственности, осуждение общества, государства и церкви. Напоминает памфлет Мандевиля и басни Лафонтена.

Полный текст философского труда Мандевиля «Басня о пчелах», выросший из памфлета «Возроптавший улей», складывается в течение 24 лет и обнаруживается в издании «Басни», опубликованном в Англии в 1729 году. Каким же был путь философа к его главной книге? В 1714 Мандевиль переиздал

---

[1] *Мееровский Б. В.* Бернард Мандевиль и его «Басня о пчелах». С. 5.

[2] *Субботин А. Л.* Бернард Мандевиль. С. 106.

[3] Поэтический перевод басни Гэя «Вырождение пчел», выполненный автором статьи, см. на с. 38. Точное время написания Гэем басни не определено, однако можно предположить, что ее текст создавался Гэем в 1720-е годы, в период его активной работы с этим жанром.

[4] *Lamprecht S. P.* «The Fable of the Bees» // The Journal of Philosophy. 1926. Vol. 23. № 21. P. 562.

[5] См.: *Guion B.* «The Fable of the Bees»: proles sine matre? // Bernard de Mandeville's tropology of paradoxes: morals, politics, economics, and therapy / Studies in history and philosophy of science. Vol. 40. Heidelberg; New York: Springer, 2015. P. 91.

«Возроптавший улей», дополнив его комментариями (Remarks) и трактатом «Исследование о происхождении моральной добродетели» (An Inquiry into the Origin of Moral Virtue). В 1723 году философ присовокупил к «Басне» «Опыт о благотворительности и благотворительных школах» (An Essay on Charity, and Charity-Schools) и «Исследование о природе общества» (A Search into the Nature of Society).

В 1729 году Мандевиль добавил к «Басне» второй том, и содержанием его стали диалоги, продолжающие идеи тома первого. В XVIII веке «Басня» Мандевиля выдержала больше десяти английских переизданий, а затем, переведенная на французский и немецкий языки, вышла за пределы Англии.

Современники воспринимали философа как скандалиста и вольнодумца, несправедливо полагая, что созданная и будто бы продвигаемая им апология порока — это единственное объяснение, которое он может предложить читающей публике, рассуждая о процветающем во всех отношениях и экономически успешном, но лицемерном мошенническом и воровском обществе. Мандевиль был вынужден отбиваться от современников-оппозиционеров и потому, в попытках противостоять им, постоянно переиздавал свою «Басню», дополняя ее разъяснительными текстами и комментариями.

Поэма «Возроптавший улей» Мандевиля, которую сегодня можно было бы без преувеличения назвать антиутопией, знакомит читателя с роскошным и очень вместительным пчелиным государством-ульем, погрязшим в разврате и пороке. Пчелиное общество процветает в райском месте своего обитания, но это лишь видимость благополучия, ведь все, что происходит в государстве из воска, основано на лицемерии, обмане, плутовстве и сомнительной добродетельности крылатых медоносных граждан и тех, кто ими правит. На всеобщем мошенничестве основывается «процветание и величие пчелиного общества, и порок каждого, благодаря умелому управлению ульем, способствует счастливой гармонии целого»[1].

Государство пчел — это мир парадоксов: в нем накопление богатства и скаредность приводят к расточительности, желание жить в роскоши обеспечивает работой нищих, честолюбие, тщеславие, зависть и алчность заставляют граждан трудиться до седьмого пота, а непостоянство вкусов, потребностей и моды на плоды общественного производства являются двигателями торговли и промышленности.

Мошенники и воры непритворно страдают, мучительно проживая и переживая происходящее в государстве, и призывают пчелиного бога сделать решительно всех честными и добродетельными. Так и происходит: улей избавлен ото всех пороков, но результат этого избавления катастрофичен, губителен. Новый психологический тип непритворно добродетельной пчелы больше не хочет ничего делать, смысл жизни утрачен, нет больше никакого

[1] *Субботин А. Л.* Бернард Мандевиль. С. 17.

резона соревноваться с кем бы то ни было, что-то доказывая себе и обществу. Государственный строй рушится, встает промышленность, и некогда процветавшая восковая держава становится руинами, граждан настигает массовая гибель, и лишь некоторые уцелевшие пчелки-бедняжки, действительно честные и непорочные, находят приют в дупле одиноко стоящего дерева. Законы басенного жанра требовали от Мандевиля финального морализаторского усилия, и он его, в заключительных строках «Возроптавшего улья», совершил, высмеяв «прекраснодушие глупцов, желавших пользоваться всеми благами жизни и оставаться в то же время честными и добродетельными»[1].

Смысл стихотворного памфлета Мандевиля и его послания английскому социуму как будто очевиден: общество процветает, если его представители порочны. «Да будет всем глупцам известно, / что улей жить *не может* честно»[2], — сообщает Мандевиль читателю. Но не является ли это той же двойной игрой, которую вел в «Опере Нищего» баснописец и драматург Гэй, заставляя современников остро реагировать на поведение персонажей своего балладного спектакля, зеркально отражавших высокородную публику, собравшуюся в театре; реагировать, но при этом стараться держать лицо?

Мандевиль полагал, что люди, недовольные нравственным положением дел в обществе и государстве, глупы и лицемерны, ведь пороки социально оправданны и полезны: они стимулируют торговлю, промышленное производство, экономику и приносят пользу державе. Стремление же создать поистине благородное и добродетельное общество — это утопия, мысль о которой назойливо и веками свербила сознание многоумным философам.

Заключительный фрагмент басни-памфлета «Возроптавший улей», разумеется, является авторской насмешкой над происходящим в английском государстве и обществе беззаконием (при наличии соблюдающегося закона) и вызовом, брошенным Мандевилем социуму, за маской нравственности которого скрывается всеобщая развращенность и порочность.

В целом аллегория «Возроптавший улей» сосредоточена на чрезвычайно важной для Мандевиля мысли о том, что «отнюдь не лучшие аффекты, не привлекательные качества и добрые чувства делают человека общественным существом», но именно «его эгоистические наклонности, несовершенства и низменные побуждения»[3] позволяют человеку успешно существовать в социуме.

Любопытен и полезен психологам, историкам, философам и экономистам авторский комментарий к «Возроптавшему улью». В пояснениях к баснепамфлету Мандевиль рассуждает о торговом деле, политике, религии, этике и вопросах воспитания юного поколения англичан. Памфлет Мандевиля

[1] *Мееровский Б. В.* Бернард Мандевиль и его «Басня о пчелах». С. 14.

[2] *Субботин А. Л.* Бернард Мандевиль. С. 17.

[3] Там же. С. 34—35.

перерастает брошюру, становясь книгой с названием «Басня о пчелах, или *Пороки частных лиц — блага для общества*».

В 1723 году на Мандевиля обращает пристальное внимание жюри присяжных Миддлсекса и обрушивается на него, выражая публичное недовольство и самим Мандевилем, и его книгой, на тот момент дополненной «Опытом о благотворительности и благотворительных школах». Жюри заявляет, что философ своими сочинениями посягает на религию и церковь, поэтому «Басня» его общественно вредна, как вредна апология порока, предложенная Мандевилем читателю. Примечательно, что цензоры не тронули текстов Мандевиля, но основательно подпортили ему репутацию. В массовое обсуждение «Басни» вовлеклись и журналисты, и священники.

На первый взгляд учение Мандевиля просто и незамысловато, «но эта простота обманчива»[1]. И логика Мандевиля проста. Гордость, например, проблема которой очень занимает Мандевиля, работает на пользу индустрии моды, ведь если бы люди не были гордецами, у них не было бы совершенно никакой потребности покупать новую и дорогую одежду, — им попросту не нужно было бы стремиться произвести впечатление на окружающих. Избавившись от гордости как порока, общество потеряет множество компаний, которые окажутся банкротами, а это непременно приведет огромное количество людей к потере рабочих мест. Проблема массовой безработицы, в свою очередь, станет крахом промышленного производства, а значит, экономика окажется в опасности, что, разумеется, повлияет на военную мощь Англии. Иными словами, исчезнут воры — исчезнут и слесари, врезающие новые замки в двери ограбленных домов. Исчезнет раздел имущества, возникший на почве бытовых ссор, — за ненадобностью выродятся и адвокаты.

Мандевиль парадоксален, но не умышленно. Он, будучи прежде всего одаренным литератором, вообще-то, не претендовал на объективность и последовательность своих философских (лучше — *около*философских) выкладок. Интерпретацию его учения существенно осложняет тот факт, что Мандевиль не потрудился объяснить читателю, *как именно* осуществляется связь между пороками и их пользой для общества. Был ли он сам убежден в том, что декларировал в своей «Басне»? Может быть, его книга была всего лишь поэтическим зеркалом, в которое коррумпированному английскому обществу так не хотелось смотреться?

Главным этическим противником Мандевиля был Шефтсбери (Anthony Ashley Cooper, Third Earl of Shaftesbury), утверждавший, что «процветанию общества и государства содействуют подлинно добродетельные люди»[2], спо-

[1] *Primer I.* Introduction // The fable of the bees or Private vices, publick benefits. New York: Capricorn Books, 1962. P. 3.

[2] *Verburg R.* Bernard Mandeville's vision of the social utility of pride and greed // European Journal of the History of Economic Thought. 2015. Vol. 22, i. 4. P. 665.

собные обуздать себя вместе со своими страстями и пороками. По Мандевилю, обуздание страстей и избавление от пороков невозможно и неправильно, «ибо именно они [пороки] являются причиной добродетели и основой общества»[1].

В «Басне» Мандевиль, рассуждая о государственном устройстве и проблеме власти, говорит, что люди по природе своей эгоистичны и, вообще-то, асоциальны, объединить их может только гражданское общество, в котором пороки работают на создание благ, а если Бог сделает всех «непорочными и добродетельными», то эпоха «процветания страны»[2] завершится.

Надо ли говорить о том, что чувства, которые вызвала у читателей «Басня» Мандевиля в Англии (и *особенно* за ее пределами), были не самыми приятными. Привычные к сатирическим в основе своей дискуссиям на социально-политические темы, англичане активно спорили о содержании книги Мандевиля, а французы все-таки «решили „Басню“ сжечь»[3].

Пытаясь оправдаться, Мандевиль писал: «Я далек от того, чтобы поощрять порок, и думаю, что если бы можно было полностью изгнать из государства грех нравственной нечистоплотности, то это было бы для него невыразимым счастьем; но я боюсь, что это невозможно»[4].

Цинизм и скепсис Мандевиля в отношении социального устройства общества, с одной стороны, заставил моралистов негодовать, а с другой — стал одной из причин создания Джоном Гэем балладной «Оперы Нищего», что, разумеется, пошло на пользу литературе и искусству Англии XVIII века.

Исследователи считают очевидным влияние «Басни» Мандевиля на жанр балладной оперы[5], поэтому на «Оперу Нищего» Джона Гэя и Иоганна Пепуша правильно и необходимо смотреть не только с литературной, музыкальной и театральной точки зрения, но и с точки зрения дискуссий о природе человека и социальном устройстве, которые в 1720-е годы спровоцировал именно Бернард Мандевиль. Вслед за философом Джон Гэй занялся обдумыванием важного вопроса — проблемы существования добродетели в мире корыстных, сосредоточенных исключительно на самих себе эгоистичных людей.

Сразу после премьеры «Оперы Нищего» в третьем выпуске газеты «Обозреватель» (The Intelligencer) в заметке «Об „Опере Нищего“: В защиту ми-

---

[1] *Марков М. В.* «Басня о пчелах» Мандевиля и ее восприятие в экономической науке XVIII—XX вв. // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2003. Вып. 1. № 5. С. 142.

[2] *Speck W. A.* Bernard Mandeville and the Middlesex Grand Jury // Eighteenth-Century Studies. 1978. Vol. 11. № 3. P. 373.

[3] *Kaye F. B.* The influence of Bernard Mandeville. P. 105.

[4] *Мандевиль Б.* Басня о пчелах. М.: Мысль, 1974. С. 109.

[5] См.: *Nokes D.* John Gay: a profession of friendship. Oxford: Oxford University Press, 1995. P. 440.

стера Гэя» прославленный журналист и писатель Джонатан Свифт скажет: «Есть две причины обращения людей пишущих к сатире. И первая не менее благородна, чем вторая, поскольку не требует от мира ничего, кроме личного удовлетворения и писательского удовольствия. <...> ...вторая причина — дух нашего общества, побуждающий людей талантливых и добродетельных врачевать этот мир в меру своих способностей. Обе причины вполне невинны и потому заслуживают высокой оценки. Что касается первой причины, то позвольте спросить: разве человек не имеет права смеяться над человеком? Ведь люди и впрямь смешны, и пороки их нельзя утаивать. И если я подвергаю осмеянию глупость и развращенность двора, духовенства и сената, разве все те, над кем я смеюсь, — все они, со своими титулами и властью, не имеют с этого хорошего барыша, в то время как мне не надо никакой награды, кроме смеха в узкой компании друзей?»[1]

В «Опере Нищего» анализ общественных отношений, предложенный Мандевилем в «Басне о пчелах», позволяет Гэю убедительно показать, что самолюбие, эгоизм и корыстный интерес определяют поведение людей в государстве в целом и той социальной среде, к которой эти люди принадлежат. Интерпретируя пьесу Гэя, понимаешь, что «все в ней основано на демонстрации публике пороков и страстей, априорно свойственных человеку»[2].

Обращаясь к учению Мандевиля, Гэй делает свою «Оперу» спектаклем парадоксальным и «двойственным»[3], остро реагирующим на проблему общества и власти. Драматург со всей очевидностью осознает, что государство, которое должно обеспечивать человеку свободу нравственного выбора (и выбора вообще), в действительности поступает ровно наоборот. В английском обществе и государстве — царствах предложенной Мандевилем апологии порока, действуют персонажи пьесы Гэя, одной из задач которого было «разоблачение глупости и безнравственности»[4] социума, и во взаимоотношениях этих персонажей нет выраженной дихотомии добра и зла.

Восприняв и осмыслив идеи Мандевиля, Гэй в «Опере» предложил свой взгляд на непростую нравственную проблему существования добродетели в мире пороков. Балладная «Опера» Гэя, независимо от временных рамок обращения к ней, является для интерпретатора и исследователя открытой структурой, «которая воссоздает двусмысленность самого нашего бытия-в-мире»[5],

[1] *Swift J.* A Vindication of Mr. Gay, and the Beggar's Opera // Swift J. The prose works. Vol. IX. London: G. Bell and Sons, 1922. P. 318.

[2] *Frohock R.* John Gay's Polly (1729), Bernard Mandeville, and the critique of Empire. P. 147.

[3] О двойственности «Оперы Нищего» см.: *Donaldson I.* «A Double capacity»: «The Beggar's Opera» // Twentieth century interpretations of «The Beggar's Opera». New Jersey: Prentice-Hall, 1975. P. 65.

[4] *Frohock R.* John Gay's Polly (1729), Bernard Mandeville, and the critique of Empire. P. 157.

[5] *Эко У.* Открытое произведение. СПб.: Симпозиум, 2006. С. 343.

и она может быть «прочитана» и истолкована в непосредственном приложении к изменчивой, но очень часто повторяющей саму себя исторической ситуации.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кузнецов В. Н., Мееровский Б. В.* Западноевропейская философия XVIII века. М.: Высшая школа, 1986. 400 с.
2. *Мандевиль Б.* Басня о пчелах. М.: Мысль, 1974. 376 с.
3. *Мандевиль Б.* Возроптавший улей, или Мошенники, ставшие честными // Мандевиль Б. Басня о пчелах. М.: Мысль, 1974. С. 52—63.
4. *Марков М. В.* «Басня о пчелах» Мандевиля и ее восприятие в экономической науке XVIII—XX вв. // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2003. Вып. 1. № 5. С. 138—143.
5. *Мееровский Б. В.* Бернард Мандевиль и его «Басня о пчелах» // Мандевиль Б. Басня о пчелах. М.: Мысль, 1974. С. 5—42.
6. *Субботин А. Л.* Бернард Мандевиль. М.: Мысль, 1986. 136 с.
7. *Черчилль У. С.* История англоязычных народов. Т. 3. Эпоха революций. Екатеринбург: Гонзо, 2012. 400 с.
8. *Эко У.* Открытое произведение. СПб.: Симпозиум, 2006. 412 с.
9. *Donaldson I.* «A Double capacity»: «The Beggar's Opera» // Twentieth century interpretations of «The Beggar's Opera». New Jersey: Prentice-Hall, 1975. P. 65—80.
10. *Frohock R.* John Gay's Polly (1729), Bernard Mandeville, and the critique of Empire // Studies in Eighteenth-Century Culture. 2017. Vol. 46. P. 147—162.
11. *Gay J.* The degenerate bees // Gay J. The poetical works. London: Oxford University Press, 1926. P. 295—296.
12. *Goldsmith M. M.* Public virtue and private vices: Bernard Mandeville and English political ideologies in the early Eighteenth century // Eighteenth-Century Studies. 1976. Vol. 9. № 4. P. 477—510.
13. *Guion B.* «The Fable of the Bees»: proles sine matre? // Bernard de Mandeville's tropology of paradoxes: morals, politics, economics, and therapy / Studies in history and philosophy of science. Vol. 40. Heidelberg; New York: Springer, 2015. P. 91—104.
14. *Hundert E. J.* Bernard Mandeville and the rhetoric of social science // Journal of the History of the Behavioral Sciences. 1986. Vol. 22. P. 311—320.
15. *Hundert E. J.* The enlightenment's fable: Bernard Mandeville and the discovery of society. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 284 p.
16. *Kaye F. B.* The influence of Bernard Mandeville // Studies in Philology. 1922. Vol. 19. № 1. P. 83—108.
17. *Kaye F. B.* The writings of Bernard Mandeville: a bibliographical survey // The Journal of English and Germanic Philology. 1921. Vol. 20. № 4. P. 419—467.
18. *Lamprecht S. P.* «The Fable of the Bees» // The Journal of Philosophy. 1926. Vol. 23. № 21. P. 561—579.
19. *Nokes D.* John Gay: a profession of friendship. Oxford: Oxford University Press, 1995. 563 p.
20. *Primer I.* Introduction // The fable of the bees or Private vices, publick benefits. New York: Capricorn Books, 1962. P. 1—17.
21. *Rutledge L. C.* «The Fable of the Bees» by Bernard Mandeville (1670—1733) and its influence in literature and economic theory // American Entomologist. 2006. Vol. 52, i. 3. P. 134—136.
22. *Speck W. A.* Bernard Mandeville and the Middlesex Grand Jury // Eighteenth-Century Studies. 1978. Vol. 11. № 3. P. 362—374.
23. *Swift J.* A Vindication of Mr. Gay, and the Beggar's Opera // Swift J. The prose works. Vol. IX. London: G. Bell and Sons, 1922. P. 316—322.
24. *Verburg R.* Bernard Mandeville's vision of the social utility of pride and greed // European Journal of the History of Economic Thought. 2015. Vol. 22, i. 4. P. 662—691.

Вырождение пчел[1]

Его преподобию доктору Свифту, настоятелю собора Святого Патрика

Не будет ни один судья
столь честен, сколь бываю я,
когда я Вам, друг мой, пишу
и о политиках спешу
сказать, что разум их исчез,
живет в них шкурный интерес,
пришли другие времена,
которым дружба не нужна.
Врагов Вы знаете своих,
их делим с Вами на двоих.
Высокородный негодяй
и нищеброд, лишь повод дай,
Вас обвинят и в том и в сём,
трясясь от зависти, нутром
почуяв, как свободны Вы
в трудах и от людской молвы.
Глупцов и церковь, и страна
(и ненавистников!) полна.
Статьи завистников мелки,
их пишут пьянь и дураки.
Вы с Поупом в их горле кость
и пробуждаете в них злость.
О Боже! Знать бы, почему
клевещут властные, кому
нужны скандал и клевета,
ведь Ваша честность, острота́
пера и мысли велики,
и знают то клеветники.
Друзей у Вас почти что нет:
болванов любит высший свет.
Но я Вам — друг, и те — друзья,
кто мудр и совестлив, как я,
решивший басню написать,
потомкам правду рассказать;
всех современников умней,
они мораль увидят в ней.
Одна хитрейшая Пчела
в мечтах о роскоши жила,
хотела властью обладать,
искусство стала презирать
и улей развратила весь.
Заносчивость ее и спесь
великой сделали её
и процветающим — жульё.
Но среди жуликов одна
нашлась вдруг Пчелка, вот она
жила по совести своей,
мирясь с насмешками над ней.
Богатый требует всего
и сразу, бедный — ничего.
Пчела третировала всех,
в карман шли прибыль и успех.
Увы, ни прав нет, ни свобод
у тех, кто под пятой живет,
И вскоре рой стал, как Пчела,
что, наварившись, зажила.
«Ремесленники — простецы, —
Пчела сказала, — и глупцы!
Все те, кто гением рожден,
работать не должны ни днем
ни ночью. Нам пример —
оса и трутень, например.
Они живут изящней нас,
и жизнь такая — высший класс!
Не омрачать делами дней,
и облапошивать людей,
и праздно время проводить —
вот так нам всем пристало жить.
Но пылко возразила ей
одна лишь Пчелка (всех честней):
«Закон я презираю твой,
гордячка! Развратила рой!
Смогла весь улей подчинить.
Вам что, ей нечем возразить?
Где ваша совесть, ваша честь?
Позорных дел не перечесть!
Вы сами вознесли её,
и превратились вы в жульё.
Жил честно рой в былые дни,
как добродетельны они!
В руины улей обратит
корысть и алчность. Это — стыд!»
Сказав, умолкла, ей в ответ —
глумливый смех. И больше нет
ей места в улье том, её
изгнало дикое жульё.
Из улья вместе с ней ушли
одна, а может, две пчелы.
«Как эти трутни мерзки мне, —
сказала Пчелка, — ведь на дне
все государство из-за них,
ничтожеств этих, спеси их.
Не нужен нам глупцов почет, —
нас добродетельный поймет».

[1] Перевод выполнен автором статьи по изданию: *Gay J.* The degenerate bees // Gay J. The poetical works. London: Oxford University Press, 1926. P. 295—296.

Аннотация

В статье рассматриваются аспекты учения Бернарда Мандевиля, повлиявшие на возникновение первой английской балладной оперы — «Оперы Нищего» Джона Гэя и Иоганна Пепуша.

Summary

This article examines the ways in which Bernard de Mandeville influenced the genesis of the first English ballad opera, *The Beggar's Opera* by John Gay and Johann Pepusch.

✓ *Ключевые слова:* Мандевиль, Гэй, «Опера Нищего», балладная опера, социальная философия.

✓ *Key words:* Bernard de Mandeville, John Gay, *The Beggar's Opera*, ballad opera, social philosophy.

Девичник в опере В. А. Пашкевича «Санктпетербургский гостиный двор»

УДК 782.1

ЛАПИН ВИКТОР АРКАДЬЕВИЧ
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)

LAPIN VIKTOR A.
Doctor of Musicology, Leading Researcher, Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg)

E-mail: viktor.a.lapin@gmail.com

Премьера оперы В. А. Пашкевича на либретто М. А. Матинского «Как поживешь, так и прослывешь, или Санктпетербургский гостиный двор» состоялась осенью 1782 года в «Вольном российском театре» К. Книппера в Санкт-Петербурге. Незадолго до этого М. А. Матинский, пока еще крепостной графа С. П. Ягужинского, окончил на средства графа гимназию при Московском университете и был вскоре направлен им за границу для продолжения образования[1]. Многообразно одаренный человек (математик, географ, историк, педагог, переводчик), Матинский именно за границей попробовал себя в качестве оперного драматурга-либреттиста. Этим дебютом стал «Санктпетербургский гостиный двор» с музыкой В. А. Пашкевича. Но и композитор едва ли уступал автору либретто в широте кругозора, музыкальной одаренности и профессионализме. К тому времени он был, кроме всего прочего, музыкальным руководителем театра К. Книппера, именно ему в руки попало либретто Матинского, и именно здесь был впервые поставлен «Гостиный двор». Успех оперы был ошеломляющим — 15 представлений подряд![2]

[1] В 1785 году М. А. Матинский получил от графа вольную и начал продвигаться по служебной лестнице, дослужившись до дворянского чина коллежского асессора.

[2] Затем опера ставилась в нескольких московских, подмосковно-усадебных (крепостных) и провинциальных театрах (Казань, Калуга, Пенза, Очер в Пермской губернии и др.), продержавшись в столичном репертуаре до 1813 года.

В обязанности Пашкевича в «Вольном театре» входили репетиции и подготовка оркестра, работа с певцами, функция капельмейстера и музыкального руководителя спектакля, но главная обязанность — писать оперную музыку на тексты русских драматургов. За время работы в театре Книппера—Дмитревского Пашкевич написал лучшие свои оперы: «Несчастье от кареты» (на либретто Я. Б. Княжнина), «Скупой» (либретто Я. Б. Княжнина), «Гостиный двор» (либретто М. А. Матинского), «Тунисский паша» (либретто М. А. Матинского). Пашкевич был замечательным скрипачом Придворного оркестра, затем стал капельмейстером-руководителем

Партитура редакции 1782 года не сохранилась. Но сохранилась полная авторская нотная рукопись второй редакции оперы, которая была поставлена в Санкт-Петербурге в 1792 году. Именно эта рукопись легла в основу публикации «Гостиного двора» в серии «Памятники русского музыкального искусства»[1]. Кроме того, сохранились оба варианта либретто, первый из которых издан в 1791 году в Москве, в вольной типографии А. Решетникова, а второй — в год премьеры 1792 года самим Матинским в Санкт-Петербурге. В «Предуведомлении» к этому изданию Матинский выразил крайнее недовольство тем, что в Москве издали первый вариант с большим количеством ошибок и купюр и, главное, без уведомления и без согласия автора. Но, отметив серьезную работу, проделанную во второй редакции оперы В. А. Пашкевичем, Матинский напутствует свое творение: «Гряди убо в свет, возлюбленное чадо! <...> Помни, что ты в близком свойстве мельнику Фадею... Прости!» Эта рамка, от высокого молитвенного напутствия до напоминания о мельнике Фаддее[2], заполнена точной ориентацией для слушателей и зрителей: не про тех создано это «чадо», кто носит «шляпы с востровысокою тульею», но про тех, кто «смазывает головушку маслицем», носит кафтан до пят и подпоясывается кушаком. Таким образом, автор напрямую обращался к самой широкой демократической публике.

Е. М. Левашев включил первую редакцию либретто (с необходимыми уточнениями) в качестве приложения к основному корпусу оперы. Сравнение их показывает, что во второй редакции поменялись местами 1-е и 3-е действия.

Придворного бального оркестра; кроме того, преподавал пение в музыкальных классах Академии художеств и в Придворной певческой капелле. Участвовал в нескольких коллективных проектах по текстам Екатерины II, в том числе в ее историческом представлении «Начальное управление Олега» (вместе с К. Каннобио и Дж. Сарти, 1786). Музыка трех свадебных хоров, написанных Пашкевичем для «Начального управления», это, скорее, довольно чистые стилизации, еще не поднимающиеся до уровня свадебных песен девичника в «Гостином дворе».

[1] Как поживешь, так и прослывешь, или Санктпетербургский гостиный двор: Опера. Партитура и переложение для фортепиано / Музыка В. А. Пашкевича; публ. Е. М. Левашева. М.: Музыка, 1980. 510 с. См. также: *Порфирьева А. Л.* Пашкевич Василий Андреевич // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Т. 1 — XVIII век. Кн. 2. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 1998. С. 340—344.

[2] Понятно, что Матинский имеет в виду одну из самых ранних и популярных в то время русских комических опер А. А. Аблесимова — М. М. Соколовского «Мельник — колдун, обманщик и сват». Она была поставлена в 1779 году и довольно долго не сходила со сцены. Но все-таки это была еще опера преимущественно со вставными «голосами», отсылавшими композитора к популярным народным и, главным образом, «книжным песням», то есть песням из рукописных песенников, которые во второй половине XVIII века имели широчайшее распространение. См. об этом: Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Т. 1 — XVIII век. Кн. 5: Рукописный песенник XVIII века / Отв. ред. Е. Е. Васильева; изд. подгот.: Е. Е. Васильева, В. А. Лапин, Н. О. Атрощенко. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2002. 312 с.; Русские канты от Петра Великого до Елизаветы Петровны / Изд. подгот. Е. Е. Васильева, В. А. Лапин, А. В. Стрельников. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2002. 214 с.

На своем месте осталось 2-е действие — «Девишник» как центральное звено оперного спектакля. И это первое в истории русской оперы обращение к одному из самых значительных и ярких эпизодов русской народной свадьбы.

В традиционной свадьбе девичник в доме невесты устраивается накануне дня венчания. Это лирико-драматическая кульминация довенечной части свадьбы: девичник насыщен невестинскими прощальными песнями; невеста в это время, как правило, причитывает, обращаясь поочередно ко всем присутствующим. В некоторых традициях девичнику непосредственно предшествует сложный комплекс обрядовых действий, связанных с ритуальной баней и расставанием невесты с *кра́сотой*, включая расплетение косы и раздачу ленточек сестрам и подругам[1].

Но поскольку весь сюжет «Гостиного двора», как известно, построен на самой грязной изнанке купеческой жизни, постольку музыкальное и в целом адекватное городской (или, скорее, слободской) традиции прочтение Пашкевичем свадебных песен девичника как бы расслаивает текст спектакля, сообщая ему новый дополнительный объем, воздух и недосягаемую для торгашеского быта поэтическую красоту бытия. При этом возникающая *полифоническая драматургия действия и музыки* пронизана тонкими соответствиями, которые показывают, насколько глубоко понимал композитор содержательность структуры и символические смыслы народной свадьбы.

Так, на сцене (явление 2) мать (Соломонида) наставляет невесту (Хавронью), как себя вести, когда придет жених:

> М а т ь. Ну, Хавроньюшка, смотри ж ты, дружок, как придет жених, так сиди чинненько... сиди смирнехонько, не шевелись, голову-то опусти вниз, по сторонам не гляди и руками не шали.
>
> Н е в е с т а. А ну как в голове зачешется, так как же?
>
> М а т ь. Уж не чешись, матка. <...> Коли жених протянет голову поцеловаться, так целуйся с ним.
>
> Н е в е с т а. Ну как пить не так, камень бы ему горячей в зубы-то.

А в это время девушки поют (№ 10):

> Во саду земзюлюшка кликала,
> В тереме Хавроньюшка плакала...

Еще один пример: приход жениха (Крючкодей) с Дружкой, Свахой и гостями (явление 4).

Поначалу все идет в соответствии с традиционной свадьбой. Дружка выкупает у девушек место для жениха; Сваха расстилает на скамье шубу мехом вверх и усаживает на нее жениха с невестой; мать невесты с подносом обхо-

[1] Впрочем, нередко баню невесте топили и утром в день венчания.

дит всех, начиная с жениха и невесты, предлагает выпить чарочку вина. Жених опрокидывает чарку целиком.

> С в а х а. И! батька жених, куды ты так не очеслив[1], один все и проглотил, а тебе бы невесту то надобно было попотчивать.
>
> Ж е н и х. А я право думал, что одному мне. *Я бывало взятками не деливался*. А понеже мне заранее об етом сведения не сообщено, того ради подайте мне другую чарку. <...>
>
> Н е в е с т а. Нет, я хмельного-то не пью.
>
> М а т ь. Ну, матка, хоть прикушай.
>
> Н е в е с т а. Так уж ты! прикушай. *Что сама же охотница прорвуто тянуть*.

Мать невесты, обнеся чарочкой жениха с невестой и всех мужчин, угощает по очереди женщин.

> М а т ь. Пожалуй, радость моя, выкушай всю. <...>
>
> О т е ц (*дергая за телогрейку жену, говорит ей на ухо*). Екая ты чертовка! Разве позабыла, что я тебе приказывал? На что так приставать? <...> Дьявол тебя побери, проклятую! *Смотри ж, хоть опивки-то в одно место сливай, да сама поменьше трескай*.

А девушки в это время поют одну из самых поэтичных невестинских песен (№ 12):

> Соболем Хавроньюшка все леса прошла,
> Крыла леса, крыла леса алым бархатом...

Собственно этой песней и заканчивается традиционный девичник. Дальше в опере начинается его трансформация и превращение в свадебное застолье (в традиции — *княжой стол*), которое должно проходить после венца, в доме жениха. Функционально переходной оказывается величальная Дружке, которую с известной натяжкой можно отнести к девичнику или короткому застолью перед отъездом свадебного поезда к венцу (№ 13):

> Дружинька, хорошенькой!
> Как на Дружке-то кафтан
> Багрецоваго сукна.
> Дружинька, пригоженькой!
> Как на Дружке-то камзол,
> Золотой, парчевой...

[1] *Очесливый* — заботливый, учтивый, вежливый (по В. И. Далю). То же значение фиксирует Д. М. Балашов (см.: *Балашов Д. М., Красовская Ю. Е.* Русские свадебные песни Терского берега Белого моря. Л.: Музыка, 1969. С. 167).

Девушки, приплясывая, величают Дружку и получают за это от него награду. По структуре строфы с повторяющимся рефреном-обращением и по описанию нарядов Дружки величание в опере напоминает молодежные хороводно-игровые песни (типа «Селезня»), которые были популярны не только в крестьянской, но и в городской, купеческо-слободской среде. В рукописном песеннике ОР РНБ, Q.XIV.150 «Ох я селезня любила» (с такой же структурой мелострофы) героиня песни постепенно «одевает» селезня, и там в конце концов появляется практически точная цитата из величания Дружки: «Люли-люли, селезень... в сафьянных башмачках, пряшки с ыскорками все повыскакали»[1].

Столь же двойственно-переходным представляется и следующее далее действие с ларцом, открыв который сваха достает «чулки, башмаки, ленты, белилы, румяны» и фрукты, то есть гостинцы жениха для невесты. Это традиционно относится к девичнику. Но дальше — невеста дарит платок жениху «и прочим гостям так же раздает». А в это время в песне «Гусли мои, гусельцы!» (№ 14), которую поют девушки, вручение подарков невесты конкретизируется: «свекру сорочку, свекрови другую, деверьям платочки» и т. д. То есть трансформация действия завершается в песне: ларчик с гостинцами для невесты превращается в подобие сундука с приданым невесты, из которого она достает и вручает подарки родне жениха. А это традиционно происходило именно после венчания, в доме жениха во время свадебного застолья.

Но тут жизнь снова врывается в свадебное действо: появляется офицер Прямиков, который требует от Сквалыгина немедля вернуть ему долг в 500 рублей! И снова ситуацию спасают песни: девушки запевают величание женатой паре, что окончательно превращает девичник в свадебное застолье (№ 15):

Летал голубь, ворковал,
Ко терему припадал...

В начале пения мать невесты подносит гостю, которого уже усадили за стол, стакан вина, а отец кланяется ему. Тем временем девушки заканчивают величание, подносят величаемой паре по стакану вина и получают за это полагающееся им денежное вознаграждение. Застолье катится дальше, а на попытку Прямикова вернуться к опасным для отца и жениха делам отец снова обращается за спасением к певицам: «*Девушки, чтож песенку-то?*» И девушки запевают величание следующей женатой паре гостей (№ 16):

[1] Русские канты от Петра Великого до Елизаветы Петровны. № 119; ср. в опере: «*Пряжки с искорками вон повыскакали*». Лишний раз удивляешься тому, насколько хорошо В. Пашкевич знал не только народные песни, но и рукописные песенники.

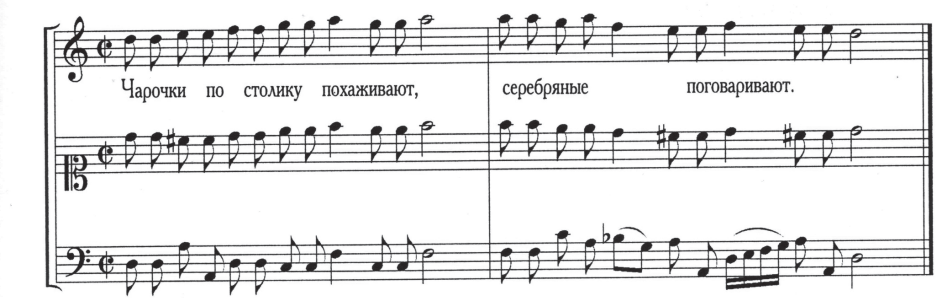
Уж как взговорит в тереме
Свет Улита Сафроновна...

Церемония вознаграждения повторяется. А тем временем хитроумный Жених-Крючкодей предлагает Сквалыгину притвориться пьяными: «*...у меня сильно в голове булавка бродит: упился до зела...*» — и таким образом избавиться от настойчивого офицера. Все мужчины уходят проводить Прямикова. Женщины остаются одни. И происходит еще одна трансформация невестинского девичника: начинается женская *пирушка*.

Угощая друг друга вином, они пробуют запеть одну песенку:

Чарочки по столику похаживают,
Рюмочки походя говорят:
При мужьях женам чиниться велят,
Муж за порог — жена наливши да кок!

В рукописных песенниках инципит с чарочками имеет разные текстовые продолжения, которые легко укладываются в плясовой ритм напева (пример 1).



Пример 1. *ОР РНБ Q.XIV.150. Русские канты от Петра Великого до Елизаветы Петровны. № 107. С. 167*

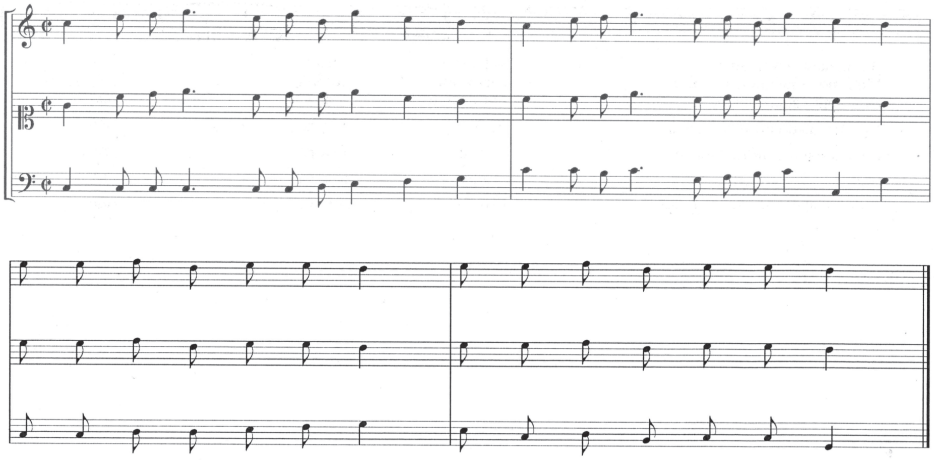
Затем Соломонида, подходя со стаканами пивца, запевает:

Ох ты бражка, ты бражка моя!
Молодая брага сыченая,
Медком подмоложеная.
Уж как нет на тебя, брага, питухов,
Володимирских удалых молодцов,
Красных девушек Саратовских.

В ремарках либретто указано, что эти тексты *поются*, но композитор не приводит нот, так как «голоса» этих популярных по рукописным песенни-

кам застольных песен и так были всем известны[1]. К тому же композитор, очевидно, не хочет пока еще смешивать аромат и красоту настоящих свадебных песен с бытовыми застольными припевками.

Наконец, изрядно нагрузившись вином и пивом, пожаловавшись по очереди на строгость своих мужей, подвыпившие купчихи очень к месту поют по строчке (пример 2):



Пример 2. *Музыкальный Петербург. Т. 1 — XVIII век. Кн. 5. Рукописный песенник XVIII века. № 31*

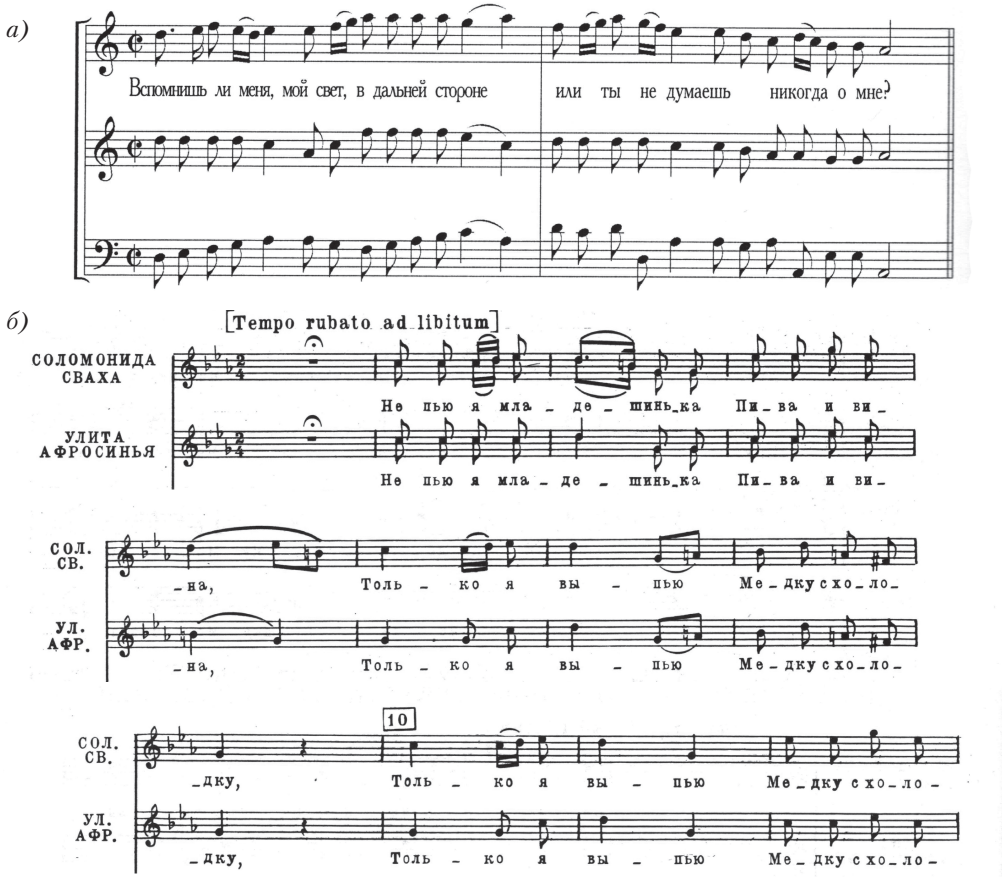
Подпили, пили, мои гостейки,
Подкуликала и хозяюшка.
Мы по чарочке винца,
По стаканчику пивца.
Сладкова мёду на закусочку...

Тут нужно напомнить о первой теме увертюры, которая основана на мелодии этой песни. Следует еще учесть, что этой маленькой мизансцены не было в первой редакции либретто, а появилась она только во второй редакции. И, как вполне убедительно доказывает Е. М. Левашев, сохранившаяся увертюра написана композитором именно для второй редакции оперы. Можно по-

[1] В последнем тексте, например, отчетливо слышится ритм «камаринского мужика». Ср.: Русские народные песни, собранные Николаем Львовым; положенные на музыку Иваном Прачем / Изд. подгот. Е. Е. Васильева, В. А. Лапин; художник А. В. Стрельников. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2012. № 93. В этом же сборнике (№ 90) см. шуточную плясовую «Во Донских во лесах / Стоит брашка на песках, / Молода брага и пьяна / И разымчива была...». На мелодии именно этой песни основана вторая тема увертюры «Гостиного двора»! Так что мизансцена с пропойными купчихами дважды связана с темами увертюры: «Подпили-пили» (первая тема) и «Брашка на песках» (вторая тема).

лагать, что и первая тема, с которой начинается увертюра, и вторая, «подхватывающая» тема родились именно из этой мизансцены с пением подвыпивших купчих. И протянулась симпатичная юмористическая музыкальная арка, связавшая начало оперы со своеобразной «кодой», послесловием девичника.

А дальше купчихи окончательно впадают в лирическое настроение и запевают все вместе «Не пью я, младёшинька, пива и вина» (№ 17). Эта песня тоже была очень популярна в домашнем песенном быту и частенько включалась в рукописные песенники. Причем первым, основным вариантом была, по-видимому, песня, слова которой приписываются А. Н. Сумарокову — «Помнишь ли меня, мой свет», а затем уже на ее «голос» стали петь «Не пью я, младешинька» и другие песенные тексты. Сумароковскую песню, как вполне фольклоризовавшуюся, включил в свой сборник Н. А. Львов (№ 10). А оба текста под одной партитурой помещены в рукописном песеннике 1770-х годов из коллекции А. А. Титова (пример 3).



Пример 3. *а) ОР РНБ, Q. XIV. 150. Русские канты от Петра Великого до Елизаветы Петровны. № 132; б) Как поживешь, так и прослывешь, или Санктпетербургский гостиный двор. № 17*

В музыкально-драматургическом плане Пашкевич очень четко разграничил народные свадебные песни девичника и пение купчих, основанное на репертуаре рукописных песенников с их кантовой стилистикой, свойственной песенности городских слобод и быта мелкого чиновно-служивого люда, мещанства и купечества.

Но вернемся к свадебным песням девичника. Е. М. Левашев в своем исследовании оперы В. Пашкевича подразделяет песни девичника на три жанровые группы: «песни протяжные (№ 10, 12), плясовые (№ 13, 15) и хороводные (№ 11, 14, 16)»[1]. То есть, по Левашеву, на девичнике «Гостиного двора» вообще нет ни одной свадебной песни! На самом деле это, конечно, совсем не так. Все семь песен девичника — подлинные свадебные песни, что можно подтвердить многочисленными фольклорными публикациями их локальных вариантов начиная с конца XVIII века и до нашего времени. Так, примерно в то же время, когда Матинский и Пашкевич работают над второй редакцией оперы, Н. А. Львов (с участием И. Прача) публикует свое «Собрание народных русских песен» (1790), в котором раздел свадебных песен тоже целиком состоит из песен девичника (включая, в частности, добавленную во втором издании «Собрания» (1806) «Ай! сборы, сборы Грушенькины» — ср. у Пашкевича «Ах, сборы, сборы Хавроньины», № 11)[2].

Ошибочное представление Е. М. Левашева можно в какой-то степени объяснить тем, что, во-первых, русская народная свадьба, в течение столетий развиваясь как сложный музыкально-вербально-обрядовый комплекс, вбирала в себя признаки и формы нескольких песенных жанров. В результате свадебный цикл образуют *песни*, *величания-припевки* и *причитания*. Внутри цикла это самостоятельные песенные жанры, со своими различающимися структурно-стилевыми признаками и характеристиками. Во-вторых, двухчастная структура свадьбы естественным образом сгруппировала в довенечной части лирические (невестинские, прощальные) песни и причитания (невесты, матери, сестер, подруг и других родственниц) в доме невесты — и величания-припевки (в том числе «корильные») во второй, послевенечной части в доме жениха. Такая музыкально-обрядовая драматургия свадьбы подчеркивается тем, что во многих традициях, особенно в южно- и юго-западнорусских, величания сопровождаются пляской. Эту подробность Пашкевич тоже учел, в частности, в связи с исполнением «Друженьки» (№ 13) — в партитуре ремарка: *Девушки поют и пляшут*.

В целом хоровая сюита девичника образует большую трехчастную форму. Первая часть — лирическая, это три невестинских, прощальных песни:

[1] *Левашев Е. М.* Опера «Санктпетербургский Гостиный двор» и ее авторы // Как поживешь, так и прослывешь, или Санктпетербургский гостиный двор. С. 481.

[2] Любопытно, что в четырех свадебных песнях, добавленных Львовым во второе издание, дважды появляется довольно редкое имя невесты *Хавронья*. Вполне возможно предположить, что оно появилось под впечатлением от оперы Пашкевича.

«Во саду земзюлюшка кликала» (№ 10), «Ах, сборы, сборы Хавроньины» (№ 11) и «Соболем Хавроньюшка все леса прошла» (№ 12). Вторую часть, довольно резко контрастирующую с первой, образуют два величания с плясовыми ритмами и с одинаковой формой строфы с рефреном: «Дружинька хорошенькой» (№ 13) и «Гусли мои, гусельцы» (№ 14). Третья часть — два спокойных величания женатым парам: «Летал голубь, ворковал» (№ 15) и «Ох, как взговорит в тереме» (№ 16).

Все песни изложены в виде трехголосных партитур для женских голосов с оркестровым сопровождением. Вокальные партитуры очевидно ориентированы на кантовую фактуру *книжных песен*. И это не удивительно, поскольку в то время музыканты еще не знали другого способа создания многоголосной песенной фактуры. Единственное исключение — гениальные вокально-симфонические партитуры Е. И. Фомина в «Ямщиках на подставе», созданные на основе народных песен (1787), но они так и не вошли в слуховое сознание музыкантов и композиторов, поскольку «Ямщики» не были представлены публике и вообще не имели сценической судьбы. Между прочим, и И. Прач в клавирном сопровождении песен в «Собрании» Н. А. Львова (1790) тоже частенько ориентируется на кантовую фактуру.

В хорах девичника в «Гостином дворе» удивительно другое: насколько тонко и, можно сказать, изящно обращается Пашкевич с народными песнями. Это в равной мере относится и к текстам, и к напевам. Используя подлинные народные песни, Пашкевич сам (или вместе с Матинским?) фактически редактирует, сокращает тексты (имея в виду общие композиционные пропорции оперы), но сохраняет образно-поэтическое ядро, соответствующее обрядовой функции песни.

Покажем это на одном примере классической и широко распространенной по Северо-Западу и Русскому Северу свадебной песни «Ах, сборы, сборы», сравнив вариант Пашкевича с наиболее близким по тексту (да и по напеву тоже!) вариантом, записанным в начале 1960-х годов в Лодейнопольском районе Ленинградской области[1].

У Пашкевича	**МПФЛО, № 233**
Ах, сборы, сборы Хавроньины!	Сборы мои, сборы, сборы девочьи,
Собирала девушек за свой стол,	Сбирала подружек во свой дом[2],
	Садила подружек за свой стол,
	Сама садилася выше всех,
Думала думушку крепче всех.	Думала думушку крепче всех.

[1] См.: Музыкально-песенный фольклор Ленинградской области / Ред.-сост. В. А. Лапин. Изд. 2-е. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2008. № 233.

[2] Далее строки в фольклорном варианте (в отличие от варианта Пашкевича) повторяются по принципу цепной строфики.

— Подружки мои, вы голубушки,	
	Расскажите вы, мои милые,
	Как же идти в чужи людюшки,
— Как назвать мне свекра батюшкой,	Как назвать мне лиха свёкра,
	Батюшком назвать мне не хочется,
	Свёкрушком назвать мне хочется,
	Свёкрушком назвать — он рассердится.
Свекровь мне назвать матушкой.	
Убавлю спеси, гордости:	Убавлю я, млада, спеси-гордости,
	Прибавлю, млада, ума-разума,
Назову я свекра батюшкой,	Назову я свёкрушка батюшкою,
Свекровь назову матушкой.	Лихую свекровушку матушкою.
	За это, млада, худа не буду,
	С белого личенька я не спаду,
	С алых румянец я не сойду.

Авторы оперы вынуждены были сокращать тексты, потому что объем настоящих свадебных песен, неспешно развертывающихся в обряде, несопоставим с масштабами даже и «большой оперы». В приведенном выше примере в опере оставлено четыре мелострофы — против 18 (с учетом цепной строфики) в народном варианте.

Такого рода текстологическая работа проведена во всех песнях, кроме «Друженьки» и «Гуслей». Их не пришлось сокращать, так как обе они идут в хорошем темпе и по продолжительности звучания примерно равны остальным песням. Кроме того, в тексте «Гуслей» фактически описываются обрядовые действия, которые в качестве гостей-чинов девичника выполняют персонажи оперы.

Музыкальная фактура первых трех (лирических) свадебных песен изобилует скользяще мягкими секундовыми наложениями, иногда второй и третий голоса меняются местами — нижний, функционально-гармонический «бас» оказывается выше среднего голоса и т. д. Во второй песне, «Ах, сборы, сборы Хавроньины», в первой фразе два нижних голоса образуют квинтовый бурдон. В это время струнные и флейты перебрасываются короткими двухголосными перекличками. А в самой мелодии кадансовые обороты двух фраз также перекликаются между собой на расстоянии квинты, так что второй каданс завершает мелострофу унисоном всех голосов на субкварте.

Структуры стиха в трех первых песнях различны: в первых двух — нерасчлененный (нецезурированный) тонический стих 10—11 слогов в первой песне и 9—10 слогов во второй. В третьей же песне поэтическая строка имеет структуру 8 (4 + 4) + 5. При этом устойчивая структура кристаллизуется только со второй мелостроки — *Крыла леса, крыла леса алым бархатом*. И это тоже часто встречается в народных песнях, когда первая мелострофа или мелострока имеют ненормативную структуру.

Еще одно существенное различие в песнях этого микроцикла — ладовая структура: в первых двух песнях напевы функционально разомкнуты: в первой песне, «Во саду земзюлюшка кликала», мелострофа заканчивается на доминанте параллельного минора; во второй, «Ах, сборы, сборы», — на субкварте напева мажорного наклонения. (Доминанта и субкварта — очевидное влияние бытовой городской песенности (доминанта) и столь же очевидное стремление композитора уйти от мажоро-минорной фунциональности.) Напев третьей песни, «Соболем Хавроньюшка», целиком выдержан в одном квинтовом ладу минорного наклонения (с захватом вводного, опевающего тона). Тонкое музыкальной кружево этой песни, с безцезурным перетеканием одной мелострофы в другую, — еще одно отличие от первых двух песен с их четкими остановками-кадансами в конце каждой строфы.

В тоже время есть еще одна характеристика, как бы охватывающая начальный микроцикл. Во всех невестинских песнях — двухстрочная строфа, но в первой и третьей песне мелостроки частично совпадают: в первой песне различаются только начала мелострок; в третьей совпадают последние части мелострок, соответствующие пятисложникам стиха. В том и другом случае форма мелострофы как бы закольцовывается, вызывая ощущение непрерывного движения-кружения.

В первой и второй частях песенной сюиты весьма существенно различается роль оркестра. В невестинских песнях оркестр словно рисует вокруг напевов акварельное кружево, главным образом струнных и двух пар духовых: кларнеты и валторны, флейты и валторны, флейты и фаготы. Таким образом, тембровые краски духовых, накладываясь на струнные, в каждой песне меняются, создавая свой колорит. Иногда в оркестровой фактуре улавливаются элементы русской подголосочной полифонии.

Вступление к «Друженьке» (№ 13) — два кларнета и две валторны — напоминает звучание народных духовых инструментов, вроде ансамбля владимирских рожков с характерным «взвизгиванием» верхнего рожка, который, кстати, так и называется — визгун. Ощущение такое, что Пашкевич слышал вживую игру этих владимирских или нерехтских народных музыкантов. Далее фактуру рефрена перехватывают струнные, а во второй, плясовой части строфы духовые по очереди перекликаются, перебрасываются острыми доминантовыми октавами, создавая своего рода верхний пульсирующий органный пункт.

«Гусли мои, гусельцы» (№ 14) — это вершина изобретательности и яркости в оркестровом решении народных песен «Гостиного двора». Легато пары кларнетов, ведущих мелодическую линию; над ними россыпь стаккато флейт и пиццикато всех струнных (от начала до конца песни), поддерживающих гармоническую основу. Наконец, поразительная полиритмия, когда в оркестровой партитуре одновременно сочетаются дуоли, триоли и квартоли.

Третью часть, завершающую свадебный цикл, образуют два величания женатым парам гостей. Первая песня, «Летал голубь, ворковал» (№ 15), звучит

после появления на девичнике офицера Прямикова, который рассчитывает получить от Сквалыгина обещанный долг, и далее следует неприятно-напряженный диалог Прямикова со Сквалыгиным. Здесь, после искрящихся оркестровыми красками «Друженьки» и особенно «Гуслей», оркестр как будто притушен, играют одни струнные, с момента вступления хора девушек — *sotto voce*. Но в оркестровом вступлении к песне единственный раз в цикле над струнными звучит знаменитый золотой ход валторн, как бы призывающий требовательного офицера ко вниманию! И это, похоже, действует: Прямиков принимает и выпивает поднесенную ему чарку вина.

Что касается песни, то ее несколько прямолинейная квадратность смягчается двумя отклонениями во второй фразе и тонально-ладовой разомкнутостью формы мелострофы (C—F—G). После каждой строфы звучит двухтактовая связка-переход к началу следующей строфы. И только в этой связке валторны напоминают о себе октавно-квинтовой вставкой, чтобы снова умолкнуть до следующей связки. А всю фактуру песни ведут струнные: верхний голос — первые скрипки, а между ними и басами *sotto voce* «воркуют» в терцию вторые скрипки и альты.

Завершает свадебную сюиту легкий трехдольный финал (*Presto*) — «Ох как взговорит в тереме» (№ 16). Пение предваряет небольшое шеститактовое вступление, с двумя облигатными кларнетами и остроумно «поддакивающими» и перекликающимися валторнами и фаготами. Неожиданно решена и хоровая партитура: два верхних голоса поют первую фразу параллельными секстами, вторую — параллельными терциями; нижний же голос — альт — выдерживает ритмично пульсирующий бурдон на основном тоне. В оркестре его поддерживают сначала струнные альты и басы, а затем, во второй строфе, к ним присоединяются валторны. При этом еще в бурдоне струнных используется прием комплиментарной ритмики (по отношению к вокальным альтам). Композиционно песня решена тоже своеобразно: во-первых, инструментальный отыгрыш (равный вступлению) звучит только после каждых двух строф; во-вторых, в первом проведении строфы мелодическую линию дублируют скрипки, к которым во второй фразе строфы подключается пара фаготов; во втором проведении строфы мелодическую линию перехватывают кларнеты, а скрипки украшают ее мелодическими фигурациями.

Завершая аналитическое описание вокально-оркестровых песен девичника, отметим еще несколько колоритных деталей, обнаруживающихся в опере и тоже связанных с народными песнями. В последнем величании женатой пары «Уж как взговорит в тереме» муж хвастается достоинствами своей жены, в частности:

— У меня жена разумная,
Что не пьет пива пьянова,
Зелена вина в рот не берет.

Именно это все и происходит вскорости, как только мужчины уходят со сцены и начинается женская пирушка.

Другой пример — из заключительного ансамбля с хором. После помпезного морализирующего хора «Царствуй истина святая» — жалоба Соломониды «Меркнет свет в глазах» на мелодию популярной тюремной песни «Ты воспой, воспой, жавороночек»[1], в ответ на которую оба «добрых молодца», Сквалыгин и Крючкодей, поют дуэт «Пропали мы» на напев девичьей хороводной «Плыла лебедь»[2]. Та и другая народные песни были в то время очень популярны и опубликованы в близких вариантах в обоих первых музыкальных сборниках (Трутовского и Львова—Прача). Подобные тонкие юмористические перлы со всей очевидностью ориентированы на слушателя, хорошо знавшего весь объем русской песенной культуры того времени.

Итак, первый в истории русской музыки опыт включения одного из самых значительных фрагментов русской народной свадьбы в оперу увенчался блестящим успехом. Неприглядный домашний купеческий быт (1-е действие) и торговая жизнь Гостиного двора, с пестротой зазывающих выкриков купцов и репликами возмущенных покупателей и покупательниц (3-е действие), — все это впервые появилось на русской оперной сцене. Но и впервые же в оперу включены не просто народные песни, но ритуальное действо с большим числом обрядовых подробностей, доселе не попадавших на сцену (каламбурящий Дружка, выкупающий у девушек место для жениха и невесты; шуба, которую Сваха мехом вверх расстилает для них на скамье и т. п.). Невестинские песни и величания девичника очень тонко и для того времени стилистически безупречно обработаны композитором. Драматургически в опере, начисто лишенной любовной интриги, появился новый объем, да к тому же созданный образами идеально-поэтической красоты людей и их брачных отношений. Сюита свадебных песен как бы на время прикрыла неприглядный купеческий быт, наполненный ложью, обманом, корыстью и жестокостью. А его вторжения в ход свадебного обряда вызвали необходимость трансформации *девичника* в *княжой стол*, то есть в свадебное застолье в доме жениха (тем более что жених-Крючкодей и должен был поселиться в доме невесты). Авторы оперы, прежде всего композитор, сделали это пластично и естественно, так что никаких «швов» зрители и слушатели не заметили.

Успех оперы подтверждается ее богатой и сравнительно долгой сценической жизнью в императорских и частных театрах, в обеих столицах и во многих провинциальных городах. А ее огромное воздействие на классическую русскую оперу всего XIX века не подлежит сомнению.

---

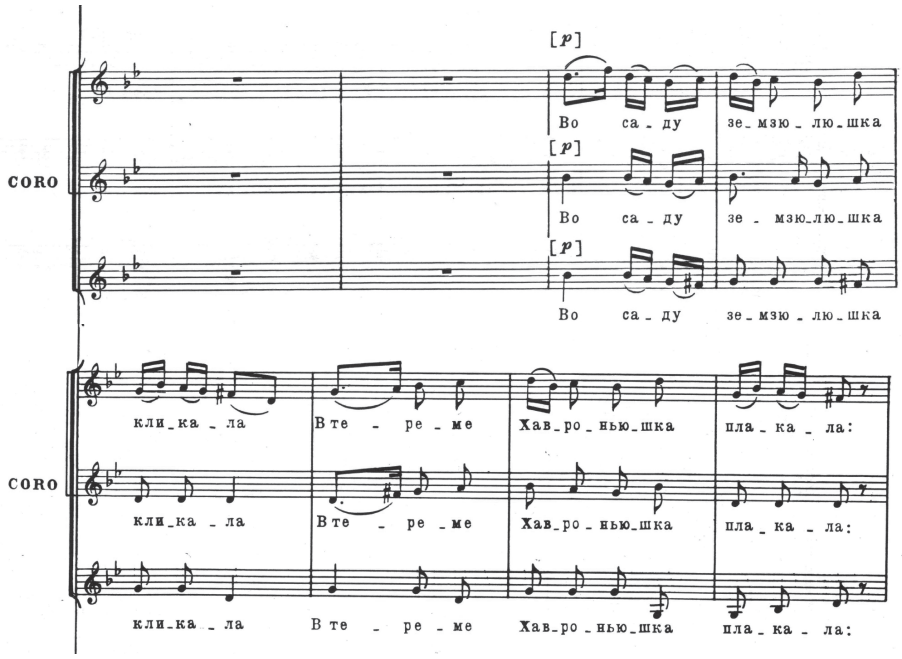
[1] См.: *Трутовский В. Ф.* Собрание русских простых песен с нотами / Под ред. и с вступит. статьей В. Беляева. М.: Гос. муз. изд-во, 1953. № 10; Русские народные песни, собранные Николаем Львовым; положенные на музыку Иваном Прачем. № 33 и 48 («Как на дубчике два голубчика»).

[2] См.: *Трутовский В. Ф.* Собрание русских простых песен с нотами. № 18; Русские народные песни, собранные Николаем Львовым; положенные на музыку Иваном Прачем. № 48.

Свадебные песни «Гостиного двора» В. А. Пашкевича

(ноты и тексты; комментарии; цифры в скобках — номера в опере)

1 (10). Во саду земзюлюшка кликала (невесте)



Во саду земзюлюшка кликала,
В тереме Хавроньюшка плакала.

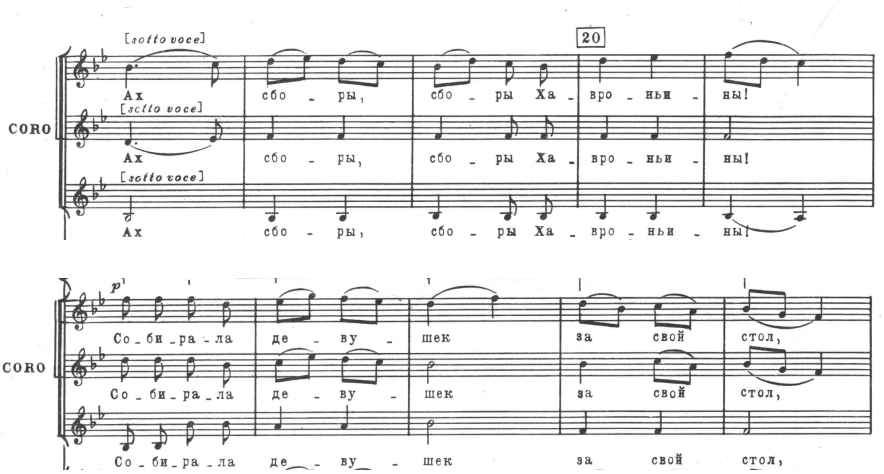
— Бог судит родимова батюшку,
Молоду в чужи люди отдает,

Останется зеленой сад без меня,
Завянут цветики во саду.

Вставай же мой батюшко раненько,
Поливай мои цветики частенько,

Утренней, вечернею зарею,
Сверх того горючею слезою.

2 (11). Ах, сборы, сборы (невесте)



Ах, сборы, сборы Хавроньины!
Собирала девушек за свой стол,

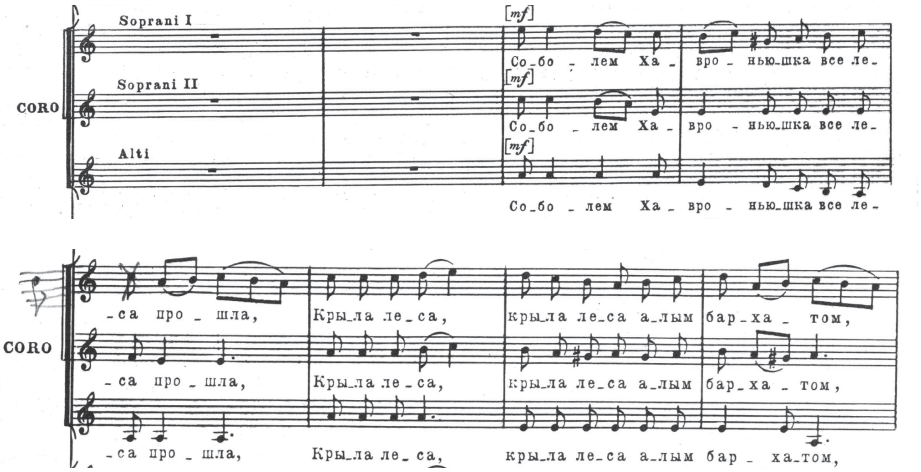
Думала думушку крепче всех.
— Как назвать мне свекра батюшкой,

Свекровь мне назвать матушкой.
Убавлю спеси, гордости:

Назову я свекра батюшкой,
Свекровь назову матушкой.

Текст — Русские народные песни, собранные Николаем Львовым; положенные на музыку Иваном Прачем. № 119; Музыкально-песенный фольклор Ленинградской области. № 233 (Лодейнопольский район, деревня Канома Первая); очень близкий вариант напева — ср. № 3; № 37, зачин другой — *Синя моря на волнах стоит* (Батецкий район Новгородской области, деревня Русыня); *Рубцов Ф. А.* Народные песни Ленинградской области. М.: Музыка, 1958. № 71, зачин — *Собрала собор* (Винницкий район Ленинградской области); Традиционный фольклор Новгородской области: Песни, причитания / Изд. подгот. В. И. Жекулина, В. В. Коргузалов, М. А. Лобанов, В. В. Митрофанова. Л: Наука, 1979. № 308 (Старорусский район, деревня Буреги — близкий вариант текста и напева; но — ms AA); Лирика русской свадьбы / Изд. подгот. Н. П. Колпакова. Л.: Наука, 1973. № 116 (Лодейнопольский район — самый близкий вариант текста), № 117 (Лужский район); № 120 (Мезень).

3 (12). Соболем Хавроньюшка (невесте и жениху)



Соболем Хавроньюшка все леса прошла,
Крыла леса, крыла леса алым бархатом.

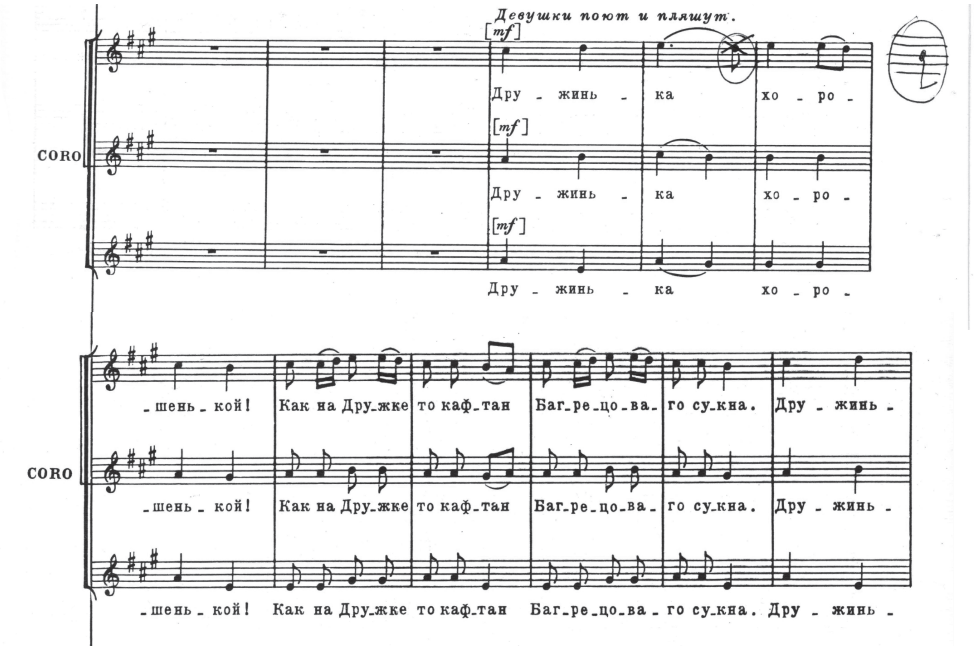
В путь катила, в путь катила золотым кольцом,
Прикатила, прикатила ко синю морю.

Вскрикнула, вскрикнула громким голосом:
— Кто бы меня, кто б перевез на ту сторону?

Где ни взялся, где ни взялся Аксён господин:
— Я тебя, Хавроньюшка, в корабле перевезу.

Один из устойчивых мотивов перевода / перевоза через реку / море; см.: Русские народные песни, собранные Николаем Львовым; положенные на музыку Иваном Прачем. № 113 (*Через речку черемха лежала*); наиболее близкий напев — № 111 (*Что не пава... по двору ходит*); Музыкально-песенный фольклор Ленинградской области. № 245 (Лодейнопольский район, деревня Канома Первая; зачин — *Крыла леса алым бархатом*; далее текст другой, но с тем же мотивом перевоза через Дунай-реку; очень близкий вариант напева — ср. № 2). Между прочим, довольно редкое имя невесты *Хавроньюшка* дважды встречается в свадебных песнях в сборнике Львова–Прача: № 117 (*Ах, жарко в тереме свечи горят*) и № 120 (*Во тереме гусли лежали*).

4 (13). Дружинька хорошенькой (дружке)

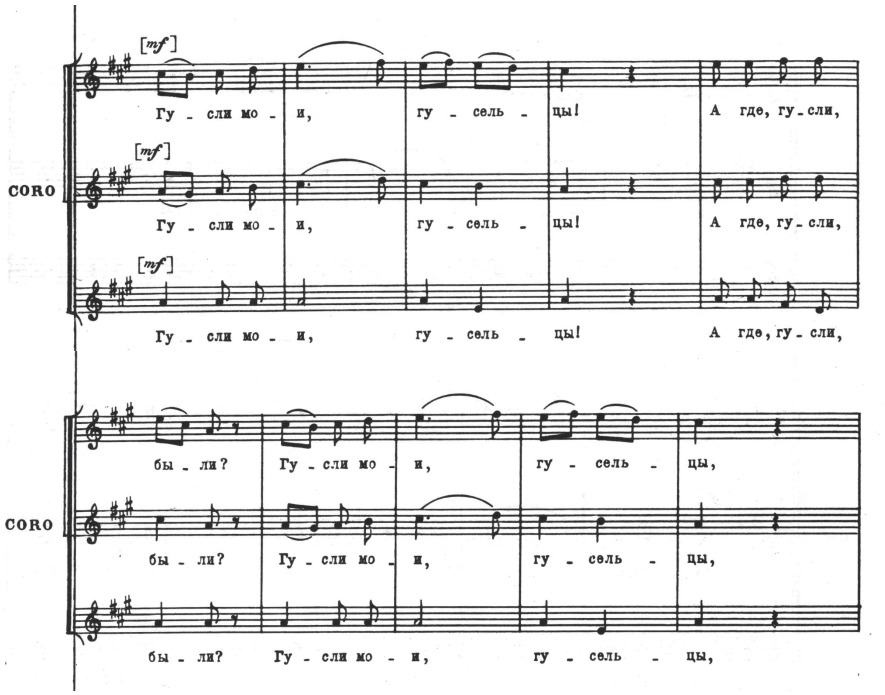


Дружинька хорошенькой!
Как на Дружке-то кафтан
Багрецоваго сукна.
Дружинька пригоженькой!
Как на Дружке-то камзол
Золотой, парчевой.
Дружинька хорошенькой!
Как на Дружке-то чулки
Белы шолковые.
Дружинька пригоженькой!
Как на Дружке башмачки
Черны замшевые.
Дружинька хорошенькой!
Пряжки с искорками
Вон повыскакали.
Дружинька пригоженькой!
Он при тросточке стоит,
Прибодряся говорит.
Дружинька хорошенькой!
На нем шляпа со пером,
И перчатки с серебром.

Дружинька пригоженькой!
Коли хочешь в рай,
Передайся нам.
Дружинька хорошенькой!
Есть еще про тебя
У нас скляница вина.
Дружинька пригоженькой!
Сладка меду ендова
И конец пирога.

Балашов Д. М., Красовская Ю. Е. Русские свадебные песни Терского берега Белого моря. № 118 (Мурманская область, село Варзуга; сюжет и структура строфы те же); Лирика русской свадьбы. № 355 (Мурманская область, деревня Нижняя Кандалакша; короткий текст); Традиционный фольклор Новгородской области: Песни, причитания. № 391 (Демянский район, деревня Зимница; сюжет и структура строфы те же). Сюжет был популярен и в рукописных песенниках, см.: Русские канты от Петра Великого до Елизаветы Петровны. № 109. Пример хуления всего наряда дружки см.: *Ельчева И. М.* Народные песни Ивановской области. Иваново: [Верх.-Волж. кн. изд-во], 1968. № 72 (село Палех, «*Дружка-вор*»; структура строфы та же).

5 (14). Гусли мои (невесте)



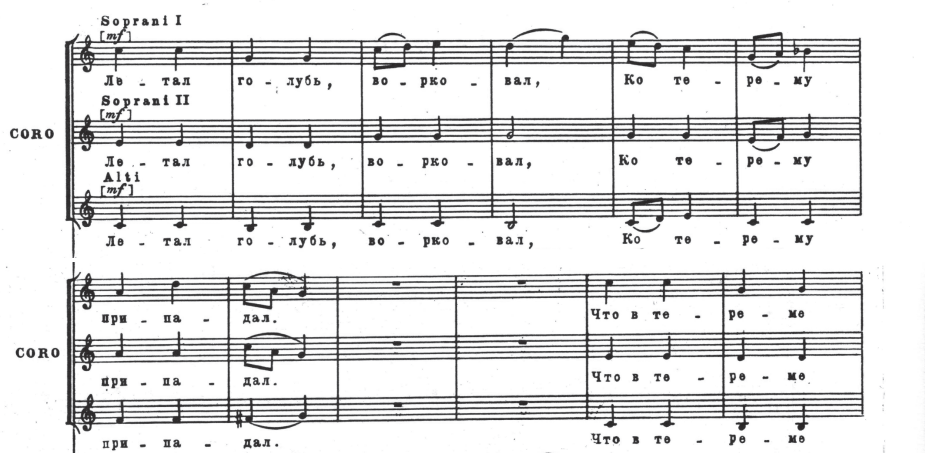
Гусли мои, гусельцы (про невесту, ларчик и дары родне жениха)

Гусли мои, гусельцы!
— А где, гусли, были?
Гусли мои, гусельцы,
— У Хавроньи в тереме.
Гусли мои, гусельцы!
– Что Хавронья делает?
Гусли мои, гусельцы!
— Плачет, возрыдает.
Гусли мои, гусельцы!
К ларцу припадает.
Гусли мои, гусельцы!
— Ты ларчик, мой ларчик!
Гусли мои, гусельцы!
Не год я копила.
Гусли мои, гусельцы!
Пришла пора, время,
Гусли мои, гусельцы!
Я в час раздарила:

Гусли мои, гусельцы!
Я свекру сорочку,
Гусли мои, гусельцы!
Свекрови другую,
Гусли мои, гусельцы!
Деверьям платочки,
Гусли мои, гуссельцы!
Золовкам веночки.
Гусли мои, гусельцы!
Красуйтесь, золовки,
Гусли мои, гусельцы!
Как я красовалась,
Гусли мои, гусельцы!
Косой похвалялась.

Образ гуслей — Русские народные песни, собранные Николаем Львовым; положенные на музыку Иваном Прачем. № 120; Лирика русской свадьбы. № 410–413 (Ленинградская и Мурманская области, Республика Коми, Усть-Цилемский район; напевы и сюжеты другие); Традиционный фольклор Новгородской области: Песни, причитания. № 328 (Пестовский район Новгородской области, деревня Погорелово: *А во новой во горенке столы стоят* — еще один сюжет о гуслях, игра на которых предсказывает судьбу девушки-невесты).

6 (15). Летал голубь, ворковал (женатой паре)



Летал голубь, ворковал,
Ко терему припадал.

Что в тереме говорят?
Феклист, сударь, говорит,

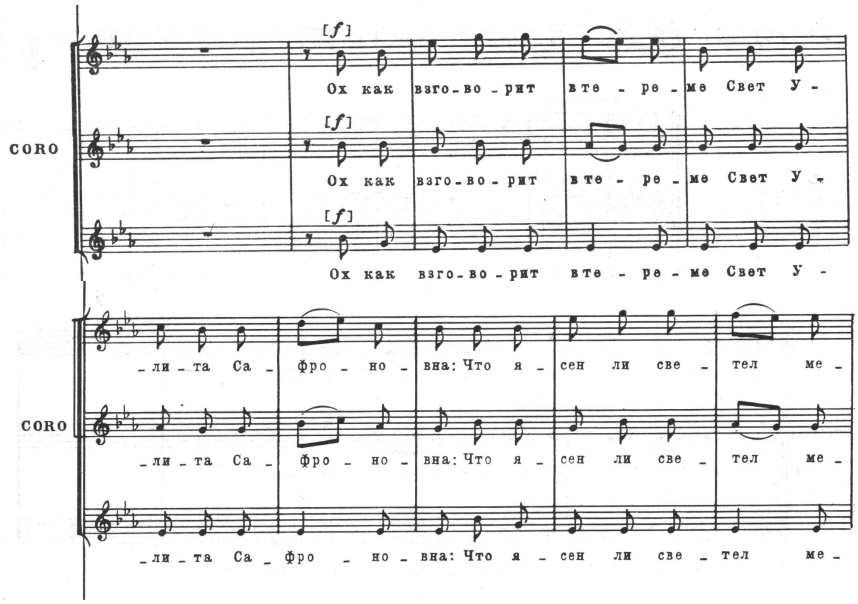
Парамонович говорит:
— Афросиньюшка ты моя,

Евсигнеевна ты душа,
Роди сына сокола!

И личиком во себя,
Умом-разумом во меня,
Во меня.

Угличские народные песни / Ред.-сост. И. И. Земцовский. Л.: Советский композитор, 1974. № 57 (окончание другое — *Совью перстень золотой*). Мотив *роди сына сокола* см.: Музыкально-песенный фольклор Ленинградской области. № 82 (Киришский район Ленинградской области; напев и зачин другой); Лирика русской свадьбы. № 392 (Архангельская область; наиболее близкий вариант из нескольких в этой публикации).

7 (16). Ох, как взговорит в тереме (женатой паре)



Ох, как взговорит в тереме
Свет Улита Сафроновна:

— Что ясен ли светел месяц?
Что весел ли мой милой друг,

Свет Федул Вахромеевич?
И он пьет, проклажается,

И он мной похваляется:
— У меня жена разумная,

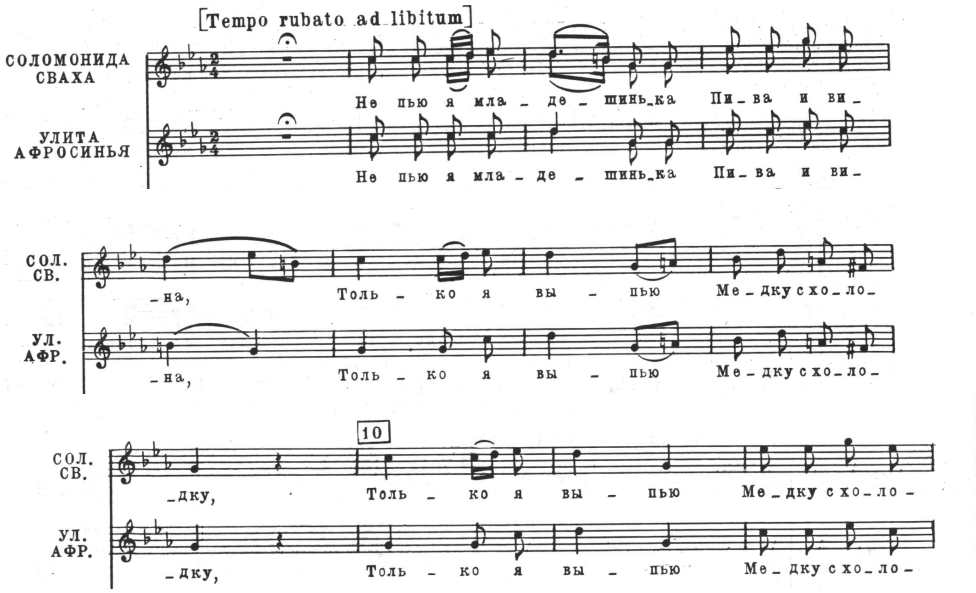
Что не пьет пива пьянова,
Зелена вина в рот не берет.

У ней речь лебединая,
А походка павлиная;

Она пройдет — утешит меня,
Слово молвит — накормит меня.

Лирика русской свадьбы. № 394–395 (Архангельская область, Лешуконский район; Мурманская область, Кандалакшский район; зачин — *Что по сеням, по сенечкам*); *Балашов Д. М., Красовская Ю. Е.* Русские свадебные песни Терского берега Белого моря. № 36 (Терский берег, Мурманская область).

8 (17). Не пью я младешинька (квартет подгулявших купчих)



Не пью я, младешинька, пива и вина,
Только я выпью медку с холодку.

Только я выпью медку с холодку,
Полюблю детинушку молоденькова.

Полюблю детинушку молоденькова,
Которой, душа моя, вечор приходил.

Которой, душа моя, вечор...
[генеральная пауза!]

Русские народные песни, собранные Николаем Львовым; положенные на музыку Иваном Прачем. № 10; *Трутовский В. Ф.* Собрание русских простых песен с нотами. № 22. Напев тот же, текст другой (*Помнишь ли меня, мой свет*), приписывается А. П. Сумарокову. С сумароковским текстом песня была очень популярна, зафиксирована в рукописных песенниках (см.: Русские канты от Петра Великого до Елизаветы Петровны. № 132).

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ОР РНБ — Отдел рукописей Российской национальной библиотеки.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Балашов Д. М., Красовская Ю. Е.* Русские свадебные песни Терского берега Белого моря. Л.: Музыка, 1969. 168 с.
2. *Ельчева И. М.* Народные песни Ивановской области. Иваново: [Верх.-Волж. кн. изд-во], 1968. 180 с.
3. Как поживешь, так и прослывешь, или Санктпетербургский гостиный двор: Опера. Партитура и переложение для фортепиано / Музыка В. А. Пашкевича; публ. Е. М. Левашева. М.: Музыка, 1980. 510 с. (Памятники русского музыкального искусства. Вып. 8).
4. *Левашев Е. М.* Опера «Санктпетербургский Гостиный двор» и ее авторы // Как поживешь, так и прослывешь, или Санктпетербургский гостиный двор: Опера. Партитура и переложение для фортепиано / Музыка В. А. Пашкевича; публ. Е. М. Левашева. М.: Музыка, 1980. С. 461—499.
5. Лирика русской свадьбы / Изд. подгот. Н. П. Колпакова. Л.: Наука, 1973. 323 с.
6. Музыкально-песенный фольклор Ленинградской области / Ред.-сост. В. А. Лапин. Изд. 2-е. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2008. 382 с.
7. Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Том 1 — XVIII век. Книга 5: Рукописный песенник XVIII века / Отв. ред. Е. Е. Васильева; изд. подгот.: Е. Е. Васильева, В. А. Лапин, Н. О. Атрощенко. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2002. 312 с.
8. *Порфирьева А. Л.* Пашкевич Василий Андреевич // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Том 1 — XVIII век. Книга 2. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 1998. С. 340—344.
9. *Рубцов Ф. А.* Народные песни Ленинградской области. М.: Музыка, 1958. 226 с.
10. Русские канты от Петра Великого до Елизаветы Петровны / Изд. подгот. Е. Е. Васильева, В. А. Лапин, А. В. Стрельников. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2002. 214 с.
11. Русские народные песни, собранные Николаем Львовым; положенные на музыку Иваном Прачем / Изд. подгот. Е. Е. Васильева, В. А. Лапин; художник А. В. Стрельников. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2012. 216 с.
12. Традиционный фольклор Новгородской области: Песни, причитания / Изд. подгот. В. И. Жекулина, В. В. Коргузалов, М. А. Лобанов, В. В. Митрофанова. Л: Наука, 1979. 350 с. (Памятники русского фольклора).
13. *Трутовский В. Ф.* Собрание русских простых песен с нотами / Под ред. и с вступит. статьей В. Беляева. М.: Гос. муз. изд-во, 1953.
14. Угличские народные песни / Ред.-сост. И. И. Земцовский. Л.: Советский композитор, 1974. 288 с.

Аннотация

Русская свадьба в русской опере — такова общая тема, над которой работает автор. В данной статье рассматривается первый серьезный опыт подобного рода. В. А. Пашкевич и М. А. Матинский включили в свою оперу «Санктпетербургский гостиный двор» (1782—1792) один из важнейших фрагментов свадьбы — девичник и цикл соответствующих свадебных песен. Каково их драматургическое значение в опере и как стилистически обошелся с песнями композитор — это и является задачей статьи.

Summary

This article is presents the first serious consideration of the depiction of the Russian wedding in Russian opera. In their 1782 opera *Saint-Petersburg Bazaar*, Vasily Paskevich and Mikhail Matinsky capture one of the most important aspects of a wedding — the hen party, accompanied by a cycle of corresponding wedding songs. This article considers the composer's stylistic treatment of the songs, and their dramatic significance in the opera.

✓ *Ключевые слова*: В. А. Пашкевич, М. А. Матинский, русская комическая опера, «Санктпетербургский гостиный двор», русская свадьба, девичник.

✓ *Key words*: Vasily Pashkevich, Mikhail Matinsky, Russian comic opera, *Saint-Petersburg Bazaar*, Russian wedding, hen party.

Народно-певческое исполнительство: к вопросу о звукоидеале традиции

УДК 781.7

ВОЗЖАЕВА ЕКАТЕРИНА ИГОРЕВНА
Аспирантка, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)

VOZZHAEVA EKATERINA I.
Doctoral Student, Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg)

E-mail: makaron-as@mail.ru

Исполнительское искусство условно можно поделить на две составляющие — техническую и эстетическую стороны. Обе являются взаимозависимыми элементами, в том числе связанными с самой художественной формой. Особенно сильно эта связь проявляется в традиционной народной среде, где в постоянном взаимодействии находятся коллективное, типическое, стабильное и индивидуальное, вариативное, подвижное. Уровень проявления этого индивидуального может быть различным, и в случае стремления остаться в рамках конкретной традиции индивидуальное будет развиваться в определенных границах допустимого. Этот принцип касается и традиционного стиля исполнения, который зиждется на сочетании стабильных и вариативных, индивидуальных (но при этом традиционных) признаков[1].

В процессе изучения закономерностей исполнительского стиля какой-либо народной традиции неизбежно возникает вопрос, касающийся эстетики звучания, оценки материала и качества его исполнения самими носителями традиции. Кроме того, в каждой традиции были исполнители с неодинаковым уровнем мастерства, в разной степени владеющие певческой техникой. Поэтому изучение традиционной манеры пения должно сопровождаться также пониманием того, на что ориентировались местные исполнители, какой музыкальный язык находился в основе их исполнительской практики, какой звуковой эталон преобладал в конкретном ареале. Этот вопрос обращает нас к такой категории, как «звукоидеал».

[1] В случае преобладания индивидуального и нарушения границ традиционного, типического происходит выход за пределы порога вариативности, что ведет к трансформации форм народной традиционной культуры. См.: *Мехнецов А. М.* Типическое в природе и формах фольклора // Звук в традиционной народной культуре: Сборник научных статей / Сост. Н. Н. Гилярова. М.: Научтехлитиздат, 2004. С. 22—54.

Термин «звукоидеал» стал активно использоваться в этномузыкознании с 1953 года, после выхода труда Фрица Бозе «Музыкальная этнография»[1], в котором автор, рассматривая стили звучания музыки разных народов мира, большое внимание уделяет вопросу нахождения звукового идеала, характеризующего музыкальную культуру различных этносов, эпох, стилей.

После выхода работы немецкого ученого термин был подхвачен другими исследователями и стал применяться в этномузыковедческих работах, посвященных народной музыке различных народов (О. Эльшек, И. Земцовский, И. Мациевский, А. Скоробогатченко, Ж. Пяртлас, С. Субаналиев, С. Утегалиева, Д. Абдулнасырова (Булатова) и др.)[2]. В процессе своего использования термин развивался и претерпел некоторые трансформации в зависимости от направлений и тематик научных исследований. И так как Фриц Бозе не приводит четкого определения звукоидеала, то авторы, применяющие это понятие, наделяют его своими оттенками понимания, обогащая звукоидеал новыми смыслами.

На данный момент можно выделить несколько таких определений относительно изучения народной традиционной культуры.

1) Звукоидеал как некий идеальный образ, представления об эталоне звучания; абстрактная модель, связанная с темброво-интонационными характеристиками.

Как было отмечено И. И. Земцовским, звукоидеал есть «некая интонационно-тембровая модель, обобщающая специфические элементы вокальных и инструментальных стилей», непосредственно связанная с особенностями музыкального интонирования. Автор также определяет взаимосвязь звукоидеала с другими значимыми в традиционной культуре важными составляющими, выделяя цепочку из шести звеньев: «форма музицирования (индивидуальная или коллективная) — жанр — этнический звукоидеал (в частности, соотношение тембров) — тип интонирования — стиль интонирования — музыкально-выразительные средства (мелодико-композиционные и ладо-ритмические)»[3].

Звукоидеал, как сформулировал его значение исследователь сферы исполнительства в джазе В. В. Шулин, являет собой «совокупность представлений о качестве звучания, его тембральных, технико-исполнительских, артикуляционно-интонационных, ладо-гармонических и музыкально-стили-

[1] *Bose F.* Musikalische volkerkunde. Freiberg im br.: Atlantis Verlag, 1953. S. 51—72 (Klangstile).

[2] См.: *Шулин В. В.* Термин «звукоидеал» и практика его применения в современном музыкознании // Вестник СПбГУКИ. 2011. № 2 (7). С. 160.

[3] *Земцовский И. И.* Народная музыка // Belcanto. URL: https://www.belcanto.ru/narod.html (дата обращения: 22.05.2017).

стических характеристиках»[1]. Как замечает В. В. Шулин, данный термин «может использоваться при анализе любых музыкальных структур, направлений и стилей, в рамках которых существуют устоявшиеся и распространившиеся в практике характерные звучания»[2].

2) Звукоидеал как цель исполнителя, стремящегося в своем искусстве достичь высокого мастерства, показателем которого является идеальное звучание.

Исследовательница искусства казахских народных исполнителей-профессионалов Д. Ж. Амирова пишет, что звукоидеал основывается на исполнительском принципе, который она определяет как «темброво-фоническая установка... на звуковую слитность певческого голоса с инструментом»[3]. То есть целью музыканта является тембральный унисон голоса и инструмента. Причем в определении результата такого исполнительства участвует не только сам певец, но и слушатель, который, воспринимая песню такого профессионала, «в своем сознании сопоставляет и коррелирует данную певческую интерпретацию с эталонной — с интерпретацией мастеров традиции»[4].

3) Звукоидеал как комплекс выразительных средств, с помощью которых формируется эталонное исполнение (местной традиции, жанра, какой-либо формы исполнения).

В этом ключе определяет звукоидеал С. Ю. Власова. Она пишет: звукоидеал — это «не какой-либо застывший акустический „формат“ звучания», а «совокупность звукообразов, характерных для разных жанров и ситуаций пения», причем «каждый элемент этой совокупности отличается особой тембро-интонацией»[5]. То есть каждый отдельный контекст исполнения, каждая жанровая группа предполагает собственные черты воплощения единого для локальной традиции звукового идеала.

«В каждом локальном стиле, — продолжает мысль С. Ю. Власова, — вырабатывался свой „звукоидеал“ (совокупность звукообразов), который непосредственно влиял на формирование голосовой культуры каждого сле-

---

[1] *Шулин В. В.* Искусство импровизации в джазе последней трети XX столетия: К проблеме звукоидеала. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. СПб., 2007. С. 3.

[2] *Шулин В. В.* Термин «звукоидеал» и практика его применения в современном музыкознании. С. 155.

[3] *Амирова Д. Ж.* Казахская профессиональная лирика устной традиции (песенное искусство Сарыарки). Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Л., 1990. С. 17.

[4] Там же. С. 9.

[5] *Власова С. Ю.* Традиционное пение: музыкальная логика и вокальная техника // Вестник этномузыколога. URL: http://etmus.ru/vlasova-s-yu-traditsionnoe-penie-muzkalynaya-logika-i-vokalynaya-tehnika/ (дата обращения: 21.05.2017).

дующего поколения, благодаря чему и сохранялась музыкально-исполнительская региональная специфика. На основе совокупности звукообразов фольклорной традиции и индивидуального опыта каждого певца вокальные навыки совершенствовались и приобретали характер сенсомоторного („чувствительно-двигательного", по Р. Юссону) автоматизма»[1].

Последняя трактовка термина относит звукоидеал не просто к абстрактной модели звучания, а в значительной мере к исполнительским средствам, ряду конкретных певческих характеристик (артикуляция, диалект, вокальная техника, исполнительские приемы и т. д.), благодаря которым в традиции всегда достигается звуковой эталон.

4) Звукоидеал как знаковая (то есть определяющая) черта, лакмусовая бумага традиции.

Звукоидеал, пишет исследовательница эстонского фольклора Ж. Пяртлас, «является этническим и социальным маркером традиционного общества и составляет важную часть его культурного идентитета. Традиционный звукоидеал имеет определенные тембровые, громкостные и звуковысотные характеристики и зависит от таких факторов исполнения, как способ звукоизвлечения, тембр голоса, артикуляция, звуковысотный строй и т. п.»[2].

Четвертый оттенок понятия о «звукоидеале» носит функциональный характер. Подобную роль играет и исполнительский стиль в целом, но он обеспечивает идентификацию звучащего материала в довольно широком радиусе (регионально), в то время как звукоидеал в качестве совокупности тембральных особенностей позволяет более точно определить местную традицию, вплоть до села или конкретной певческой группы.

В целом «звукоидеал» — довольно абстрактная категория, которая не ограничивается обозначенными трактовками понятия и может быть развита в различных направлениях и иметь множество интерпретационных оттенков. В связи с этим особенно актуально проследить семантические связи, отмечаемые немецким ученым. Ф. Бозе не приводит определение категории «звукоидеал», однако в процессе изложения он выделяет ряд признаков, которые можно представить в виде следующих тезисов:

— звукоидеал — это проявление не индивидуальности исполнителя, а следствие законов наследуемой им традиции, ее обрядовой, магической, бытовой направленности, поэтому он является звуковым показателем традиции, этноса;

---

[1] *Власова С. Ю.* Традиционное пение: музыкальная логика и вокальная техника.

[2] *Пяртлас Ж.* Звуковысотный строй и манера как социальные маркеры в песенной традиции сету в юго-восточной Эстонии // Регионология Regionology. URL: http://regionsar.ru/ru/node/1213 (дата обращения: 23.05.2017).

— звукоидеал формирует музыкальный стиль и способствует изменению различных исполнительских характеристик, меняющихся под воздействием представлений об эталоне звучания (особенно это касается певческих голосов). Он также диктует приемы исполнения (хотя изменения певческих голосов не всегда связаны со звукоидеалом, они могут быть обусловлены своей магической направленностью);

— в качестве звукоидеала может выступать многозвучность, сочетание голосов. (Это проявляется в пении даже тех культур, которые не имеют развитого многоголосия, но исполнители там стремятся к «обогащению звучания», добавляя, например, октавные подголоски.) Звукоидеал может проявляться в созвучиях, возникающих в определенных местах песенной формы во время коллективного исполнения («чередующееся» пение, пение «внахлест», канон, пение с бурдоном; остинатные формы, возникающие часто при сочетании пения и инструментов или хлопков, притопываний);

— в одном культурном пространстве звукоидеал может существовать параллельно с другими звукоидеалами;

— подвержен сильному влиянию времени и моды;

— может быть национальным и наднациональным;

— ярче всего проявляется в певческом искусстве, а в инструментальной музыке оценка звукоидеала и музыкальной стилистики представляет большую сложность, так как звучание инструментов тесно связано с их конструкцией. Однако именно музыкальные инструменты «определяют все самое существенное в звуковой картине какого-либо национального стиля» и могут воздействовать на певческий стиль;

— звукоидеал какой-либо традиции, равно как и стиль исполнения, можно освоить[1].

Отмечаемые немецким музыковедом качества звукоидеала являются достаточно исчерпывающими в характеристике данной категории, но не исключают и иных толкований понятия в связи с изучением музыкального пласта конкретного этноса. Суммируя основные интерпретации звукоидеала, можно предложить следующее обобщение, позволяющее сформировать наиболее полное представление о данной категории. *Звукоидеал* — это область представлений, некая модель, формируемая при помощи конкретных исполнительских критериев, в ряду которых могут выявляться главенствующие признаки (определенный тембр, тесситура, яркие созвучия, исполнительские приемы, характерное соотношение голосов в многоголосном исполнении

[1] *Bose F.* Musikalische volkerkunde. S. 51—72.

и т. п.). Звукоидеал может относиться к целому региону или узколокальной традиции, коллективному или индивидуальному стилю, конкретному жанру или контексту исполнения, может быть половозрастным маркером. Благодаря совокупности ярких черт звучания звукоидеал позволяет соотносить его с той или иной местной традицией, жанром, исполнительской группой или индивидуальной манерой исполнения. И последнее — звукоидеал передается по законам традиции из поколения в поколение как эталонная форма, обладает устойчивыми признаками, но не является константным элементом культуры, так как он не всегда достижим и подвержен изменениям. То есть звукоидеал в данном случае смыкается с определением его второй корневой части — «идеала», понимаемого как некий совершенный образ, обладающий мотивирующей функцией, но при этом трудно досягаемый и «существующий только в воображении»[1].

Несмотря на наличие факта изменчивости звукового идеала в традиционной культуре, определенные этапы ее бытования располагали некими сформировавшимися звуковыми стереотипами. Обращение к изучению конкретного фольклорного материала неизбежно рождает вопрос: что для данной локальной традиции было типичным с точки зрения звучания, что из явлений народной музыкальной культуры может быть определено как звуковой идеал, а что — как отклонения от него, изменения, заимствования и т. д. и каким образом можно его выявить? Для ответа на этот вопрос можно предложить следующую «программу» исследования, основанную на статистическом, аналитическом и сравнительном методах: 1) изучение всего имеющегося звукового материала, где особое внимание уделить наиболее архаичным жанрам, на которых в меньшей степени отразились влияния времени, наличие радио, музыкальных пластинок (то есть инородного певческого опыта, эталона пения); 2) учет комментариев народных исполнителей и собирателей о местной традиции; 3) личные слуховые впечатления, аналитический подход; 4) сравнение с близкими традициями других местностей.

Следуя четырем выделенным пунктам, рассмотрим традицию Нижней Устьи[2], которая расположена на пограничье Устьянского и Вельского районов Архангельской области и небольшим очагом обособляется от близлежащих поселений благодаря своему особенному певческому стилю. Весь разнообразный по жанровой принадлежности музыкальный материал Нижней

[1] *Михельсон А. Д.* 30000 иностранных слов, вошедших в употребление в русский язык, с объяснением их корней. По словарям: Гейзе, Рейфа и др. М.: Типогр. П. Бахметева, 1866. С. 253.

[2] Ареал Нижней Устьи расположен в районе нижнего течения реки Устья с прилегающими к ней поселениями, административно принадлежащими к Октябрьскому с/п Устьянского района и Благовещенскому с/п Вельского района Архангельской области.

Устьи исполняется особым тембром, характеризующимся звучанием женских голосов в высоком регистре в «тонкой» манере пения[1].

Термин «тонкий» голос[2] уже сочетает в себе указание на певческую особенность. Его отличает исполнение в высокой тесситуре с определенной тембральной окраской, которая связана с преобладанием работы головного резонатора, «упругим» певческим дыханием (напряженным и без «подкачек», без «выдыханий» во время голосоведения), особой манерой звукоизвлечения (близкая позиция, узкая артикуляция) и исполнительскими приемами, где особенности местного окающего говора определяют характер формирования звука.

Практически вся жанровая система местной традиционной музыкальной культуры исполняется в высоком регистре в «тонкой» манере, что оказывает структурообразующее влияние на песенную составляющую фольклора Нижней Устьи и формирует культурно-стилевое качество данной традиции.

О том, что такая манера пения является не случайной для нижнеустьянского ареала, а традиционной и наиболее почитаемой местными жителями, свидетельствуют записанные от них многочисленные комментарии о том, каким голосом нужно было петь, какое пение считалось красивым: *«Раньше таким тонким голосом пели. Величата Степановна так пела. Ниже петь не надо, так красиво. Больше тоненькими пели раньше, но кто не может — и средним [пели]»*[3]. О том, что молодые девушки обязательно пели «тонкими» голосами: *«Молодые-то были-от не пи́ли тоу̯сты́м-то, это уж старухи. <...> Всё одним голосом пи́ли. <...> Только то́нким»*[4]. О том, что исполнение «тонким» голосом было предпочтительнее и связывалось с высоким уровнем певческого мастерства, несмотря на певческие сложности, проявляющиеся особенно в пожилом возрасте: *«Толстым [голосом] споём, а надо тонким»*,[5] — или: *«Дак вот вишь, мы*

[1] См.: *Редькова Е. С., Возжаева Е. И.* К вопросу о «звуковом идеале» песенной традиции Нижней Устьи: по материалам фольклорных экспедиций Санкт-Петербургской (Ленинградской) консерватории в Устьянский и Вельский районы Архангельской области // Фольклорные традиции Севера и Северо-Запада России: ареальные исследования в контексте этнокультурных взаимосвязей: Сборник научных статей по материалам Всероссийской научной конференции (Санкт-Петербург, 27—30 сентября 2014 года) / Редкол.: Г. В. Лобкова (науч. ред.-сост.), К. А. Мехнецова, А. Г. Остапенко, И. В. Светличная, М. С. Голубева. СПб.: Скифия-принт, 2016. С. 288—312.

[2] Термин «тонкий голос» возник в народной среде для обозначения определенной певческой манеры; был воспринят этномузыкологами и употребляется в научной среде начиная с 1926 года, после экспедиции в Заонежье Е. В. Гиппиуса и З. В. Эвальд. См.: *Гиппиус Е. В.* Крестьянская музыка Заонежья // Крестьянское искусство СССР. Искусство Севера: Заонежье. Л.: Academia, 1927. С. 147—164; *Гиппиус Е. В.* Культура протяжной песни на р. Пинеге // Крестьянское искусство СССР. Искусство Севера: Пинега. Л.: Academia, 1928. С. 98—116; *Эвальд З. В.* Протяжные песни Заонежья // Крестьянское искусство СССР. Искусство Севера: Заонежье. С. 165—175; *Эвальд З. В.* Песни свадебного обряда на Пинеге // Крестьянское искусство СССР: Искусство Севера: Пинега. С. 179—180.

[3] Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ № 308-А053001-27; деревня Рыжковская, Октябрьское м/о, 2013 год.

[4] Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ № 692-15; деревня Вахрушево, Чадромский с/с, 1977 год.

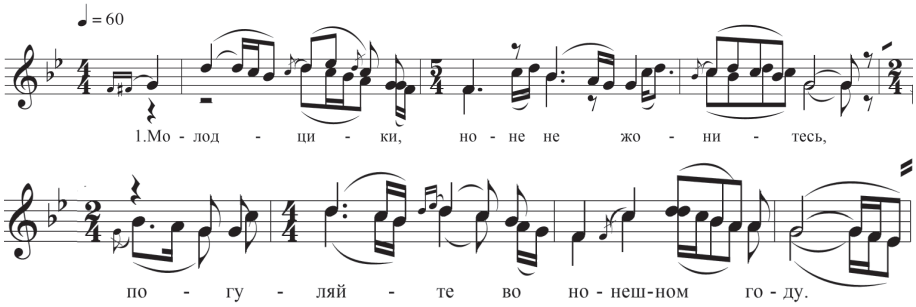
[5] Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ № 688-09; деревня Чадрома, Чадромский с/с, 1977 год.

не можём [тонким голосом]. Тонко начнешь, дак мы вытянуть не можём. <...> Дак это [прежде] было ешшё тоньше!»[1] Особенную роль в фиксации именно традиционного, типового звукового материала сыграли собиратели, которые учли значение «тонкого» голоса в местном исполнительстве и даже несмотря на все трудности пения в высоком регистре пожилых женщин все же настояли на наиболее характерных формах звучания нижнеустьянских песен[2].

Аудиозаписи, комментарии народных исполнителей, собранные в конце 1970-х годов, в сочетании с исследовательским опытом позволяют сформировать цельный образ местной традиции. Такой вид исполнительства в высоком регистре, где тембр «тонких» голосов отличает собранный, звонкий, «серебристый» звук, прорезающий пространство, безусловно, являлся звуковым идеалом для ареала Нижней Устьи.

Внутри всего комплекса выразительных средств, формирующих звуковой идеал пения «тонким» голосом (среди которых — формирование звуков и звукоизвлечение, особенности резонирования и работа певческого дыхания, исполнительские приемы), ведущим признаком является высота исполнения, которая определяет качество и характер всех остальных компонентов. Данные исследовательские наблюдения подводят еще к одному параметру звукоидеала, который заключается в том, что основу его характеристики составляет некая доминантная черта, то есть яркий признак или совокупность признаков, определяющих звуковой идеал традиции.

Рассмотрение статистических данных, касающихся тесситуры звучания материала Нижней Устьи, показывает, что наиболее характерной высотой для исполнения песен в тонкой манере является диапазон, соединяющий верхний край первой октавы и начало второй, в области: g1 — f2 (пример 1).



Пример 1. *«Молодцики, ноне не жонитесь». Деревня Красный Бор Чадромского с/с Устьянского района Архангельской области. Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ № 692-02, 03*

[1] Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ № 693-02; деревня Рыжково, Чадромский с/с, 1977 год.

[2] Собиратели просили исполнительниц петь одни и те же песни отдельно в низком, высоком регистрах, а также в обоих регистрах одновременно (на два яруса), выявляя у носителей традиции наиболее удобные и наиболее типичные способы исполнения. Благодаря такой экспедиционной работе от народных исполнителей было собрано большое количество комментариев, которые позволяют сформировать представление о местной манере исполнения.

Пение на более высоких звуках характерно только для единичных, наиболее искусных исполнителей и во многом соотносится с сольными формами пения. Например, записи, сделанные в деревне Турыгино от Катерины Андреевны Карповой (1908 года рожд.), звучат в основном на высоте, где нижний тон песенного звукоряда варьируется между g1 — d2, а верхний — между d2 — a2. Сопоставление различных исполнительских версий показывает, что в зависимости от выбранной высоты звучания напевов будут меняться (в пределах данной манеры пения) другие показатели «тонкого» голоса — исполнительские приемы, звонкость, ясность.

Современный этап фиксации песенного материала дает возможность проследить за изменениями, которые коснулись звукоидеала, бытовавшего на Нижней Устье еще в последней четверти XX века. Экспедиционные записи 2013 и 2014 годов, в отличие от более ранних аудиоматериалов, представлены лишь единичными попытками исполнения «тонким» голосом, а смена звукового идеала отразилась даже на комментариях народных исполнителей, для которых «тонкий» голос уже не является единственной эталонной формой исполнения и в эстетических ориентирах которых произошли существенные перемены. Хотя стоит отметить, что экспедиция 1977 года уже застала местную традицию и ее звуковой идеал на этапе постепенной трансформации, и перемены в высоте исполнения прослеживаются даже на примере аудиозаписей, сделанных от одних и тех же исполнителей, но с разницей в три года. Во время экспедиций 1977 и 1980 годов от выдающегося дуэта из деревни Красный Бор — Виринеи Ивановны Перхуровой (1907 года рожд.) и Виринеи Викторовны Пуряевой (1902 года рожд.) — были записаны яркие образцы, сопоставление которых показало, что даже такой короткий промежуток времени повлиял на качество исполнения. Повторные записи песен, осуществленные тремя годами позднее, демонстрируют понижение тесситуры звучания, порой весьма существенное (от полутона до терции).

Подобные видоизменения исполнительских тенденций, коснувшиеся в первую очередь, может быть, наиболее уязвимых компонентов певческой культуры, обнаруживаются практически во всех ареалах бытования «тонкого» голоса на Русском Севере. Одним из таких примеров является песенная традиция Заонежья, довольно близкая по манере исполнения нижнеустьянской. Самые ранние аудиозаписи, сделанные на заонежской территории в 1926 году, демонстрируют очень высокую тесситуру звучания местных песен — пределы второй октавы (c2 — b2). Начиная со второй половины XX века в этом же ареале велась активная собирательская деятельность[1], в результате которой было записано большое количество материала, но уже не

[1] В период с 1976 по 1985 год на территории Заонежья проходили фольклорно-этнографические экспедиции Петрозаводского филиала Ленинградской консерватории. Результаты собирательской и исследовательской работы опубликованы в сборнике: Песни Заонежья в записях 1880–1980 годов / Ред. Е. В. Гиппиуса, сост., предисл. и примеч. Т. В. Краснопольской. Л.: Советский композитор, 1987. 184 с.

«тонким» голосом. Хотя отдельные черты «тонкой» манеры пения — характер голосов, формирование звуков, исполнительские приемы — еще составляли основу певческой традиции, все же главный признак — высота звучания — был утерян и все образцы исполнены в средней тесситуре.

Другие примеры трансформации исполнительской традиции известны по материалам пинежского и мезенского ареалов. Если во время ранних экспедиций 1927—1930 годов на этих территориях было зафиксировано практически повсеместное бытование манеры пения «тонким» голосом, который на тот момент имел ведущее значение в многоголосной песенной фактуре, то в последней трети XX века стало преобладать пение в средней тесситуре, а «тонкий» голос сохранился по большей части лишь в качестве сольного октавного подголоска[1].

Можно ли обозначить подобные изменения, затронувшие доминантный признак звукового идеала местной традиции, как утрату звукоидеала? Если отбросить тот факт, что в целом традиционная культура уже безвозвратно уходит в прошлое, и сосредоточиться на тех формах, которые все еще живы, но исполняются в другой манере, в средней певческой тесситуре, по иным эстетико-исполнительским критериям, то становится очевидным, что с моментом исчерпания одного звукового идеала традиция нашла новый, определив совершенно иные принципы и ориентиры для местных исполнителей.

Данные примеры показательны в отношении немаловажного свойства, отмечаемого Ф. Бозе, — это изменчивость закономерностей звукоидеала, его зависимость от течений времени и даже моды. Это происходит не мгновенно, отражает историческую смену констант звукового идеала и связано с самой природой народной традиционной культуры, которая может меняться под воздействием различных исторических, социальных факторов, влияющих на нее, смены особенностей функционального бытования фольклора, ладово-интонационного мышления, исполнительских и других принципов. Этот процесс тесно связан со стилевыми изменениями, которые в одном случае происходят медленно и практически незаметно, а в другом — более явно.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

м/о — муниципальное образование.

ОАФ — Основной аудиофонд.

с/п — сельское поселение.

с/с — сельсовет.

ФЭЦ СПбГК — Фольклорно-этнографический центр имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской консерватории.

[1] См.: *Лобанов М. А.* Многоголосие русской песенной лирики Пинежья по современным данным // Песенная лирика устной традиции: Научные статьи и публикации / Сост. и отв. ред. И. И. Земцовский. СПб.: РИИИ, 1994. С. 232–255; *Никитина И. А.* О двухрегистровой гетерофонии на Русском Севере: по материалам мезенских экспедиций // Вопросы этномузыкознания. 2013. № 1. С. 17–30.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Амирова Д. Ж.* Казахская профессиональная лирика устной традиции (песенное искусство Сарыарки). Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Л., 1990. 22 с.
2. *Власова С. Ю.* Традиционное пение: музыкальная логика и вокальная техника // Вестник этномузыколога. URL: http://etmus.ru/vlasova-s-yu-traditsionnoe-penie-muzkalynaya-logika-i-vokalynaya-tehnika/ (дата обращения: 21.05.2017).
3. *Гиппиус Е. В.* Крестьянская музыка Заонежья // Крестьянское искусство СССР. Искусство Севера: Заонежье. Л.: Academia, 1927. С. 147—164.
4. *Гиппиус Е. В.* Культура протяжной песни на р. Пинеге // Крестьянское искусство СССР. Искусство Севера: Пинега. Л.: Academia, 1928. С. 98—116.
5. *Земцовский И. И.* Народная музыка // Belcanto. URL: https://www.belcanto.ru/narod.html (дата обращения: 22.05.2017).
6. *Лобанов М. А.* Многоголосие русской песенной лирики Пинежья по современным данным // Песенная лирика устной традиции: Научные статьи и публикации / Сост. и отв. ред. И. И. Земцовский. СПб.: РИИИ, 1994. С. 232–255. (Фольклор и фольклористика).
7. *Мехнецов А. М.* Типическое в природе и формах фольклора // Звук в традиционной народной культуре: Сборник научных статей / Сост. Н. Н. Гилярова. М.: Научтехлитиздат, 2004. С. 22—54.
8. *Михельсон А. Д.* 30000 иностранных слов, вошедших в употребление в русский язык, с объяснением их корней. По словарям: Гейзе, Рейфа и др. М.: Типогр. П. Бахметева, 1866. 771 с.
9. *Никитина И. А.* О двухрегистровой гетерофонии на Русском Севере: по материалам мезенских экспедиций // Вопросы этномузыкознания. 2013. № 1. С. 17–30.
10. Песни Заонежья в записях 1880–1980 годов / Ред. Е. В. Гиппиуса, сост., предисл. и примеч. Т. В. Краснопольской. Л.: Советский композитор, 1987. 184 с. (Традиционная музыкальная культура Русского Северо-Запада).
11. *Пяртлас Ж.* Звуковысотный строй и манера как социальные маркеры в песенной традиции сету в юго-восточной Эстонии // Регионология Regionology. URL: http://regionsar.ru/ru/node/1213 (дата обращения: 23.05.2017).
12. *Редькова Е. С., Возжаева Е. И.* К вопросу о «звуковом идеале» песенной традиции Нижней Устьи: по материалам фольклорных экспедиций Санкт-Петербургской (Ленинградской) консерватории в Устьянский и Вельский районы Архангельской области // Фольклорные традиции Севера и Северо-Запада России: ареальные исследования в контексте этнокультурных взаимосвязей: Сборник научных статей по материалам Всероссийской научной конференции (Санкт-Петербург, 27—30 сентября 2014 года) / Редкол.: Г. В. Лобкова (науч. ред.-сост.), К. А. Мехнецова, А. Г. Остапенко, И. В. Светличная, М. С. Голубева. СПб.: Скифия-принт, 2016. С. 288—312.
13. *Шулин В. В.* Искусство импровизации в джазе последней трети XX столетия: К проблеме звукоидеала. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. СПб., 2007. 24 с.
14. *Шулин В. В.* Термин «звукоидеал» и практика его применения в современном музыкознании // Вестник СПбГУКИ. 2011. № 2 (7). С. 155—160.
15. *Эвальд З. В.* Песни свадебного обряда на Пинеге // Крестьянское искусство СССР: Искусство Севера: Пинега. Л.: Academia, 1928. С. 179—180.
16. *Эвальд З. В.* Протяжные песни Заонежья // Крестьянское искусство СССР. Искусство Севера: Заонежье. Л.: Academia, 1927. С. 165—175.
17. *Bose F.* Musikalische volkerkunde. Freiberg im br.: Atlantis Verlag, 1953. 197 S.

✓ *Ключевые слова:* звукоидеал, народная манера пения, тонкий голос, исполнительский стиль, певческая тесситура, певческий тембр.

✓ *Key words:* 'sound ideal', folk singing style, 'thin' voice, performance style, vocal tessitura, vocal timbre.

Аннотация

В статье разрабатывается актуальное для этномузыкологии определение понятия «звукоидеал», объединяющее различные интерпретации термина российскими авторами второй половины XX века с трактовкой звукоидеала немецким музыковедом Фрицем Бозе. В работе обозначается ряд пунктов, необходимых для обнаружения звукоидеала, и представлен опыт последовательной реализации данной исследовательской схемы в изучении манеры пения «тонким» голосом на примере традиции Нижней Устьи.

Summary

This article is devoted to issues surrounding performance in traditional folk culture. The discussion is based around the so-called 'thin' voice — a folk term for a style of singing in traditional Russian culture in which the singer uses a high register with a particular vocal articulation. This manner of singing has been recorded in various regions, both in Russia and abroad. It has variations unique to each region, associated with vocal techniques (dialect, sound formation, performing techniques, etc.) on the one hand, and with aural aesthetics on the other. In this sense, 'sound-ideal' is introduced as a new ethnomusicological term. The research covers several areas, including:

— The parameters of performance style (the manner of singing, vocal timbre, performance techniques, genre, and context of the performance).
— Defining the concept of a 'thin' voice (its meaning and function).
— Defining the term 'sound ideal'.
— Identifying connections between the performance, structure, and contextual function of folk song, and the traditional 'sound ideal'.

The research illuminates the intersection between multiple parameters that is crucial to an investigation of national vocal style, defines the concept of a traditional 'sound ideal' through the lens of Russian ethnomusicology, and applies the concept to the traditional 'thin' voice folk singing style.

Стенопись М. В. Нестерова в Марфо-Мариинской обители как выражение синтеза художественных традиций и духовной целостности

УДК
7.071.1, 75.052

СКОРОБОГАЧЕВА ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРОВНА
Доктор искусствоведения, профессор, и. о. проректора по научной работе, директор научно-исследовательского музея Российской академии живописи, ваяния и зодчества им. Ильи Глазунова (Москва)

SKOROBOGACHEVA EKATERINA A.
Doctor of Arts, Professor, Acting Pro-rector for Research, Director of the Research Museum, Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture (Moscow)

E-mail: skorobogacheva@mail.ru

ЗАХАРОВ ВИТАЛИЙ ЮРЬЕВИЧ
Доктор исторических наук, доцент, Московский педагогический государственный университет; профессор кафедры истории и политики, Институт истории и политики (Москва)

ZAKHAROV VITALY Y.
Doctor of History, Associate Professor, Moscow Pedagogical State University; Professor, Institute of History and Politics (Moscow)

E-mail: vu.zakharov@mpgu.su

М. В. Нестеров по праву принадлежит к числу известнейших отечественных художников конца XIX — первой половины XX века. При всей многогранности его искусства доминантой для него являются образы Святой Руси, созданные как в русле реалистического искусства, так и через сложный синтез традиций. Обе обозначенные направленности исключительно актуальны, все более востребованы в наши дни, являют разительный контраст беспредметному творчеству.

Система росписей храма во многом восходит к духовно-художественным приоритетам основательницы Марфо-Мариинской обители великой княгини Елизаветы Федоровны, отличается исключительно лаконичным, скромным решением[1]. Монастырь был заложен ею в 1907 году, чему предшествовали трагические события 1905 года — гибель в результате террористического акта ее супруга, генерал-губернатора Москвы великого князя Сергея Александровича. После произошедшего Елизавета Федоровна, будучи глубоко

[1] *Сребрянский М., протоиерей.* Покровский храм Марфо-Мариинской обители милосердия. М.: Издание РПЦ, 2017. С. 6.

верующим, православным, воцерковленным человеком, решила удалиться от мирской жизни, продав все принадлежавшее ей имущество. Великая княгиня приобрела землю в Замоскворечье, на улице Большая Ордынка, и построила на полученные средства женский монастырь, стала в нем настоятельницей. Освящение обители в честь жен-мироносиц Марфы и Марии состоялось в 1912 году.

Для великой княгини не было ничего второстепенного в создании обители: она вникала в любые детали, связанные со строительством, с организацией здесь же больницы, аптеки, школы, приюта для беспризорных детей и нуждающихся. Духовником обители, прославленным в 2000 году, как и великий князь Сергей Александрович, в лике святых Русской православной церковью, стал протоиерей Митрофан Сребрянский. О нем Елизавета Федоровна писала: «Это широкий человек, в нем нет ничего от ограниченного фанатика, все основывается на безграничной любви о Господе и всепрощении — истинно православный священник... Скольких он вернул к вере, наставил на путь истинный... Поговорив с ним лишь несколько минут, видишь, что это скромный, чистый, Божий человек, Божий слуга в нашей церкви»[1]. Те же слова вполне приложимы к характеристике личности, содержанию, значению сделанного в обители М. В. Нестеровым, только созданного языком живописи.

Главный храм монастыря было решено посвятить Покрову Пресвятой Богородицы, здесь М. В. Нестеров работал с 1907 по 1912 год и в 1914 году. Выполнение данного проекта, столь ответственного и масштабного, было поручено великой княгиней именно М. В. Нестерову по ряду причин. В то время он — академик живописи — был признан в кругах художников и любителей искусств, его картины пользовались вниманием на передвижных выставках, их покупал для своей галереи П. М. Третьяков. Его храмовые росписи также получили заслуженные лестные отзывы, в том числе от членов императорского дома. К моменту начала работ в Марфо-Мариинской обители милосердия художник уже исполнил несколько циклов монументальной стенописи: для Владимирского собора в Киеве по заказу А. В. Прахова (1890—1895), церкви Спаса Воскресения (Спаса на Крови) в Санкт-Петербурге, возведенной в 1883—1907 годах на месте гибели императора Александра II, храма Александра Невского в Абастумани (Грузия, 1898—1904), церкви Петра Митрополита в Новой Чартории (Украина, 1899—1902), храма Святого Ипатия Гагрского в Гаграх (1903—1904).

Первый подобный заказ М. В. Нестеров получил от А. В. Прахова — помочь завершить в срок грандиозную стенопись В. М. Васнецова в киевском соборе Святого Владимира. М. В. Нестеров должен был писать на стенах по

[1] *Сребрянский М., протоиерей.* Покровский храм Марфо-Мариинской обители милосердия. С. 3.

эскизам В. М. Васнецова фигуры святых. Он блестяще справился с поставленной перед ним задачей, стенопись была завершена в намеченный срок, состоялось торжественное освящение храма, и во время церемонии императору Николаю II были представлены А. В. Прахов, В. М. Васнецов и М. В. Нестеров.

Однако Михаил Васильевич не был удовлетворен результатом, стремился к самостоятельной работе, решил искать свой собственный стиль в храмовой стенописи, для чего неоднократно откладывал работу над столь значимыми для него станковыми картинами.

К религиозной живописи, как и в целом к своему творчеству, художник относился исключительно взыскательно, требовательно, в том числе с точки зрения следования правде натуры, правде жизни. В одном из неопубликованных писем к своему ученику, художнику Л. К. Богомольцу, М. В. Нестеров давал такое напутствие: «Самозабвенно работайте и помните, что лучший учитель — жизнь»[1]. Он отверг несколько проектов своего авторства церковных росписей, но в 1898 году принял предложение великого князя Георгия Александровича о выполнении настенных композиций в храме в Грузии, в горном поселке Абастумани[2], где работал единолично. По занимаемой площади созданное одним автором превзошло все известные примеры отечественного искусства, но сам автор вновь не был доволен результатом, считал, что ему так и не удалось найти свой стиль религиозной монументальной живописи. До конца жизни он считал росписи в Абастумани своей творческой неудачей.

Уже в те годы у М. В. Нестерова четко определилось стремление расписать храм в Москве и выразить в его стенописи свое понимание стиля в религиозном монументальном искусстве. Поэтому, получив предложение великой княгини Елизаветы Федоровны в 1907 году о росписи храма Марфо-Мариинской обители, художник сразу же согласился, несмотря на «скромность ассигновки», о чем рассказывал в письме к М. В. Турыгину[3]. Покровский храм еще не был построен, и для его возведения, по совету М. В. Нестерова, великая княгиня пригласила зодчего А. В. Щусева. С ним Михаил Васильевич уже работал в Абастумани, где молодой архитектор, недавний выпускник Императорской академии художеств в Санкт-Петербурге, ученик Л. Н. Бенуа и И. Е. Репина, смог быстро и профессионально исправить погрешности петербургского архитектора В. Ф. Свиньина, строителя данного храма, — устранить течь в куполе, из-за которой росписи не могли быть закончены.

[1] Из неопубликованной переписки М. В. Нестерова (Санкт-Петербург, частное собрание).

[2] Великий князь Георгий Александрович, наследник престола России, был болен туберкулезом, поэтому был вынужден почти постоянно жить здесь, в благоприятных для него климатических условиях.

[3] *Дурылин С. Н.* Нестеров. М.: Молодая гвардия, 2004. С. 246.

После реставрационных работ А. В. Щусева М. В. Нестеров наконец с духовным горением принялся за дело, выполнил более пятидесяти композиций, вдохновляясь в их колористическом решении сложной золотой вязью грузинских орнаментов на фоне цвета слоновой кости, которые увидел на рукояти старого кинжала. Однако столь смелый и первый для него художественный опыт не во всем оказался удачным — он не смог полностью освободиться от художественного влияния искусства В. М. Васнецова, а также не смог гармонично и глубоко следовать специфике искусства Грузии. Сам автор до конца своих дней оценивал росписи, выполненные им в Абастумани, как свою полную художественную неудачу. Его мнение созвучно с заключением В. В. Розанова по поводу абастуманской стенописи: «Нестеров — не иконописец, не его дело писать Бога, но только как человек прибегает к Богу»[1]. Следует предположить, что сам художник во многом был согласен со справедливостью приведенного суждения и с присущей ему требовательностью к себе стремился продолжить работу в этом направлении, чтобы все-таки суметь воплотить задуманное.

При поиске автора стенописи Марфо-Мариинской обители выбор великой княгини Елизаветы Федоровны — именно М. В. Нестерову предложить столь значимое для нее начинание — оказался, бесспорно, исключительно удачным. А. В. Щусев, как никто другой, знал и умел претворить на практике традиции архитектуры древнего новгородско-псковского зодчества. Кроме того, в проектировании и строительстве храма, восходящего к типу византийской крестообразной композиции, архитектор учел все пожелания настоятельницы обители, как, например, создание обширной трапезной, которая уподоблена залу, где могли собираться десятки прихожан не только для молитв, но для собеседований со священнослужителями, лекций, общения. Таким образом, Елизавета Федоровна стремилась достичь одной из главных целей основания обители — привлечь как можно большее число людей к религиозным духовным ценностям, к православному образу жизни.

Сразу же по окончании строительства М. В. Нестеров решил приступить к работе, тем более что его эскизы уже были одобрены великой княгиней. Елизавета Федоровна высказала только одно пожелание: храмовое пространство должно быть предельно светлым и в фонах орнаментальных изображений следует сохранить, насколько это возможно, белый цвет, являющийся в ее понимании наиболее глубоким и ясным воплощением чистоты, духовной просветленности, совершенства Божьего мира, жизни во Христе.

Со свойственным ему упорством, художник горячо принялся за дело. Используя опыт работы в храме Святого Владимира в Абастумани, свои достижения станковиста, М. В. Нестеров стремился выразить себя, свое религиозное чувство, старался не быть похожим на предшественников, но вместе с

[1] *Дурылин С. Н.* Нестеров. С. 243.

тем опираться на лучшие достижения отечественного и мирового искусства. Следовательно, глубинное содержание и сложный, синтезированный характер художественного языка, которые свойственны данным росписям, были для М. В. Нестерова далеко не случайны.

Следует дать характеристику основных религиозно-философских интенций, воплощенных М. В. Нестеровым в стенописи Покровского храма. Выбор сюжетов, их размещение в храмовом пространстве, трактовка персонажей, специфика художественного языка — все это было сделано художником по своему предпочтению, при работе в храме ему была дана полная свобода. В интерьерах Покровского собора он решил исполнить четыре основные монументальные композиции: «Путь ко Христу» в трансепте (средокрестии), «Христос у Марфы и Марии» в трапезной перед алтарем, «Воскресение» справа от алтаря, «Покров Богоматери» пред алтарем. Такой выбор сюжетов, с одной стороны, не противоречил православным канонам, отличался логикой построения, постижения духовного содержания и Нового Завета, и православных заповедей, но, с другой стороны, был достаточно необычен, имел новаторскую трактовку с точки зрения смысловых акцентов и формирования духовно-художественной структуры стенописи.

Обратимся к смыслам представленных в храме композиций, к тем духовным вопрошаниям, которыми руководствовался М. В. Нестеров в своей работе. Образ Христа со времен крещения Древней Руси занимал особое место не только в отечественном искусстве, но прежде всего в духовной жизни, в мироощущении, в самоидентификации народа. Древнейшие произведения православной Руси, дошедшие до наших дней, прямо или косвенно обращены к Спасителю: Десятинная церковь в Киеве, соборы Святой Софии премудрости Божьей в Киеве и Великом Новгороде, древнейшие иконописные образы XI—XII веков, летописи, в которых звучат отголоски евангельских истин и притч. Художники каждого столетия, каждого исторического периода, находившего в культуре самобытное стилистическое воплощение, обращались и к православному учению, и к ликам Христа, Богоматери, учеников Спасителя, святых Земли Русской. Постепенно складывались глубинные трактовки сложного и многогранного, исключительно наполненного духовно лика Святой Руси.

Исключительное стремление постичь, выразить этот образ характерно для России XIX — начала XX века, времени, когда формировалось творчество М. В. Нестерова и когда оно достигло расцвета. Причин можно выявить множество, но главная среди них, на наш взгляд, — расцвет национального искусства, реалистического по внешней форме и православного по духовному содержанию. Именно в обозначенный хронологический период столь разные художники, композиторы, философы, историки, критики искусства обращались к постижению духовной высоты Спасителя и пониманию Его учения на Руси: Ф. А. Бруни, В. М. Васнецов, М. А. Врубель, С. Н. Дурылин, А. А. Ива-

нов, И. А. Ильин, И. Н. Крамской, С. И. Мамонтов, М. В. Нестеров, И. Е. Репин, В. В. Розанов, А. К. Саврасов, Ф. И. Тютчев, А. С. Хомяков и многие др.

М. В. Нестеров, всегда с почтением обращавшийся к классическому наследию мировой и отечественной культуры, пристально следил за современной ему художественной и научной жизнью. Он неравнодушно воспринимал евангельские трактовки, некоторые из них считал образцом для себя, нередко дискутировал, но всегда творчески осмысливал, преломлял через свое видение Христа и православной Руси, через собственный религиозный и жизненный опыт. Он исключительно высоко ценил грандиозное создание А. А. Иванова — «Явление Христа народу». К его произведениям приложимы строки Ф. И. Тютчева: «Эти бедные селенья, / Эта скудная природа — / Край родной долготерпенья, / Край ты русского народа! <...> / Удрученный ношей крестной, / Всю тебя, земля родная, / В рабском виде Царь Небесный / Исходил, благословляя». М. В. Нестеров языком живописи говорил о том же. Именно образ Святой Руси, явленной в облике простых людей из народа, в ее скромных, но необъяснимой трогательностью наполненных пейзажах, становится центральным в искусстве М. В. Нестерова. Именно к ней, исхоженной Христом Руси, и к лику самого Спасителя, явленного именно на Руси, он обращается в стенописи Покровского храма Марфо-Мариинской обители.

При глубинной духовной наполненности, при многоплановости содержания изобразительный язык росписей здесь отличается тем же синкретизмом, тем же сложным синтезированным характером, в котором, гармонично соединенные, отразились столь разные, едва ли не контрастные художественные интенции. Обратимся к характеристике основных составляющих живописной манеры М. В. Нестерова. Для этого необходимо вспомнить, какую школу мастерства освоил Михаил Васильевич.

Истоки этой школы находим в центре Москвы, в постепенном постижении канонов мастерства, преподаваемых в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Первое обращение к данной школе произошло в 1875—1876 годах, когда Михаил Нестеров являлся учеником технического училища К. П. Воскресенского, расположенного на той же улице Мясницкой, что и училище живописи. По рекомендации инспектора МУЖВиЗ К. А. Трутовского, увидевшего его работы, М. В. Нестеров занимался рисованием гипсовых голов и копированием с образцов классической живописи под руководством учителя рисования А. П. Драбова. Поступив в Московское училище живописи, он успешно осваивал учебные программы, переходя из класса в класс, а своим основным наставником считал выдающегося художника и педагога В. Г. Перова, в мастерской которого занимался с 1880 года.

Однако уже в следующем году М. В. Нестеров уехал из Москвы, чтобы расширить уже приобретенные навыки познанием петербургской школы — решил учиться в Северной столице, в Императорской академии художеств. Здесь он занимался у П. М. Шамшина, В. П. Верещагина, познавал методику

выдающегося академического педагога П. П. Чистякова. Однако не находил в академической системе того, что отвечало бы его творческим устремлениям, более учился у старых мастеров, копируя в Эрмитаже, и немалое значение придавал советам И. Н. Крамского, который, увидев одну из копий М. В. Нестерова, оценил его незаурядный талант. В 1882 году вновь следует возвращение в Москву, в стены МУЖВиЗ, к обучению в мастерской В. Е. Маковского, заменившего ушедшего из жизни В. Г. Перова. Таким образом, следует выделить несколько векторов в формировании индивидуальной художественной манеры М. В. Нестерова: 1) московская школа живописи — художественные влияния В. Г. Перова и в меньшей степени В. Е. Маковского; 2) петербургская академическая школа, прежде всего особая методика рисунка П. П. Чистякова; 3) школа старых мастеров, познаваемая через копирование.

Далее обратимся к специфике творческого процесса М. В. Нестерова в Покровском храме и анализу его основных композиций. На стадии разработки эскизов живописец решил предпринять путешествие в Италию. Во время поездки его внимание было сосредоточено уже не столько на великих произведениях старых мастеров, сколько на пейзажах Италии, на видах древней архитектуры, которые он писал неустанно. Ту же легкую, звучную, словно напоенную прозрачным морским воздухом и солнцем, живопись он перенес в стенопись храма на Большой Ордынке.

Если первая итальянская поездка художника была связана с его работой над стенописью в храме Святого Владимира в начале 1890-х годов и рекомендациями А. В. Прахова, то следующая была предпринята по самостоятельному решению М. В. Нестерова в рамках подготовки к стенописи именно в Покровском храме. Художник считал исключительно важным для себя познание не только шедевров искусства Византии и эпохи Возрождения, но и пленэр в Италии. Во время второй итальянской поездки он много работал с натуры над пейзажами, и те звучные насыщенные цвета, которые составили основу колористических решений его натурных этюдов, глубокие, словно напоенные морским воздухом, синие тона были взяты за основу колористической гаммы стенописи Марфо-Мариинской обители.

Следовательно, концепция росписей, акценты символичных образов и деталей, цветовой строй были во многом определены самим художником при выражении пожеланий великой княгини Елизаветы Федоровны. Заключаем, что в отношении содержания и смысла иносказательных деталей превалировала идея небесной чистоты, милосердия Господа и моления Богоматери пред Ним о нуждах человеческих. Эта идея, предложенная в обобщенной концепции великой княгиней, была раскрыта в композиционной форме сложно синтезированным художественным языком в стенописи, дополнена символичной орнаментальной структурой по замыслу М. В. Нестерова, в исполнении которой Михаилу Васильевичу помогал его ученик, тогда семнадцатилетний живописец, а впоследствии известный художник П. Д. Корин.

Колористический строй данной стенописи, прежде всего глубокие и насыщенные синие цвета, как полагал С. Н. Дурылин[1], во многом был определен именно итальянскими впечатлениями М. В. Нестерова. Во многом данное заключение верно, но, на наш взгляд, влияние итальянских образов в искусстве М. В. Нестерова в целом и в стенописи Марфо-Мариинской обители в частности не следует преувеличивать, придавать ему доминирующее значение. В творчестве художника, начиная с раннего периода, со времени написания картин «Христова невеста» или «Девушка-нижегородка» (1886), «За приворотным зельем» (1888), «Пустынник» (1889) и на протяжении всего творческого пути, превалировали образы России, в том числе колорит среднерусского пейзажа.

Весной русская земля напоена прозрачными красками, а май привносит в палитру пейзажиста и предельно насыщенные оттенки синего цвета, и яркость первой зелени, и золото солнечного света. Данное время в мирочувствовании православных соединено с приходом главного христианского праздника — Воскресения Христова. Для Михаила Васильевича, православного художника, восприятие обновленной весенней природы было окрашено и религиозными переживаниями, что не могло не отразиться в живописи.

Помимо высокого мастерства исполнения произведений в Марфо-Мариинской обители, важно значение их духовной наполненности — отражения веры самого художника, его упорного стремления как можно быстрее приступить к работе и воплотить с должной художественной силой и выразительностью представляемые им образы, глубинное содержание самих евангельских сюжетов и самобытное, столь неравнодушное преломление их живописцем к реалиям России, жизни народа, своей собственной жизни. Так, например, живописно-философское повествование М. В. Нестерова в храмовой композиции «Путь ко Христу», написанной на металлической пластине, затем вмонтированной в стену, отчасти обращено к его идеям и образам в созданной ранее картине «Святая Русь»[2]. Сам автор писал об этом: «В картине „Путь ко Христу“ мне хотелось досказать то, что не сумел я передать в своей „Святой Руси“...»[3] В последующие годы художник продолжил работу над столь значимой для него темой — явление лика Святой Руси через обращение к масштабным живописным композициям: «Душа народа»[4], «Распятие Христа»[5].

[1] С. Н. Дурылин — друг и первый биограф М. В. Нестерова, автор монографии о художнике.

[2] М. В. Нестеров. Святая Русь. 1901—1905. Холст, масло. 233 х 375. ГРМ, Санкт-Петербург.

[3] *Дурылин С. Н.* Нестеров. С. 252.

[4] М. В. Нестеров. На Руси (Душа народа). 1914—1916. Холст, масло. 206 х 484. ГТГ, Москва.

[5] М. В. Нестеров. Распятие Христа. 1933. Холст, масло. 95 х 111. Церковно-археологический кабинет Духовной академии Троице-Сергиевой лавры, Сергиев Посад.

Полагаем, что именно вышеобозначенная трактовка религиозных сюжетов, и прежде всего образа Иисуса Христа, была наиболее актуальна для отечественного искусства рубежа XIX—XX веков. Приведем несколько аналогий из сферы литературы и изобразительного искусства. Это и процитированные выше строки Ф. И. Тютчева, и проникновенное стихотворение А. А. Блока: «Христос! Родной простор печален! Изнемогаю на кресте! И челн твой — будет ли причален К моей распятой высоте?»[1] Это и «Легенда о Христе и великом инквизиторе» Ф. М. Достоевского. Это и высказывание И. А. Ильина об образе Христа, «любимом и желанном русской душой». В отечественной живописи для М. В. Нестерова образцами являлось искусство А. А. Иванова и В. М. Васнецова. По своей духовной высоте и по мастерству исполнения непререкаемым авторитетом всегда служило грандиозное полотно А. А. Иванова. Среди произведений В. М. Васнецова, неоднократно обращавшегося к лику Спасителя в стенописи, станковой живописи, графике, следует выделить росписи киевского собора Святого Владимира, картины для Георгиевского собора в Гусь-Хрустальном «Распятие» и «Воскресение. Сошествие во ад», графические образы «Спас Милостивый», «Спас Карающий» и др.

Данная тенденция нашла глубокое и самостоятельное воплощение в ряде живописных образов, исполненных М. В. Нестеровым для Покровского храма, среди которых как главные смысловые и художественные центры в решении внутреннего храмового пространства необходимо выделить композиции «На Руси» и «Христос у Марфы и Марии». Первая из обозначенных композиций — собирательный образ Отечества, современного художнику, отчасти вневременно́й образ моленной Святой Руси, предстающей перед Христом со всеми своими скорбями и чаяниями. Каждый из персонажей здесь по-своему важен, также как значим и пейзаж, дополняющий, усиливающий эмоциональное воздействие и религиозно-философское содержание композиции. То стремление православных к Христу, неотделимость Его учения от души Руси, от повседневной жизни нашего народа, что блистательно было раскрыто И. С. Шмелевым в его литературных шедеврах «Богомолье» и «Лето Господне», не менее проникновенно воплотил в живописи М. В. Нестеров.

«Христос у Марфы и Марии» — поэтичное сказание художника, лаконичное, изящное, поражающее достоверностью трактовки образов, необычностью и в то же время убедительностью цветовых сочетаний. В данном произведении влияние итальянских пейзажей, этюдов, написанных автором с натуры, их колористической гаммы, наиболее очевидно. При этом подчеркнем четкое следование художником глубинному смыслу евангельских строк о Спасителе: «...пришел Он в одно селение; здесь женщина, именем Марфа, приняла Его в дом свой; у нее была сестра, именем Мария, которая села у ног Иисуса и слушала слово Его» (Лк. 10: 38—39).

[1] А. А. Блок. Из цикла «Осенняя любовь». 1907.

К основным композициям стенописи в храме Марфо-Мариинской обители следует причислить также «Жены-мироносицы» и «Воскресение Господня», обращенные к дням Страстей Христовых и Светлому празднику Воскресения. Решая их композицию и трактовку персонажей, художник следует евангельским словам, одним из кульминационных в развитии библейского повествования: «Сотник же и те, которые вместе с ним стерегли Иисуса, видя землетрясение и все бывшее, устрашились весьма и говорили: воистину Он был Сын Божий» (Мф. 27: 54).

Подводя итог проведенному исследованию, остановимся на вопросе соотнесенности творчества М. В. Нестерова и искусства его эпохи, стилистической принадлежности обозначенных в статье произведений художника, что позволит более точно выявить парадигму его стенописи в Марфо-Мариинской обители. Начало XX столетия стало ярким, но стилистически очень неоднородным периодом в развитии отечественной культуры. Именно в это время пересекаются, взаимодействуют, нередко вступают в антагонизм такие стили, как реализм, модерн, неорусский стиль — самобытная, обособленная «ветвь» модерна, символизм, абстракционизм. Подчеркнем, что за исключением абстракционизма в различных произведениях М. В. Нестерова в той или иной степени были отражены все вышеназванные стилистические веяния. При явно выраженной в них реалистической доминанте для живописца исключительно важным было следование духовным устоям неорусского стиля — глубокого восприятия и переосмысления традиций Византии и Древней Руси. Он не был чужд и воздействию «новой формы символизма»[1].

Десятилетиями происходило формирование и развитие сложно синтезированного, но исключительно цельного, самобытного художественного языка в искусстве М. В. Нестерова, отражающего действительность, реалистичного по своей сути, но не только следующего идее мимесиса, но преобразующего реальность, возвышающегося над ней через обращение к вневременным духовным сферам. В росписях Покровского собора во многом именно этот «почерк» живописца позволил ему выразить ту глубинную духовную наполненность, ту «философию искусства»[2], которая характерна для его творчества в целом, созвучна заключениям выдающихся отечественных философов, богословов, публицистов, писателей, поэтов: А. А. Блока, Ф. М. Достоевского, И. А. Ильина, П. И. Мельникова-Печер-

[1] *Таганов А. Н.* Бодлеровские отзвуки в русской литературе конца XIX — начала XX века // Соловьевские исследования. Иваново, 2016. № 49. С. 125.

[2] *Скоробогачева Е. А.* Синергизм духовного пространства Русского Севера в формировании личности и философии искусства М. В. Нестерова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2015. № 5. Ч. 1. С. 181.

ского, Ф. И. Тютчева, Н. Ф. Федорова, П. А. Флоренского[1], И. С. Шмелева[2] и др. По словам М. В. Нестерова, «„Единая душа“ человека и природы, его окружающей, взаимно необходимы. Эта единая душа создает то единое действие, ту целость впечатлений, кои поражают нас у великих мастеров Возрождения... „Душа“ необходима картине не менее формы и цвета. Она и есть тот „максимум“ достижений в творчестве, который отмечает присутствие Бога — творца всего живущего»[3].

Итак, значение сложного синтеза традиций, духовной глубины, иератического содержания, синергии искусства М. В. Нестерова, соответствующих замыслам устроительницы обители великой княгини Елизаветы Федоровны, четко выражено в стенописи, определено в словах ее автора. Его приведенное выше высказывание объясняет те художественные сверхзадачи, которые он с максимальной требовательностью ставил перед собой, благодаря выполнению которых достиг исключительной проникновенности звучания и профессионализма в следовании евангельским темам, а прежде всего в создании образов Святой Руси в стенописи Покровского собора Марфо-Мариинской обители милосердия.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГРМ — Государственный Русский музей.

ГТГ — Государственная Третьяковская галерея.

МУЖВиЗ — Московское училище живописи, ваяния и зодчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дурылин С. Н.* Нестеров. М.: Молодая гвардия, 2004. 541 с.
2. *Нестеров М. В.* Письма. Л.: Искусство, 1968. 451 с.
3. *Скоробогачева Е. А.* Синергизм духовного пространства Русского Севера в формировании личности и философии искусства М. В. Нестерова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2015. № 5. Ч. 1. С. 181—185.
4. *Сребрянский М., протоиерей.* Покровский храм Марфо-Мариинской обители милосердия. М.: Издание РПЦ, 2017. 40 с.
5. *Таганов А. Н.* Бодлеровские отзвуки в русской литературе конца XIX — начала XX века // Соловьевские исследования. Иваново, 2016. № 49. С. 123—136.
6. *Флоренский П. А.* Иконостас. СПб.: Азбука-классика, 2010. 224 с.
7. *Шмелев И. С.* Богомолье. Минск: Издательство Белорусского экзархата Белорусской православной церкви, 2015. 256 с.

[1] См.: *Флоренский П. А.* Иконостас. СПб.: Азбука-классика, 2010. 224 с.

[2] См.: *Шмелев И. С.* Богомолье. Минск: Издательство Белорусского экзархата Белорусской православной церкви, 2015. 256 с.

[3] *Нестеров М. В.* Письма. Л.: Искусство, 1968. С. 288.

Аннотация

Стенопись М. В. Нестерова в Марфо-Мариинской обители впервые исследована в ракурсе выявления векторов духовно-художественных влияний, формирования синтеза традиций. Статья во многом основана на изучении архивных материалов, ряд которых впервые вводится в научный оборот. Проведенный анализ подтверждает не только высокий профессионализм и содержательную наполненность произведений М. В. Нестерова, но и их актуальность в процессе развития современного отечественного искусства.

Summary

This article considers the intersections between spiritual and artistic influences and the synthesis of traditions in Mikhail Nesterov's fresco painting in the Marfo-Mariinsky Convent. The research is largely based on the study of archival materials, a number of which are here introduced into academia for the first time. The analysis not only assesses the professionalism and content of Nesterov's works, but also evaluates their significance in the development of modern Russian art.

✓ *Ключевые слова и фразы:* стенопись, синтез традиций, духовная целостность, векторы духовно-художественных влияний, многовекторность искусства, самобытность художественного языка, философия искусства.

✓ *Key words and phrases:* fresco, synthesis of traditions, spiritual integrity, intersection of spiritual and artistic influences, interdisciplinary nature of art, originality of artistic language, philosophy of art.

Китай, Казахстан и Россия в жизни и творчестве казахстанского живописца Камиля Муллашева

УДК 75

МУКАЖАНОВА КУЛЬЖАЗИРА ЖУМАДИЛЬЕВНА
Руководитель отдела «Изобразительное искусство Казахстана», Государственный музей искусств Республики Казахстан имени А. Кастеева, Президент Национальной секции AICA (Алматы, Казахстан)

MUKAZHANOVA KULZHAZIRA ZH.
Head of the department of Fine Arts of Kazakhstan, Kasteyev State Museum of Arts of the Republic of Kazakhstan, President of AICA National Section (Almaty, Kazakhstan)

E-mail: kmukazhanova@mail.ru

Сегодня, как и на рубеже XX—XXI веков, в Казахстане работает немало художников, судьбы и карьеры которых могли бы стать предметом специального научного исследования. Выбор живописца Камиля Валиахмедовича Муллашева оказался неслучайным. На своем жизненном и творческом пути художник преодолел немало преград, но его талант, работоспособность, целеустремленность и вера в правильность жизненных приоритетов позволили ему добиться высокого профессионального уровня и признания зрителей и коллег-художников. В настоящее время Камиль Муллашев — заслуженный деятель искусств Республики Казахстан и народный художник Татарстана, лауреат Государственных премий Казахстана и Татарстана, почетный академик Российской академии художеств, почетный профессор китайских вузов — Педагогического института Хань-Шань города Чаочжоу и Университета Шантоу, профессор Государственного университета искусств Астаны. Перечень официальных званий художника свидетельствует о признании его заслуг тремя странами — Казахстаном, Россией и Китайской Народной Республикой. Рассмотрим их роль и значение в жизни и творчестве Камиля Муллашева.

Родился он 27 октября 1944 года в Китае, в городе Урумчи — столице Синьцзян-Уйгурского автономного района, известного как Восточный Туркестан, в татарской семье. Родители были родом из казахстанского Семипалатинска, в Китай перебрались, спасаясь от репрессий. Отец — Валиахмед Мухамадьяр — преподавал в Семипалатинске арабский язык и был учителем письма и каллиграфии в школе при мечети. В Урумчи работал каллиграфом в издательстве и параллельно — художником в советском консульстве. Еще четырнадцатилетним подростком Камиль написал маслом портрет

отца, в котором ему удалось создать психологически точный образ пожилого человека. Мать преподавала в женской гимназии и обучала неграмотных женщин вне гимназии, за что правительство КНР трижды награждало ее орденами. Кроме того, ее выбирали народным кади — судьей, помогающей в разрешении разного рода споров и житейских ситуаций. На протяжении пяти лет с 1958 года она была депутатом Верховного всекитайского собрания. О матери Камиля сохранилось немало печатной информации в Историческом музее города Урумчи, и Камиль всегда гордился, что его семью уважали люди[1].

В 1950-е годы, на которые пришлась его учеба в школе, отношения между Советским Союзом и Китаем были добрососедскими и дружественными. В кинотеатрах Урумчи, по воспоминаниям Камиля, шли советские фильмы, в киосках продавались советские газеты и журналы, в том числе на казахском и уйгурском языках. Особенно интересовал будущего художника московский иллюстрированный журнал «Огонек», потому что в нем печатались цветные репродукции картин.

С детства Камиль проявлял интерес к рисованию. В немалой степени этому способствовали родители. «Дома у нас имелась библиотека, лежали бумага, кисти, то есть были все условия для творчества. Сколько себя помню, я всегда рисовал»[2], — говорил он. Поэтому в 1961 году после окончания школы Муллашев поступил на факультет масляной живописи Синьцзянского института искусств, где в то время преподавали высокопрофессиональные художники, в молодости обучавшиеся за рубежом — во Франции и Италии. В Китае их называли «буржуазными отщепенцами» и с 1955 года ссылали в Синьцзян. Таким образом, Камилю посчастливилось пройти обучение у художника-педагога Ян Мин Сяна, известного под русской фамилией Васин, — художника мирового значения, впоследствии проживавшего в Австралии. Преподавали там также Ли Шу Ву и Газы Амат — один из самых известных художников реалистической школы, впоследствии министр культуры Синьцзяна. Ян Мин Сян преподавал искусство акварели. По словам Камиля, за один год он многое освоил, особенно в области портретной живописи, при этом работал масляными красками и был ориентирован на советское, русское и западноевропейское реалистическое искусство[3].

Относительно размеренная студенческая жизнь скоро закончилась. Политика в отношении Советского Союза в Китае после разоблачения культа личности Сталина стала резко меняться, а в начале 1960-х годов отношения

[1] Подробнее см.: Камиль Муллашев: Альбом / Вступ. статья К. Мукажановой. М.: Институт ДИ ДИК, 2003. С. 28.

[2] Из интервью автора статьи с К. Муллашевым в октябре 2016 года (личный архив К. Ж. Мукажановой, Алматы).

[3] Там же.

между странами оказались на грани разрыва. Все это заставило семью Муллашевых, как и многие другие семьи, в апреле 1963 года вернуться в Советский Союз, сначала в Семипалатинск, потом в Караганду, в колхоз «Путь к коммунизму», и только через некоторое время удалось переехать в Алма-Атинскую область, в совхоз Узун-Агач.

В Казахстане к переселенцам из Китая в то время отношение было настороженное, если не сказать предвзятое. В городах селиться запрещалось, документов у них не было, а в колхоз брали и без документов. Поэтому трудовая деятельность Камиля в Советском Союзе началась в колхозе. Он стал работать помощником чабана, ремонтировал кошары, возил сено на тракторе, то есть познавал все тяготы нелегкого сельского труда. Между тем спустя годы вспоминал об этой жизни без сожаления: «Это было удивительное время, я накапливал жизненный опыт для будущего»[1]. Муллашева как хорошего работника начальство не хотело отпускать из колхоза, и ему с трудом удалось взять справку, с которой он отправился поступать в Алма-Атинское художественное училище имени Н. В. Гоголя.

Так начался очередной — алма-атинский — период в жизни и творческом становлении Камиля Муллашева. Ему пришлось многое начинать заново и воспринимать реальность такой, какой она была в действительности. В училище он принес свои многочисленные рисунки и акварели, но там не поверили в его авторство и документы не приняли. Ко всему прочему Камиль, свободно говоривший на татарском, уйгурском, казахском и китайском языках, не знал русского. Молодой человек не понимал, чего от него хотят, и никак не мог пояснить, что принес собственные работы.

В следующем году Муллашев отправился в училище вместе с отцом, говорившим по-русски, и вновь представил свои работы, но педагоги, вспомнив его прошлогодний визит, снова стали утверждать, что он принес чужие работы. Тогда директор училища Акрап Кудайбергенович Жубанов предложил Камилю выполнить задание в их присутствии, и результат оказался ошеломляющим. Два года учебы в Синьцзянском институте искусств не прошли даром, своей профессиональной подготовкой Муллашев значительно опережал даже студентов. В училище его приняли, и окончил его Муллашев за три года вместо пяти.

Учился он на театрально-декорационном отделении, которое в то время считалось наиболее сильным. Преподавали там Акрап Жубанов, Владимир Семизоров, Игорь Корогодин, Дуйсен Сулеев. Между тем основной проблемой для Муллашева оставалось незнание русского языка, литературы и истории. Эту задачу он сразу же стал решать, не прекращая заниматься самообразованием в зрелом возрасте. После окончания училища в 1967 году Камиль

[1] Из интервью автора статьи с К. Муллашевым в октябре 2016 года.

Муллашев на протяжении нескольких лет работал, но его мечтой было продолжение художественного образования в Москве.

В 1972 году эта мечта осуществилась: Камиль поступил на факультет живописи Московского государственного художественного института имени В. И. Сурикова. Этот период его жизни можно назвать «российским». Муллашев постигал не только секреты профессионального мастерства, но и русскую художественную культуру, историю и, как всегда, был открыт для новых знаний. В московском институте Камиль учился в мастерской профессора Таира Салахова — известного советского художника, одного из основателей искусства «сурового стиля» в советской живописи, лауреата Государственных премий. Об этих годах художник вспоминает с благодарностью, в первую очередь своим педагогам, которые давали возможность студентам проявлять творческую индивидуальность и поощряли их собственные позиции. Институт обогатил начинающего живописца профессиональным мастерством и жизненным опытом. Определяющим, безусловно, было влияние профессора Салахова.

Живописец Муллашев сформировался именно в 1970-е годы, когда, по утверждению критики, в изобразительном искусстве наряду с «большой сдержанностью, сосредоточенностью, неторопливой вдумчивостью» художники выражали «и свою публицистичность, и свои виды экспрессии, и свои понятия о драматизме и патетичности»[1]. В этом «многоголосии настроений, переживаний, состояний» Муллашев нашел свою «нишу». Идеи и образы его произведений оказались связаны с художественными процессами времени, а присущие живописи художника лаконизм формы, сдержанность образной интонации, умение автора соединить реальность с романтическим чувством сохранились и в дальнейшем как особенность его стиля. Преобладающие в те годы графичность и «рациональное отношение» к цвету также нашли отражение в искусстве Муллашева.

Его творческая индивидуальность впервые со всей определенностью проявилась в картине «Утро» (1976, ГТГ), в которой автору удалось остро и смело сопоставить вечное и современное, свободный полет белых коней по древней степи и парашют с космической капсулой в огромном небесном пространстве. В картине поражает органичное единство сиюминутности происходящего и вечности жизни. Скульптурно четкое изображение предметов и преобладающие синие, голубые, белые тона образуют утонченное целое. Сильное, непосредственное чувство уравновешено общей немногословностью и лиричностью образа.

Известность к Муллашеву пришла, можно сказать, сразу. Его дипломную работу — триптих «Земля и Время. Казахстан» (1978, ГТГ) после

[1] *Якимович А. К.* Советское изобразительное искусство 1970-х — начала 1980-х годов // Советское искусствознание'19. М.: Советский художник, 1985. С. 30.

Ил. 1. *К. Муллашев. Над белой пустыней. Левая часть триптиха «Земля и время. Казахстан». 1978. Авторское повторение. Картон, темпера. 86 х 110. ГМИ РК им. А. Кастеева*

экспонирования на Всесоюзной выставке приобрела Государственная Третьяковская галерея[1]. Картина многократно репродуцировалась (ил. 1, 2, 3). Художник емко и содержательно воплотил образ республики, обозначив в нем три главных компонента: целину, нефть и космос. В центральной части триптиха, в картине «Юность», образы неба, земли и космонавта сосуществуют в неразрывном единстве, и каждый усиливает значение остальных. Стремясь передать суть явления, художник как бы освободил форму от второстепенных деталей, преобразив ее вещественность в условность поэтических уподоблений. В композиции левой части — «Над белой пустыней» — доминируют сферические объемы нефтеналивных цистерн. На первом плане, рядом с этими колоссальными сооружениями, видна фигура человека на верблюде — своеобразное сосуществование прошлого и настоящего и их сопоставление. Здесь, по точному определению искусствоведа А. Якимовича, художника увлек «романтический пафос контраста»[2].

[1] *Мукажанова К.* Земля и время. Казахстан // Дидар.1998. № 2. С. 85—93; *Ли К.* Қазақстан бейнелеу өнері. XX ғасыр (Изобразительное искусство Казахстана. XX век): Альбом. Алматы: Атамұра; ChevronTexaco, 2001. 330 с.

[2] *Якимович А. К.* Советское изобразительное искусство 1970-х — начала 1980-х годов. С. 30.

Ил. 2. *К. Муллашев. Юность. Центральная часть триптиха «Земля и время. Казахстан». 1978. Авторское повторение. Картон, темпера. 86 х 125. ГМИ РК им. А. Кастеева*

Ил. 3. *К. Муллашев. Хлебная страда. Правая часть триптиха «Земля и время. Казахстан». 1978. Авторское повторение. Картон, темпера. 86 х 102. ГМИ РК им. А. Кастеева*

В творчестве художников 1970-х — начала 1980-х годов поэтизация индустриальных мотивов стала закономерным явлением. Искусствовед А. Каменский, отмечая «благотворное стремление» художников к тому, «чтобы как-то видоизменить „технизированное“ видение современности, найти к ней поэтический ключ, человеческий подход», назвал это своеобразное приятие и примирение с технизацией в искусстве «документальным романтизмом»[1]. Сочетанием этих двух слов критику удалось выразить основную суть «нового художественного направления в советской живописи»[2], объединившего произведения М. Омбыш-Кузнецова «Освоение» (1980), Я. Крыжевского «День, восходящий в завтра» (1981) и другие, связанные с идеей освоения огромных пространств. Триптих Камиля Муллашева, созданный в 1978 году, оказался первым в этом ряду. В 1984 году он экспонировался на выставке ста произведений советского искусства в залах знаменитого парижского Grand Palais, где был удостоен серебряной медали Академии художеств Франции.

Эти годы оказались для Муллашева плодотворными. Он получил широкую известность, регулярно участвовал во всесоюзных и зарубежных выставках, был награжден дипломами и знаками отличия Академии художеств и Союза художников СССР. Карьера художника уверенно продвигалась вперед[3].

В 1984 году по направлению Союза художников Камиль отправился в творческую командировку в Сирию и Афганистан, где создал множество произведений в так называемых горячих точках. Эти работы не утратили свою актуальность и в наши дни. В них нашли отражение впечатления художника, убеждающие своей конкретностью и достоверностью. В основе изобразительности живописных образов Афганистана в полотнах художника лежит своеобразная монументализация, основанная на цветовых и линейно-пространственных ритмах композиции, взаимодействии конструктивных объемов и скупой, почти монохромной цветовой гамме.

Живописно-пластическая система произведений Муллашева заметно стала меняться в середине 1980-х — начале 1990-х годов. На этом переломном этапе развития общественного самосознания художника переставали увлекать большие социальные темы, вместо них появлялись новые идеи, менялась стилистика живописных произведений. Пластические и колористические поиски Муллашева отныне были связаны с новейшими историческими и художественными тенденциями века. Новая общественная ситуация снимала преграды, вычленявшие авангардное направление из творческой практики. «Авангардистская альтернатива стала реальной проблемой для широкого круга художников и для зрителя, — писал критик Александр Морозов, обозначая эту „альтернативу“ как „третий путь“, — это перспектива искус-

[1] *Каменский А.* Документальный романтизм // Творчество. 1982. № 10. С. 19.

[2] Там же. С. 20.

[3] *Кантор А.* Пять трудовых лет // Творчество. 1982. № 11. С. 6—10.

ства, заявляющего о своей независимости от прочих областей социальной практики, от общепринятой, традиционной иерархии материальных и духовных ценностей жизни»[1].

Художник искал новые сюжеты и средства изобразительности и даже увлекся «игрой в наив». Полностью отдавшись «свободописанию» (так называл автор колорит, наполненный декоративностью, звучностью и красочностью палитры), Муллашев создал такие картины, как «Доение кобылиц» (1989), «У ручья» (1993), «Рождение гения» (1993), «Поцелуй полосатых» (1995) и другие, в которых главенствовала живописная стихия, освободился от необходимости передавать на холсте иллюзию трехмерного пространства, увлекся пастозностью, фактурной проработкой холста.

В 1992 году в Ленинграде и Казани Муллашев принял участие в выставке «ТАТАРТ». Художник всегда сохранял связь с татарским народом, с его культурой, охотно бывал в Татарстане и по впечатлениям от поездок в Казань создал серию работ «Татарские женщины», отмеченных удивительно точным соотношением изобразительной конкретности и выразительной условности. Реализуя новые пластические идеи в картинах «Невестушки» (1996), «Сабантуй» (1996), «Девичий разговор» (1996), автор через национальные образы воспевал идеал женской красоты. «Татарские женщины» — одна из самых поэтичных в творчестве художника серий, отличающаяся искренностью и нежностью в изображении женских образов. Так своим творчеством Камиль Муллашев отдал дань татарской культуре и своей корневой связи с нею.

Как большой художник, он всегда свободно чувствовал себя и в казахской национальной духовной традиции, по-своему воплотив ее в картине «Аура нежности» (2000, Национальный музей, Астана). В ней в полной мере отразилось национальное мировосприятие образа казахской женщины. По мысли художника, благородство женских лиц, богатство и великолепие национальных одежд — все в целом должно утверждать непреходящую ценность народного бытия.

Для творчества Муллашева характерна многогранность образов, увлечение мифическими и историческими персонажами, миром природы и вечной темой материнства. Работа в жанре портрета всегда являлась важной составляющей творчества художника. Не случайно он создал значительное число портретных изображений — как простых людей, так и известных людей культуры, литературы, науки, общественных деятелей и исторических личностей.

Приступая к созданию образа Аблай хана (2009), автор сознавал историческое значение и масштаб личности выдающегося государственного деятеля. Аблай хан (1713—1781), хан Казахской орды, был умным политиком и дипломатом, талантливым полководцем. Цель его жизни состояла в укреп-

[1] *Морозов А. И.* Поколения молодых: Живопись советских художников 1960-х — 1980-х гг.: Альбом. М.: Советский художник, 1989. С. 220.

лении государства и объединении всех трех жузов Казахского ханства. Решительность и несгибаемость военачальника, принимающего единственно верное решение, художник и передал в портрете Аблай хана. Его взгляд сосредоточен и как бы направлен вглубь себя. Игра света и тени и приглушенный колорит, подчеркивающий белое пятно головного убора, усиливает драматизм и величие образа полководца.

С особым проникновением решен портрет народного татарского поэта Габдуллы Тукая (1886—1913). Главным в его образе явилось не портретное сходство, а состояние души поэта. С особой силой живописного мастерства выписан ландшафт, призванный раскрыть сложную внутреннюю жизнь поэта, всецело погруженного в свои мысли. Не случайно автор изобразил его в вечернее время, когда солнце уходит за горизонт, и приближение темноты создает ощущение драматизма и напряжения, совпадающих с его образом.

В портретах, будь то изображения исторических деятелей прошлых эпох или современников, таких как президент Казахстана Н. А. Назарбаев или президент Татарстана М. Ш. Шаймиев, Муллашев никогда не изображает минутное душевное состояние модели. Все они находятся в состоянии внутренней сосредоточенности, держатся с достоинством, показывая умение владеть собой. В их взглядах виден ум и большой жизненный опыт.

В одном из своих автопортретов (2013), написанном к юбилейной выставке, проходившей в Казани в 2014 году, Муллашев предстает зрелым мастером. Художник создал глубокий и правдивый образ творческой личности, пронизанный ощущением легкого чувства грусти и мудрости, порожденной пониманием жизни, что приходит с возрастом.

Закономерным результатом активной творческой деятельности Камиля Муллашева стало присвоение ему в 1996 году звания заслуженного деятеля Республики Казахстан и звания народного художника Республики Татарстан в 2003 году.

Художник много ездит по миру и нередко бывает на своей родине, в Китае, где участвует в выставках, проводит собственные персоналии, мастер-классы, собирая при этом большие аудитории. В 2012 году за проведение персональной выставки, посвященной 20-летию дипломатических отношений между Республикой Казахстан и КНР, он был удостоен почетной грамоты Правительства КНР, а в 2013 году избран членом Академии художеств Академии китайской национальной живописи Синьцзян-Уйгурского автономного района КНР.

Важным в карьере Камиля Муллашева стал 2016 год. Художник был удостоен высшей награды — звания лауреата Государственной премии Казахстана, которую вручил ему президент республики Н. А. Назарбаев, а накануне в Москве, где присутствовал его учитель, профессор Т. Т. Салахов, был избран почетным академиком Российской академии художеств. Еще ранее, в сентябре, участвовал в масштабной международной выставке «Искусство

Шелкового пути», организованной в Китае в рамках Международного культурного форума в Дуньхуане (КНР), представив на ней полотна с образами пейзажей и жителей Казахстана.

С 2007 года Камиль Муллашев живет в Астане, поскольку считает, что должен находиться в центре культурных и общественных событий. Ему нравится современный дух новой столицы республики, ее культурная среда. Деятельная натура художника находит в каждом мгновении жизни радость бытия. Огромное трудолюбие и высокая требовательность к себе остаются главными составляющими его творческой деятельности.

Уделяя большое внимание пленэру, Камиль каждое лето выезжает на этюды в казахстанскую степь. В последние годы он писал натурные пейзажи Чарына, Кегеня, Джаркента, Талды-Кургана. «Тишина, ровная степь, как будто один на земле. Хорошо пишется, где хотел, там останавливался и писал», — рассказывает художник о своих поездках. Не случайно именно «дыханием степи» наполнены его пейзажи. Неторопливый ритм их пространства наполняет полотна особым мироощущением. Если в степных пейзажах пространство всегда открыто и пластически ясно, то в лесных пейзажах Татарстана оно замкнуто высокими деревьями, закрывающими горизонт и своими верхушками уходящими за край рамы. Натурные впечатления подсказывают художнику композиционное построение полотен. В Армении Камиль писал пейзажи сарьяновских мест, позволившие ему приблизиться к разгадке влияния природы на искусство великого мастера.

Многолетняя творческая жизнь Муллашева отмечена внутренней целостностью. Художник неизменно оставался верным себе и высоким принципам искусства. В его творчестве нашло отражение органичное сочетание реалистического и авангардного по форме искусства, обобщенно-символические и метафорически-ироничные образы. Гармония, ясность и уравновешенность, присущие Камилю Муллашеву-человеку, отличают и творчество мастера.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГМИ РК им. А. Кастеева — Государственный музей искусств Республики Казахстан имени А. Кастеева.

ГТГ — Государственная Третьяковская галерея.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Каменский А.* Документальный романтизм // Творчество. 1982. № 10. С. 18—21.
2. Камиль Муллашев: Альбом / Вступ. статья К. Мукажановой. М.: Институт ДИ ДИК, 2003. 156 с.
3. *Кантор А.* Пять трудовых лет // Творчество. 1982. № 11. С. 6—10.
4. *Ли К.* Қазақстан бейнелеу өнері. XX ғасыр (Изобразительное искусство Казахстана. XX век): Альбом. Алматы: Атамұра; ChevronTexaco, 2001. 330 с., ил.

5. *Морозов А. И.* Поколения молодых: Живопись советских художников 1960-х — 1980-х гг.: Альбом. М.: Советский художник, 1989. 250 с., ил.
6. *Мукажанова К.* Земля и время. Казахстан // Дидар.1998. № 2. С. 85—93.
7. *Якимович А. К.* Советское изобразительное искусство 1970-х — начала 1980-х годов // Советское искусствознание'19. М.: Советский художник, 1985. С. 29—65.

Аннотация

Статья посвящена исследованию творческого пути казахстанского художника Камиля Муллашева, теснейшим образом связанного с тремя государствами — Китаем, где он родился и сделал первые шаги в искусстве, Россией, где получил высшее профессиональное художественное образование, и Казахстаном, с которым связана большая часть жизни и творчества мастера.

Summary

This article considers the creative development of the Kazakh artist Kamil Mullashev. The artist has close links to three countries: China, where he was born and took his first steps in the arts; Russia, where he received his professional education in the arts; and Kazakhstan, which is most closely associated with Mullashev's life and work.

✓ *Ключевые слова*: Камиль Муллашев, творчество, искусство, Китай, Россия, Казахстан.
✓ *Key words:* Kamil Mullashev, work, art, China, Russia, Kazakhstan.

УДК
791.44

Сферы использования макетов и моделей в кино: история и современность

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

KHLYSTUNOVA SVETLANA V.
PhD (History of Arts), Senior Researcher,
Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg)

E-mail: ssvetlana69@yahoo.com

Цифровые технологии дали в руки постановщиков специальных эффектов практически совершенный инструмент по конструированию самых невообразимых миров и персонажей, обработке отснятого материала, симуляции реального пространства, манипулированию с внешним обликом исполнителей. Может возникнуть впечатление, что традиционные технологии создания специальных эффектов отошли в прошлое, окончательно уступив свое место цифровым методам. Но это не совсем так. Традиционные приемы продолжают использоваться в киноиндустрии очень широко, просто они гораздо меньше привлекают к себе внимание, так как выполняют служебные функции, необходимые для удешевления и комфортного использования цифровых методов. Рассмотрим этот процесс на примере функций, исполняемых в зрелищном кинематографе традиционными макетами и моделями.

Макеты и модели — миниатюрные копии реальных или несуществующих объектов — используются в кинематографе с самого его рождения. Различают динамичные (модели) и статичные (макеты) миниатюры. Статичные макеты применяются главным образом для домакетки тех частей крупных и сложных декораций, на фоне которых не происходит игрового действия, а также для декоративного переоформления натуры.

«Как правило, модели и макеты намного меньше, чем сам объект или место, которое они копируют или воспроизводят. Космические корабли, океанские лайнеры, футуристические города и горные хребты могут быть в несколько раз меньше своего реального размера. Наиболее распространенный масштаб моделей — 1: 4, 1: 6, 1: 10, 1: 25 для моделей транспортных средств и зданий; 1: 50, 1: 100, 1: 300 — для городских и природных ландшафтов»[1].

[1] *Хлыстунова С. В.* Специальные эффекты в зарубежном кинематографе: этапы истории. СПб.: РИИИ, 2012. С. 17.

К использованию макетов и моделей прибегают тогда, когда в реальности необходимых объектов и сооружений не существует. Например: космические корабли пришельцев, здания инопланетных цивилизаций или миров далекого будущего.

Еще одна из причин обращения к миниатюрам в том, что съемка реальных объектов слишком дорога, сложна или запрещена. В ряде случаев дешевле построить миниатюрную копию необходимого ландшафта, чем везти съемочную группу на другой конец света для натурных съемок.

Одна из самых распространенных сфер использования макетов и моделей — съемки взрывов и разрушений. Применение моделей позволяет экономить средства — создание миниатюрной копии поезда или автомобиля обходится дешевле, чем стоимость реального транспортного средства, которое необходимо уничтожить. Помимо этого, взрывать миниатюру гораздо безопаснее, чем настоящий локомотив или грузовик.

В раннем кино снимали самые простые миниатюры — игрушечные автомобили, которые передвигались при помощи нити; картонные корабли, плывущие в маленьких резервуарах, представляли морские флотилии.

Именно такой метод использовался в ленте «Сражение в заливе Сантьяго-Бэй», снятой в 1898 году на американской студии «Vitagraph» Стюартом Блэктоном и Альбертом Смитом. Эта лента считается первой американской картиной, снятой с применением макетов и моделей. Фотографии кораблей были вырезаны, наклеены на деревянные подставки, на которых с обратной стороны было место для расположения горючих материалов. Таким образом создавался эффект возгорания корабля от попадания снаряда. Волны в большом резервуаре с водой имитировали при помощи ручного миксера, а клубы дыма — выдыхая дым от сигары. Использование нарисованного фона для создания морского горизонта довершало иллюзию, сделав эту раннюю американскую «реконструированную хронику»[1] вполне убедительной для зрителей того времени.

Однако методы специальных эффектов развивались, да и зрители ждали все большего реализма от происходящего на экране, поэтому модели становились все более и более реалистичными и более плотно взаимодействовали с другими элементами фильма. Так, в начале знаменитого итальянского «пеплума» Джованни Пастроне «Кабирия» (1914) зритель видел извержение вулкана Этна и бегущих в ужасе людей, пытающихся спастись от стихийного бедствия. Проснувшийся вулкан был сделан в миниатюре и расположен гораздо ближе к камере, чем актеры, изображающие спасающихся

[1] *Реконструированная* (инсценированная) *хроника* — ранний жанр кинематографа, воспроизводивший реальные события при помощи кинематографических средств. Достаточно часто в фильмы включались документальные съемки, чтобы сделать фальсификацию убедительной. Так было сделано в картине Жоржа Мельеса «Коронация Эдуарда VII» (1902), ленте Этьена Нонге «Революция 1905 года» (1905) и др.

жителей. Использование метода «перспективного совмещения»[1] позволило объединить макет и живое действие. Тем самым было задано общее настроение ленты, практически полностью состоящей из зрелищных эпизодов, которые объединяет между собой судьба юной Кабирии.

Использование миниатюр давало кинематографистам возможность воспроизводить на экране места действия, которые давно утратили свой первоначальный вид. В американской эпической ленте 1925 года «Бен Гур», очередном обращении Голливуда к одноименному роману Лью Уоллеса, при помощи техники, которая впоследствии получила название «висящий макет», был выстроен древний Колизей. Режиссеру Фреду Нибло хотелось показать грандиозность происходящего состязания, и он решил сделать несколько панорамных кадров, демонстрирующих общие планы арены Колизея. На съемках этого «пеплума» присутствовало большое количество людей, причем не все они были статистами. Но всех статистов и пришедших на съемки гостей хватило лишь на нижние ярусы, выстроенные в натуральную величину. Верхние ярусы изображал макет, который (с точки зрения камеры) «достраивал» полноразмерные декорации. Именно благодаря миниатюрным верхним ярусам, которые при помощи метода «перспективного совмещения» были «объединены» с полномасштабными декорациями первого яруса, постановщикам спецэффектов Арнольду Гиллеспи[2] и Седрику Гиббонсу[3] удалось создать на экране эффект гигантской арены, зрительные места которой заполняют тысячи людей. Миниатюра подвешивалась перед камерой так, чтобы ее крепления не попадали в поле зрения аппарата, а ее изображение в кадре совмещалось с изображением декорации, которая находилась гораздо дальше. Для того чтобы у аудитории не оставалось сомнений в единстве увиденной картины, на миниатюре были размещены «зрители». Разноцветные фигурки крепились на специальных держателях, которые позволяли помощнику постановщика спецэффектов «приводить их в движение и создавать иллюзию того, что на верхних ярусах публика активно реагирует на происходящее на арене»[4]. Именно благодаря этому приспо-

[1] *Перспективное совмещение* — метод комбинированной макетной киносъемки, основан на соединении в кадре изображений объектов, различных по масштабу и пространственному положению, для создания иллюзии реальной перспективы.

[2] *Арнольд Гиллеспи* (Arnold Gillespie, 1899—1978) — разработчик специальных эффектов. Начал свою карьеру в кино в 1924 году в качестве художественного директора студии MGM. В 1936 году стал главой отдела специальных эффектов студии. Карьера Гиллеспи была так продолжительна, что он принимал участие в съемках ремейков собственных картин — «Бен Гур» (1925 и 1959) и «Мятеж на „Баунти“» (1935 и 1963).

[3] *Седрик Гиббонс* (Cedric Gibbons, 1893—1960) — художник, дизайнер, режиссер. Окончил Нью-Йоркскую академию искусств. Один из отцов-основателей Киноакадемии, создатель статуэтки «Оскара». Лауреат 11 премий «Оскар» за лучшую работу художника и декорации.

[4] *O'Connor J., Hall K.* Magic in The Movies. The Story of Special Effects. New York: Doubleday & Company, 1980. P. 48.

соблению, когда камера панорамировала по трибунам Колизея, у зрителей не возникало ощущения обмана.

Помимо всего прочего, макеты позволяли постановщикам переносить действие картин в самые невероятные места, не занимая при этом пространство на студии под хранение гигантских декораций. Так, в 1927 году фильм немецкого постановщика Фрица Ланга «Метрополис» предложил зрителям впечатляющий мир города будущего, с бесконечными потоками транспорта, небесными железнодорожными мостами, перевозящими толпы людей; со скользящими между небоскребами бипланами. Эти сцены создавались при помощи моделей и макетов. Автомобили и летательные аппараты приводились в движение при помощи покадровой съемки[1]. Для ленты были выстроены и полноразмерные декорации, но большая часть городских ландшафтов Верхнего и Нижнего города была создана с использованием миниатюр, умело объединенных с живым действием. Гигантские здания города далекого будущего были созданы немецким оператором и постановщиком спецэффектов Эйгеном Шюфтаном[2] при помощи зеркал. Прием, который использовал оператор, впоследствии вошел в историю кино под его именем — «эффект Шюфтана[3]». Подобные ухищрения позволили создателям картины воссоздать на экране мир будущего, который до сих пор производит на зрителей сильное впечатление своей продуманностью и техническим совершенством.

В годы войны макетные съемки получили новый толчок в развитии. Для создания лент военной тематики требовалось огромное количество моделей военной техники (практически все батальные сцены снимались с использованием миниатюр). Так как театр военных действий затрагивал большинство океанов и морей, на многих студиях стали создаваться специальные резервуары для съемок в воде. Один из крупнейших (даже на сегодняшний день) павильонов для подобных съемок находится в Лондоне, на студии «Pinewood».

В этот период, помимо съемок в игровом кино, модели широко применялись при создании «документальных» сюжетов военно-патриотической направленности, то есть в сценах, где необходимо было показать очередные достижения военной науки и техники, но реальные корабли или другие военно-стратегические объекты нельзя было показывать из соображения нацио-

[1] *Покадровая съемка* / мультсъемка — киносъемка, при которой камера работает как фотокамера, фиксируя единичные снимки каждой фазы движения модели. При проекции отснятого материала с нормальной скоростью создается иллюзия плавного движения неодушевленных предметов.

[2] *Эйген Шюфтан* (Eugen Schufftan, 1892—1977) — немецкий оператор, художник-декоратор, режиссер, продюсер, разработчик специальных эффектов. В 1940 году эмигрировал в США, затем работал в Европе.

[3] *Эффект Шюфтана* (Shuftan Process) — метод комбинирования, позволяющий при помощи зеркал соединять актерские сцены и миниатюрные декорации. При помощи отражений давал возможность увеличивать миниатюры до размера полномасштабных декораций.

нальной безопасности. Снимали макет, напоминающий внешне воинскую единицу, но не воссоздающий детали, которые могли бы нести важную для противника информацию.

Использование макетной съемки позволяло постановщикам получить на экране экстраординарные кадры, показывающие то, что в реальности произойти не могло и было создано лишь при помощи возможностей специальных эффектов, но выглядело на экране убедительно и достоверно. Блестящим примером этого является отечественная лента «Парень из нашего города» (1942), где при помощи миниатюр мастера-макетчики смогли создать потрясающую по зрелищности сцену с «прыгающими танками». По сюжету картины, немецкая артиллерия разрушает мост, по которому должна продвигаться колонна советских танков, ведущая наступление. Ширина разрыва равна длине двух корпусов танка. Но это не останавливает танкистов и, разогнавшись до огромной скорости, они совершают невозможное — «перелетают» через образовавшийся провал. Сложную задачу помогли решить миниатюры. «Танки были сделаны из дерева и поставлены на невидимые сбоку шариковые подшипники»[1]. Этот ход, а также сбалансированность угла спуска миниатюр, расчет набираемой скорости и необходимого утяжеления их корпуса позволили снять убедительную сцену, демонстрирующую удивительные возможности боевой техники.

Детализация и уровень моделей в военных сценах иногда поднимались на такие высоты, что игровой фильм могли принять за документальный. Именно такая история произошла с пропагандистской лентой японского кинорежиссера Кадзиро Ямамото «Морские сражения в районе Гавайских островов и Малайского архипелага», снятой в 1942 году. Американские военные, увидевшие эту ленту после поражения Японии в войне, посчитали этот фильм о японских летчиках камикадзе документальной картиной[2]. На самом деле военные сцены в ленте Ямамото были поставлены Эйджи Тсубуруа[3], впоследствии ставшим создателем специальных эффектов в знаменитом фильме студии «Toho» о Годзилле (1954). В «Годзилле» Тсубуруа воссоздал здания Токио в масштабе 1: 25 с детализированными интерьерами и кирпичной кладкой для придания убедительности сценам их разрушения гигантским радиоактивным

[1] *Горбачев Б.* Техника комбинированных съемок. М.: Искусство, 1958. С. 60.

[2] *Колодяжная В., Трутко И.* История зарубежного кино. Т. 2: 1929—1945 годы. М.: Искусство, 1970. С. 349—350.

[3] *Эйджи Тсубуруа* (Eiji Tsuburaya, 1901—1970) — японский постановщик специальных эффектов, стоял у истоков этой сферы кинопроизводства в Японии. В кино с 1919 года. Руководил отделом специальных эффектов на студии «Toho». В 1963 году основал собственную компанию по производству специальных эффектов «Tsuburaya Productions», которой сейчас руководит его внук. В качестве постановщика специальных эффектов принимал участие в работе над большинством фильмов о Годзилле. Всего был постановщиком специальных эффектов в более чем ста картинах.

монстром[1]. Модели транспортных средств были сделаны из металла, чтобы они имели вес в буквальном смысле слова и выглядели убедительно в сценах, когда машины отлетают в сторону от сокрушительного удара гигантской лапы[2].

В 1950-е годы умами аудитории завладели идеи освоения космического пространства. Кинематографисты начали предлагать зрителям свое видение путешествий и приключений в космосе и на других планетах, и макетные съемки оказались чрезвычайно востребованы, так как давали возможность воспроизводить на экране пейзажи других планет, различную технику инопланетян и другие несуществующие объекты и ландшафты. Так, братья Теодор и Говард Лидекер[3], работавшие в 1950-е годы руководителями отдела спецэффектов на маленькой независимой студии «Republic Pictures», внесли существенный вклад в расширение использования макетов и моделей в кино. На студии «Republic Pictures» снимали фильмы категории «Б» и приключенческие сериалы. Лидекеры, в силу своей профессиональной деятельности, курировали производство «всевозможных летающих супергероев, воздушных аппаратов, космических кораблей и подводных городов, то есть всего того, что считалось неотъемлемой составляющей кинофантастики и неизменно привлекало тысячи ребятишек на утренние субботние сеансы в кинотеатры в 1940-е — 1950-е годы»[4].

Но не все научно-фантастические ленты 1950-х годов создавались при строжайшей экономии бюджета. Самые интересные и зрелищные фильмы в жанре кинофантастики в 1950-е — начале 1960-х годов были сняты легендарным продюсером и режиссером Джорджем Пэлом[5]. С именем Джор-

[1] По материалам: *Netzley P. D.* Encyclopedia of Movie Special Effects. New York: Checkmark Books, 2000. P. 91—92.

[2] Годзиллу играл актер Харуо Накаджима в специальном костюме, созданном при помощи латекса, бамбука и проволоки. В полном облачении рост актера составлял порядка двух метров. Созданием костюма занимались скульптор Тоши Тошимизу и постановщики спецэффектов братья Яки — Кендзи и Ясуке.

[3] *Лидекер* (Lydecher) *Теодор* (1908—1990) и *Говард* (1911—1969) — американские постановщики специальных эффектов. Руководили отделом спецэффектов на студии «Republic Pictures», где работали над рядом проектов, включая фильм «Человек с марсианского летающего диска» (1950). После закрытия компании братьям пришлось искать работу на других студиях. Говард устроился на «Universal», где работал над специальными эффектами в картине «Путешествие на дно моря» (1961), также он создавал эффекты к телевизионному сериалу 1960-х годов «Затерянные в космосе». После неудачного сотрудничества со студией «Disney» Теодор присоединился к брату на студии «Universal», где среди других проектов создавал механических птиц к картине Альфреда Хичкока «Птицы» (1963).

[4] *Rickitt R.* Special Effects: The History and Technique. New York: Billboard Books, 2000. P. 117.

[5] *Джордж Пэл* (George Pal, 1908—1980) — режиссер, продюсер, оператор, сценарист, разработчик специальных эффектов. Настоящие имя и фамилия — Дьордь Пал, родился в Венгрии, закончил архитектурный факультет Будапештского университета. Занимался конструированием декораций для фильмов, работал помощником режиссера, занимался анимацией и специальными эффектами. В 1931 году переехал в Германию, а после прихода к власти нацистов — в Голландию, а затем — в США.

джа Пэла связаны целая эпоха в развитии кинофантастики и несколько десятков изобретений в области визуальных эффектов. Среди самых знаменитых его лент — картины, вошедшие в «золотой фонд» фантастического кино и оказавшие сильнейшее воздействие на развитие этого жанра в последующие десятилетия: «Место назначения — Луна» (1950), «Когда сталкиваются миры» (1951), «Война миров» (1953), «Машина времени» (1960). Большинство из этих лент включали в себя интересные примеры работы с макетами, поскольку показывали людей на других планетах с невиданными, неземными пейзажами, в необыкновенных летательных аппаратах, космических кораблях или футуристических городах. Все эти объекты невозможно снять «вживую», и они создавались при помощи макетов и моделей, что неоднократно отмечалось премией «Оскар» в категории «специальные эффекты»[1].

В конце 1960-х годов «Космическая одиссея 2001 года» (1968) Стенли Кубрика продемонстрировала все возможности макетной съемки. Режиссер хотел, чтобы его фильм с научной точки зрения как можно ближе и точнее передавал ощущение космического путешествия. При подготовке своего шедевра режиссер пересмотрел множество фильмов научно-фантастического жанра, в том числе и ленты ленинградского режиссера Павла Клушанцева[2], обладавшего поразительным талантом воссоздавать при помощи макетов реалистичные картины космических путешествий.

Эпизоды с участием моделей космических кораблей и челноков снимались с использованием нескольких проходов камеры. Это позволяло при помощи оптического принтера объединять модели, фон, миниатюрную фронтпроекцию и световые эффекты, создавая «реальный» мир не столь далекого будущего. Для этого требовался строгий контроль за движением камеры, чем на съемках занимался Дуглас Трамбулл[3]. Его ученик Джон

[1] «Место назначения — Луна» (1950, реж. Ирвин Пичел), «Когда сталкиваются миры» (1951, реж. Рудольф Матэ), «Война миров» (1953, реж. Байрон Хэскин), «Машина времени» (1960, реж. Джордж Пэл).

[2] *Павел Владимирович Клушанцев* (1910—1999) — советский кинорежиссер, оператор высшей категории (1939), сценарист, писатель. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1970). Автор около трехсот изобретений, новых кинотрюков, технических приспособлений, методов и приемов комбинированных съемок, многие из которых заимствованы всемирно известными режиссерами и продюсерами. Окончил операторский факультет Ленинградского фототехникума (ныне Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения), работал на киностудиях «Белгоскино», «Ленфильм» (где основал в 1937 году цех комбинированных съемок) и «Леннаучфильм». В своих фильмах занимался популяризированием темы освоения космического пространства.

[3] *Дуглас Трамбулл* (Douglas Trumbull, 1942) — режиссер, продюсер, разработчик специальных эффектов. Работал иллюстратором в рекламном агентстве, затем занимался прорисовкой фонов в компании «Graphic Films Corporation», которая делала учебные фильмы для НАСА и ВВС США. После просмотра одного из таких фильмов его пригласил Стенли Кубрик для работы над «Космической одиссеей 2001 года».

Дикстра[1] станет главным создателем космических сражений будущего в ленте, которая будет практически полностью построена на работе с миниатюрами — «Звездных войнах» (1977) Джорджа Лукаса[2].

Как и Кубрик, Лукас сделал упор на визуальный ряд картины. Режиссер не просто обозначил места действия, а полностью их воссоздал с использованием макетов и моделей. Постановщик сместил акцент приключенческого повествования от привычного сюжетного развития и диалогов к картинке. При разработке визуальной концепции космических боев Джордж Лукас опирался на многочисленные документальные съемки воздушных сражений времен Второй мировой войны. Лукас смонтировал собственный фильм из этих материалов и показал его своей группе постановщиков спецэффектов, в которую в том числе входили Ричард Эдлунд[3] и Джон Дикстра. Именно благодаря работе этих двух мастеров космические сражения в «Звездных войнах» выглядели убедительно и правдоподобно. Волнующий реализм этих моментов был создан при помощи разработки нового компьютерного метода управления движением камеры[4].

Вместе с «Близкими контактами третьего вида» Стивена Спилберга «Звездные войны» вошли в историю кино как первые фильмы, где использовались компьютерные технологии. Благодаря достижениям постановщиков этих лент кинематограф изменился, вступив в новую эру цифровых возможностей.

Как было изложено выше, на протяжении всей истории кинематографа миниатюры использовались в кино для решения самых разных задач: удешевление производства фильма и решения организационных вопросов; воссоздание объектов, которые не существуют в реальности или не сохранили своего первоначального вида; безопасное воспроизведение сцен стихийных бедствий, разрушений и военных сражений; визуализация невозможных в

[1] *Джон Дикстра* (John Dykstra, 1947) — американский художник-постановщик специальных эффектов. Один из основателей компании «Industrial Light&Magic» (ILM). Лауреат премии «Оскар» за специальные эффекты к картине Джорджа Лукаса «Звездные войны» (вместе с Джоном Стирзом, Ричардом Эдлундом, Грантом Мак-Кьюном и Робертом Блэлаком).

[2] *Pinteau P.* Special Effects an Oral History: Interviews with 38 Masters Spanning 100 years. New York: Harry N. Abrams, 2004. P. 67—69 (*Dykstra J.* Interview).

[3] *Ричард Эдлунд* (Richard Edlund, 1940) — американский художник-постановщик специальных эффектов. Работал в кинокомпании «Industrial Light&Magic» (ILM), где помогал проектировать систему контроля за движением (технический «Оскар»). С 1983 по 1997 год был владельцем собственной компании по производству спецэффектов «Boss Films». С 1997 года работает как независимый постановщик специальных эффектов.

[4] *Управление движением* (Motion Control) — метод регистрации или программирования движения камеры так, чтобы в процессе съемки эти движения запоминались и их можно было повторять необходимое количество раз. Применяется при съемках отдельных элементов сцены, которые впоследствии должны быть соединены вместе.

реальности действий. Но уже в конце 1970-х годов постепенно выделяются и служебные сферы использования миниатюр. И они находят все более широкое применение с приходом в кино цифровых технологий.

Цифровые технологии стали неотъемлемой частью специальных эффектов, вытесняя некоторые из приемов на периферию. Многие задачи, которые решались при помощи традиционных миниатюр, стали решаться за счет использования цифровых макетов и моделей. Но традиционные технологии не утратили своей актуальности, активно выполняя служебные функции в сценах с широким применением компьютерного изображения. Таким образом «компьютерные и традиционные технологии «мирно» уживаются в одном фильме, что дает двойной эффект: с одной стороны, у режиссера есть возможность воплотить все свои замыслы при относительно невысоком бюджете, с другой — предельная правдоподобность происходящего на экране»[1]. О чем речь и пойдет далее.

Каковы же художественные и служебные функции миниатюр в современном зрелищном кинематографе?

Первая — формирование убедительного экранного пространства, создающего иллюзию реального места действия. Начиная с картины Керри Конрана «Небесный капитан и мир будущего» (2004) все больше лент снимается с широким применением хромакея[2], и актерам иногда крайне тяжело «вжиться» в роль, играя в «пустом» синем или зеленом павильоне. Для того чтобы исполнители смогли представить себе все особенности очередного места действия, подробности интерьера и других составляющих будущего пространства фильма, которое пока существует только на экране мониторов, используются миниатюрные макеты. Они позволяют исполнителям проникнуться атмосферой той или иной сцены, сориентироваться «в пространстве». Такие миниатюры очень помогали исполнителям при съемках таких лент, как «Беовульф» (2009) и «Джон Картер» (2012).

Вторая функция — создание превизуализации (аниматики) сцен. Для создания превизуализации применяются силуэты из картона и бумаги («Искатели потерянного ковчега», 1979), объемные объекты, имитирующие ландшафт и действующих в сцене героев («Властелин Колец: Братство кольца», 2001), кукольная анимация («Парк Юрского периода», 1993). Довольно час-

[1] *Хлыстунова С. В.* Сосуществование цифровых и традиционных спецэффектов в аудиовизуальном произведении // Проблемы подготовки режиссеров мультимедиа: Материалы II Всероссийской научно-практической конференции 26 марта 2010 года. СПб.: СПбГУП, 2010. С. 58.

[2] *Хромакей* / кей-фон / синий экран (Blue-Screen) — экран тщательно подобранного синего оттенка, который помещается позади исполнителей или объектов съемки, чтобы позволить впоследствии при помощи оптических или цифровых методов соединить отснятую сцену с другим изображением. Цвет экрана может быть самых разных оттенков синего или зеленого цвета, в зависимости от колористического решения снимаемой сцены.

то для превизуализации используются грубые цифровые модели, но в ряде случаев дешевле использовать реальные миниатюры, для того чтобы получить представление о композиции сцены, будущем движении в кадре и особенностях размещения камер, осветительных приборов, пиротехнических закладок и тому подобного. Макеты и модели использовались кинематографистами в подобном качестве уже давно. Иногда создание аниматики при помощи миниатюр помогало внести существенные изменения в уже распланированную сцену, как случилось на съемках знаменитой погони за вагонеткой в картине Стивена Спилберга «Индиана Джонс и Храм судьбы» (1984).

Следующая служебная сфера использования миниатюр — эталон. «На сегодняшний день в индустрии специальных эффектов присутствует тенденция разделения процесса работы над той или иной сценой на отдельные этапы, которые могут разрабатываться и доводиться до совершенства в разных уголках земного шара, на разных континентах и в разных компаниях»[1]. Глобализация кинопроизводства позволяет существенно удешевлять отдельные этапы создания фильма, привлекая специалистов из разных его уголков. Цифровые технологии позволяют пересылать огромные объемы информации без ухудшения качества изображения. Сцену можно разбить на отдельные элементы, которые будут создаваться в разных странах и разными специалистами. Но у каждого создателя спецэффектов должен быть под рукой пример, эталон, на который он должен ориентироваться при работе, чтобы готовый материал не выбивался из общей концепции разрабатываемого эпизода. Наличие подобного эталона также чрезвычайно важно, если в работе над той или иной сценой предполагается достраивание декораций, где происходит съемка актерской игры, при помощи цифровых макетов. Как было, например, при съемках картины Стивена Соммерса «Ван Хеллсинг» (2004), где внушительные архитектурные сооружения замка Дракулы выстраивались путем комбинирования различных технологий — полноразмерных декораций, реальных миниатюр и цифровых макетов. Для «привязки» цифровых миниатюр к реальным декорациям эталоны, созданные группой художников-модельщиков, были просто необходимы, они помогали создавать единое пространство.

Еще одна служебная функция миниатюр — прототип. Начиная с конца 1980-х годов в кино начинают все шире использоваться цифровые макеты и модели. Когда в картине предполагается большое количество цифровых ландшафтов, то использование реальных миниатюр позволяет существенно ускорить работу над цифровыми моделями. Реальные макеты оцифровываются, вводятся в цифровую среду и дорабатываются в программах до

[1] *Хлыстунова С. В.* Традиционные макеты и модели в век цифровых технологий: служебные функции в кинематографе // Проблемы подготовки режиссеров мультимедиа: X Всероссийская научно-практическая конференция, 20 апреля 2018 года. СПб.: СПбГУП, 2018. С. 76.

необходимой детализации. Подобный подход особенно широко применяется при создании компьютерной анимации и картин, где предусматривается широкое использование компьютерной графики, позволяя существенно сократить время создания цифровых ландшафтов.

Как видим, традиционные технологии создания специальных эффектов, такие как макеты и модели, которые использовались с самых первых лет развития кинематографа, сегодня не только продолжают быть востребованными, но и успешно ассимилируются в меняющуюся картину современного кинопроизводства. Находят себе все более и более широкое применение, хотя в ряде случаев и не выходят на первый план. Новейшие техники и приемы, которым более сотни лет, органично уживаются в пространстве современного зрелищного кинематографа, позволяя создателям фильмов не только продолжать удивлять зрителей захватывающими сюжетами и потрясающими воображение местами действия, существенно удешевлять кинопроизводство, а главное — создавать на экране художественно убедительный образ пространства.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Горбачев Б.* Техника комбинированных съемок. М.: Искусство, 1958. 278 с.: ил.
2. *Колодяжная В., Трутко И.* История зарубежного кино. Т. 2: 1929—1945 годы. М.: Искусство, 1970. 432 с., ил.
3. *Хлыстунова С. В.* Сосуществование цифровых и традиционных спецэффектов в аудиовизуальном произведении // Проблемы подготовки режиссеров мультимедиа: Материалы II Всероссийской научно-практической конференции 26 марта 2010 года. СПб.: СПбГУП, 2010. С. 56—59.
4. *Хлыстунова С. В.* Специальные эффекты в зарубежном кинематографе: этапы истории. СПб.: РИИИ, 2012. 288 с., ил.
5. *Хлыстунова С. В.* Традиционные макеты и модели в век цифровых технологий: служебные функции в кинематографе // Проблемы подготовки режиссеров мультимедиа: X Всероссийская научно-практическая конференция, 20 апреля 2018 года. СПб.: СПбГУП, 2018. С. 75—77.
6. *Netzley P. D.* Encyclopedia of Movie Special Effects. New York: Checkmark Books, 2000. 291 p., il.
7. *O'Connor J., Hall K.* Magic in The Movies. The Story of Special Effects. New York: Doubleday & Company, 1980. 146 p., il.
8. *Pinteau P.* Special Effects an Oral History: Interviews with 38 Masters Spanning 100 years. New York: Harry N. Abrams, 2004. 567 p., il.
9. *Rickitt R.* Special Effects: The History and Technique. New York: Billboard Books, 2000. 320 p., photo., index.

Аннотация

Статья рассматривает сферы использования миниатюр в игровом кинематографе на протяжении всей его истории. Автор рассматривает историю использования миниатюр в кино, а также особое внимание уделяет тому, какие новые функции появились у макетов и моделей с внедрением в кино цифровых технологий.

Summary

The article examines the use of miniatures throughout the history of cinema. In addition, the article pays particular attention to the ways in which the introduction of digital technologies opened up new possibilities for the use of models and miniatures in cinematography.

✓ *Ключевые слова:* история специальных эффектов, миниатюры, макеты, модели, визуальные эффекты, цифровые визуальные эффекты, специальные эффекты.

✓ *Key words:* history of special effects, miniatures, models, optical effects, visual effects, FX, VFX, special effects.

85 лет со дня рождения
А. Шнитке

ЮБИЛЕИ. ПАМЯТНЫЕ ДАТЫ

№ 3 / 2019

УДК
78.071.1

На вираже 1960-х. К 85-летию Альфреда Шнитке

ДЕМЧЕНКО АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ
Доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник и руководитель Центра комплексных художественных исследований, Саратовская государственная консерватория имени 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

Вопрос эволюции раннего Альфреда Шнитке от традиционного музыкального мышления к авангардному художественному поиску поднимался в исследовательской литературе неоднократно[1]. Так или иначе затрагивал эту проблему и сам композитор. В данном материале впервые предлагается системное раскрытие всего комплекса соответствующей проблематики и дается обоснование безусловной мотивированности перехода Альфреда Шнитке от традицинного музыкального мышления к авангардному художественному поиску (цитируемые тексты здесь приводятся по книге автора «Альфред Шнитке. Контексты и концепты»[2]).

По разным причинам вполне определенные занятия музыкой начались у Альфреда Шнитке весьма запоздало, почти в 15-летнем возрасте, когда он поступил в одно из московских музыкальных училищ на дирижерско-хоровое отделение, поскольку для обучения на каком-либо другом отделении не имел достаточной подготовки. То было Училище имени Октябрьской рево-

---

[1] *Булатов С.* Новое слово об Альфреде Шнитке // Музыкант-классик. 2017. № 1—2. С. 36—39; *Вишневская Л.* «Два гения с берегов Волги» // Музыка и время. 2017. № 11. С. 25—27; *Демченко А.* Рефлексы памяти генотипа Альфреда Шнитке // Память в искусстве и науке. М.: Моск. гуманит. ун-т, 2016. С. 63—80; *Денисов А.* Безмолвные тайны Четвертой симфонии А. Шнитке // Богослужебные практики и культовые искусства в современном мире. Вып. 3. Майкоп: Магарин О. Г., 2018. С. 379—392; *Долматова М.* Эмоции в музыке // Музыковедение. 2019. № 4. С. 38—47; *Классен Н.* Альфред Шнитке. Прошлое и настоящее в контексте современного искусства на примере жанра *Concerto grosso* // Традиции и новаторство в культуре и искусстве. Астрахань: Ин-т развития образования, 2016. С. 57—60; *Ковалевский Г.* Киномузыка Альфреда Шнитке в контексте эволюции его творчества // Музыка в культурном пространстве Европы—России. СПб.: РИИИ, 2014. С. 299—311; *Савенко С.* Портрет художника в зрелости // Советская музыка. 1981. № 9. С. 35—41; *Холопова В.* Композитор Альфред Шнитке. М.: Композитор, 2008. 228 с.; *Цветкова П.* Камерно-вокальная музыка Альфреда Шнитке: стилевой и жанровый аспекты. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. М.: МГК, 2018. 32 с.

[2] *Демченко А.* Альфред Шнитке. Контексты и концепты. М.: Композитор, 2009. 256 с.

люции — ныне Колледж при Московском государственном институте музыки имени А. Г. Шнитке.

Закончив училище с отличием, он в 1953 году поступает в Московскую консерваторию (уже по классу композиции), и после ее окончания в 1958-м его принимают в аспирантуру при ней, а затем, после завершения обучения в 1961-м, приглашают преподавателем на кафедру композиции. Это была большая честь, и это было свидетельством серьезного профессионализма, приобретенного молодым композитором в считаные годы.

Училище, консерватория, аспирантура, первые годы преподавательской деятельности — это было для Альфреда Шнитке время жизненной гармонии и благополучия.

Общий сугубо позитивный настрой мироощущения, неистощимое трудолюбие, исключительная любознательность, неустанная работа над собой, настойчивое овладение композиторскими навыками и умениями, целеустремленность, неуклонный профессиональный рост в избранном деле и даже его внешний вид в те годы складывались в типаж «настоящего человека» по меркам советского образа жизни конца 1950-х — начала 1960-х годов.

Совершенно благополучной была и исходная фаза его самостоятельного творческого пути. Дипломной работой консерваторских лет стала оратория «Нагасаки» (1958), вслед за ней появилась кантата «Песни войны и мира» (1959), которая стала первым опубликованным произведением Шнитке. Посвятив ее событиям Великой Отечественной войны, он положил в основу тематизма несколько русских народных песен.

В их разработке иногда ощутима некоторая острота и свежесть выразительных средств, но как далеко это от того, что вскоре станет характерным для стилистики произведений «новой фольклорной волны» и уже в полной мере заявило о себе в созданном в том же 1959 году вокально-симфоническом цикле С. Слонимского «Песни вольницы».

Шнитке в своей кантате оставался по преимуществу в русле устоявшейся для советской музыки тех лет традиции, вплоть до отчетливых перекличек с национально-патриотической эпикой Ю. Шапорина и М. Коваля. И при всей несомненной его талантливости еще не могло идти речи о самостоятельности стиля и оригинальности творческого почерка. Следовательно, сделанное тогда приходится расценивать как предварительный этап.

Особенность данного этапа состояла и в том, что Шнитке пока что оставался вполне «правоверным». Это советски-благонамеренное в немалой степени шло от всей предшествующей жизни и семейного уклада: отец был коммунистом и атеистом, мать в свое время — активисткой Ленинского комсомола, а затем типичной добросовестной школьной учительницей.

Пребывание в плену привычных средств и приемов явно тяготило и самого Шнитке. Вот почему он начинает исключительно активный поиск «собственного лица», и с этим практически навсегда рушится его внешнее благо-

получие. Объяснение общеизвестно: молодой композитор пошел по «опасному пути» художественных экспериментов авангардного толка, что никак не поощрялось официозом.

Итак, на определенном этапе своего творческого становления, в достаточной степени овладев навыками традиционного композиторского письма, он вознамерился постичь все секреты принципиально новой музыкальной «технологии» XX века, которую связывали с представлениями о «чуждых советскому народу» модернизме и художественном авангарде.

Впервые такое стремление проснулось еще на последнем курсе музыкального училища, когда, прослышав о «вредоносной», «реакционной» додекафонии Шёнберга, Альфред тайком начал ученические пробы в этой технике. На консерваторской скамье и в годы аспирантуры поиски нового были сугубо подспудными, проходили в основном «нелегально».

Это было главным образом время накопления впечатлений соответствующего рода: встречи с приезжавшим в СССР итальянским композитором-коммунистом Луиджи Ноно, премьеры некоторых сочинений «первопроходца» советского авангарда Андрея Волконского, будоражащие своей смелостью инициативы старшего товарища по консерватории Эдисона Денисова и т. п.

Происходившее количественное накопление привело к взрыву, когда Шнитке открыто вступил на путь резко выраженного авангардного эксперимента, что вызвало полную стилевую переориентацию.

«В шестидесятые годы, особенно с 1963 по 1968, я занимался собственным „ликбезом“. Я изучил очень много сочинений Штокхаузена, Булеза, Пуссёра, пытался понять их технику, пытался „присвоить“ их технику, то есть все это перенять, научиться и адекватным образом мыслить.

Это диктовало и определенную эстетику, которую я некоторое время принимал и пытался себя в нее втиснуть... Гипноз рациональной техники был тогда сильнейшим. Это было мне необходимо тогда: как-то дисциплинировать свою работу».

«*...дисциплинировать свою работу*» — только одно из объяснений. Другое и более существенное С. Волков сформулировал так: *«Шнитке хотел быть вооруженным по последнему слову, он стремился к тому, чтобы его сочинения вошли в общий ряд современной культуры»*[1].

Так или иначе, то была «вторая консерватория», или, по Горькому, «мои университеты». Преодолевая неописуемые трудности, всеми правдами и неправдами Шнитке добывал ноты и звукозаписи того, что было в стране под гласным и негласным запретом, и изучал это запретное самым тщательнейшим образом, досконально, оставляя на полях партитур множество пометок.

Чарлз Айвз, Эдгар Варез, Бела Барток, Арнольд Шёнберг, Альбан Берг, Антон Веберн, Оливье Мессиан, Пьер Булез, Карлхайнц Штокхаузен, Джон

[1] Цит. по: *Демченко А.* Альфред Шнитке. Контексты и концепты. С. 44.

Кейдж, Анри Пуссёр, Луиджи Ноно, Лучано Берио, Дьёрдь Лигети, Янис Ксенакис, Витольд Лютославский, Кшиштоф Пендерецкий — таков далеко не полный список тех авторов, музыка которых прошла через аналитическое сознание Шнитке.

Разумеется, аналитически освоенный чужой опыт рано или поздно получал практическое применение в собственных сочинениях композитора. В них, как в гигантской лаборатории, были испытаны додекафония и серийная техника, ультрахроматика, пуантилизм и алеаторика, сонорика и микрополифония, современные варианты гетерофонного письма, кластеры и многое другое.

Самое замечательное в происходившем процессе заимствования и «присвоения» состояло в том, что в руках Шнитке «чужое» становилось «своим», получая самобытное художественное наполнение. Так что вскоре «плоды просвещения» стали совершенно очевидны. Благодаря напряженным исканиям композитор к середине 1960-х годов обрел самостоятельность стиля.

Теперь зададимся вопросом: почему Шнитке должен был пережить «болезнь левизны», пройти полосу новационных увлечений и что, по сути, дало ему приобщение к отечественному и мировому авангарду?

В самом общем плане ответ видится в следующем: во-первых, в ходе свободного художественного эксперимента композитор находил определяющие для себя образы и приемы и формировал облик главного героя своей музыки, а во-вторых, у Шнитке складывается жизненная позиция, так много определившая в его общехудожественной концепции. Остановимся на сказанном подробнее.

* * *

Безудержный авангардный поиск, которому почти всецело посвятил себя Альфред Шнитке в 1960-е и начале 1970-х годов, мог показаться на первый взгляд самодовлеющим: эксперимент ради эксперимента. Однако на самом деле за всем этим скрывалась серьезная внутренняя мотивация. Процесс технического «перевооружения», активнейшее расширение круга выразительных средств были необходимы для разработки кардинально иного круга образов, адекватно отвечающего в корне меняющемуся миропониманию.

Вырабатывая свой индивидуальный почерк, Шнитке стремился к максимальной заостренности всех параметров музыкальной выразительности. Наиболее очевидным это было в сфере интонирования, нередко заведомо угловатого по рельефу и перенасыщенного гипертрофированно широкой интерваликой, и особенно отчетливым представало в сочетании с «колким», беспедальным звучанием фортепиано (один из примеров — «Импровизация и фуга», 1965), а тем более в ситуации его взаимодействия со струнными инструментами, где композитор, по определению С. Вартанова, *«часто*

противопоставляет ударную природу, ясность атаки и ступенчатость фортепианного звука вязкому, ползущему по хроматике и микрохроматике legato струнных»[1].

На данном этапе Шнитке во многом продвигался по пути всемерного усложнения музыкальной ткани. Начнем с только что упомянутой микрохроматики, которая в равной мере вводилась как по горизонтали, так и по вертикали. Сошлемся на *Concerto grosso № 1* — произведение более позднего времени (1977), когда композитор в полной мере использовал и развивал технические достижения раннего периода.

Микрохроматика представлена здесь очень широко. Например, в III части на ней основаны линии всех 12 пультов скрипок. Кульминационное проведение темы подготовленного рояля в V части идет на «свербящей» ультрахроматике кластерной педали струнных, начиная с аккордового комплекса в объеме малой децимы, заполненной 11 полутóнами и 9 четвертитонами. Завершающая все произведение гаснущая аккордовая педаль — опять-таки кластер, перенасыщенный «ультрахромами» (большая нона заполнена 10 полутонами и 9 четвертитонами).

Только что дважды был упомянут кластер. В системе столь характерной для музыки XX века так называемой эмансипации диссонанса кластер выступает у Шнитке как сублимация диссонантности. Мало того что в его творчестве диссонирование как таковое достигло исключительной степени интенсивности и остроты, абсолютную эмансипированность приобрел у него и кластер. Используемый главным образом в ипостасях сонорно-шумовых напластований и звуковых «шлепков» или «клякс», он по-разному служил раскрытию сверхнапряжений и конфликтов современного бытия.

Целям воплощения трудных, противоречивых жизненных процессов служит и столь свойственная опусам Шнитке исключительная сложность фактуры в целом. Он организует ее либо путем свободного сочленения множества самостоятельных звуковых линий (авангардный тип полифонии), либо средствами новаторски трактованных принципов гетерофонии (расслоение унисона с превращением его в утолщенно-диссонантную вибрирующую массу), либо на основе заимствованной у зарубежных современников техники микрополифонии.

Просматривая ноты сочинений Шнитке, нередко сталкиваешься с невероятной сложностью и изощренностью композиторского письма, в чем-то напоминающего исключительную сложность компьютерной технологии, если попытаться вникнуть в ее внутреннюю сущность. Описанная обостренность и усложненность художественного выражения во многом проистекала из подчеркнуто интеллектуального мышления, горизонты которого столь интенсивно раздвигал в себе и своем творчестве Шнитке тех лет.

[1] Цит. по: *Демченко А.* Альфред Шнитке. Контексты и концепты. С. 47.

Соответственно этому доминирующей для него являлась тогда додекафонно-серийная техника со свойственным ей большим кругом регламентаций, требующая строго математического подхода, основанная на всякого рода исчислениях. По самооценке композитора, кульминацией сериализма стала у него «Музыка для камерного оркестра» (1964), где все подчинено числу 13: в ансамбле 13 инструментов, в каждой части по 13 разделов, в основе всего лежит серия из 13 звуков.

Ratio, точный расчет, детальная продуманность, как правило, лежат и в фундаменте формообразования сочинений Шнитке. Он выработал искуснейшую композиционную технику. Произведение у него чаще всего основано на очень определенном, тщательно отобранном тематическом ресурсе (вплоть до монотематизма), который отрабатывается концентрированно и целеустремленно. Отдельные сочинения представляют собой чистейшего рода конструкцию, где все подчинено художественной реализации какой-либо «формулы».

В этом ряду одна из самых излюбленных моделей была связана с драматургической идеей *«crescendo — diminuendo»*, когда звуковой поток постепенно разрастается по фактуре и динамике, а после кульминации столь же постепенно истаивает-угасает: процесс-волна, движение которой рассчитано до мельчайших подробностей (в числе примеров — оркестровый «Ритуал», посвященный 40-летию освобождения Белграда, 1985).

Столь ярко выраженный примат рационалистического начала был только одной из граней его интеллектуализма. В их ряду находим, к примеру, пристрастие к формированию тематизма на основе монограмм музыкантов. Помимо многократно использованной «идеально музыкальной» фамилии Баха *(BACH)* и близких к ней инициалов Дмитрия Шостаковича *(DSCH)*, Шнитке настойчиво подмечал латинские буквенные аналоги у тех, с кем соприкасался в своей творческой жизни.

Так, в Альтовом концерте (1985), посвященном *Юрию Башмету*, он зашифровал его фамилию. В отдельных произведениях встречаем целые цепи подобных кодов. Скажем, в *Concerto grosso № 3* (1985) пять монограмм превращены в пять тем-серий, а в Четвертом скрипичном концерте (1985) практически весь материал выведен из следующих монограмм: *Гидон Кремер*, *Альфред Шнитке* и в финале — *Эдисон Денисов*, *София Губайдулина*, *Арво Пярт*.

* * *

Интеллектуальная составляющая личности Альфреда Шнитке ярко заявила о себе в его чрезвычайно широком кругозоре, в глубоком, проницательном ви́дении происходящего в искусстве и окружающей жизни.

Еще при жизни композитора вышли две книги интервью: «Годы неизвестности Альфреда Шнитке» (1993)[1] и «Беседы с Альфредом Шнитке» (1994)[2], переизданные позже с дополенениями и уточнениями. Присоединим к этому два больших авторских сборника: «Беседы. Статьи. Материалы» (Саратов, 1991, рукопись) и «Статьи о музыке» (М., 2004)[3].

Названные издания являют собой фундаментальный компендиум воззрений по необъятному кругу всевозможных тем и вопросов, в том числе выходящих далеко за пределы собственно музыкального искусства, к горизонтам общехудожественной и общечеловеческой проблематики.

В призме этих текстов Шнитке предстает как человек огромной культуры, как гуманитарий, располагающий всеобъемлющими знаниями, как блистательный аналитик и подлинный мыслитель, к тому же превосходно владеющий литературным пером.

Если же взять принадлежащие ему статьи о музыке, которые составляют главную часть корпуса его публикаций, то легко сделать вывод, что он непрерывно анализировал, вникал, осмысливал. При этом естественно, что чаще всего предметом его внимания оказывались различные животрепещущие ситуации новой и новейшей музыки, которым он предлагал оригинальное истолкование.

Известно свыше полусотни статей Шнитке, что составило бы внушительный итог самостоятельного поля деятельности музыковеда первой величины. А ведь это было сугубо побочным аспектом его трудов, и остается только удивляться многосторонности его дара и исключительной интенсивности его творческой жизни.

Но вернемся непосредственно к этапу активных авангардных исканий, то есть в 1960-е годы, чтобы выяснить те специфические черты героя музыки Шнитке, которые были определяющими именно тогда.

Это была натура с ярко выраженной индивидуальностью, и одним из присущих ей качеств была отмеченная выше интеллектуальная составляющая. Стремление к индивидуализации всего и вся повлекло за собой решительный отход от устоявшихся канонов композиторского мышления, их радикальное переосмысление.

Профессиональным критерием для своих сочинений Шнитке избирает следующее жесткое правило: *«ни одного стандартного решения»*. Жажда нестандартности оборачивалась порой определенной экстравагантностью, что, в частности, выразилось в структурном оформлении и заголовках некоторых

[1] См.: *Шульгин Д.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором. М.: Композитор, 2004. 112 с.

[2] См.: *Ивашкин А.* Беседы с Альфредом Шнитке. М.: Классика—XXI, 2005. 320 с.

[3] *Шнитке А.* Статьи о музыке. М.: Композитор, 2004. 405 с.

произведений (см. два опуса для фортепиано под названиями «Вариации на один аккорд» и «Вариации на одну струну»).

Появлялись и пробы в духе своеобразной интеллектуальной эксцентрики, когда что-либо привычное как бы выворачивалось наизнанку. К примеру, жанр фуги, обычно трактуемый в серьезном ключе, мог подаваться в заведомо игровом наклонении, в формах веселого, озорного авангарда (написанные для фортепиано соответственно в 1963 и 1965 годах «Прелюдия и фуга» и «Импровизация и фуга»).

Отмеченная «экстраваганца» была одним из элементов целого комплекса свойств и признаков, суть которых можно с достаточным основанием объединить понятием *тотальная субъективность*.

Именно это являлось определяющим качеством. И можно вполне довериться словам композитора, произнесенным позже, в 1976 году, уже на определенной дистанции от 1960-х: *«Меня сейчас совершенно перестала интересовать музыка* ***индивидуально-субъективного выражения****, которую я, вероятно, писал до этого времени»*[1].

Субъективность, а нередко и откровенный субъективизм манеры художественного высказывания тех лет — это пафос самовыражения и заметно эгоцентрические склонности, что заявляло о себе в разного рода звуковых изысках и изощрениях, в своевольных «вывертах» фактуры и формы, в характерном интонационном изломе (музыка звучит жестко, колюче, на «острых углах»).

Попытаемся набросать суммарную картину типичных образов и состояний творчества Шнитке 1960-х годов.

Ее определяющий вектор был связан с принципом исключительно резких контрастов, с сопоставлением поляризованных сущностей. К примеру, друг другу могли сопутствовать патетика напряженной мысли, углубленная медитативность и разбитная эксцентрика насмешливо-язвительного гротеска, конструктивно четкие построения абстрагирующего интеллекта и ирреально-смутные блуждания в глухоте подсознания.

Это было и знаком внутренней дисгармоничности, что подкреплялось фиксацией остропротиворечивых состояний, общего нервно-импульсивного, подчас судорожно-лихорадочного тонуса жизнепроявлений и накаленных, взвинченных эмоций, которые порой могли приобретать оттенок исступленности.

Вообще многие «дискурсы» музыки Шнитке тех лет представали на пределе, в экстремальных величинах, когда на передний план выдвигалось нечто особенное, чрезвычайное, из ряда вон выходящее — представим себе, к примеру, во Второй скрипичной сонате неистово тремолирующие звучности или многократные, до 28 раз кряду, хлещущие удары лейтаккорда

[1] Цит. по: *Демченко А.* Альфред Шнитке. Контексты и концепты. С. 119.

g-moll, преподносимого в максимальном регистровом разбросе левой и правой рук.

В подобных «эскападах» легко прочитывалась позиция вызова. Отсюда проистекала соответствующая специфика музыкально-речевого и двигательного выражения: шумно, дерзко, экспансивно, с задиристой бравадой, временами как бы в пику незримому оппоненту, «назло», «поперек», вплоть до эпатирующих выпадов. Эта фронда могла выливаться и в столь характерные для молодой поры жизни «вздор» и своеволие.

Причуды ничем не стесняемой фантазии, капризы настроения, непредсказуемость поведения явственнее всего сказались в стихийности композиционных структур со свойственными им господством импровизационности и установкой на произвольность (фрагментарно-осколочный абрис, немотивированно протяженные паузы и резкие прерывы звучания, эпизоды звукового хаоса).

Как видим, облик героя музыки Шнитке 1960-х годов был далеко неоднозначным, и многое в ней нелегко согласовать с представлениями о «музыкально прекрасном». Тем не менее сквозь авангардную «левизну» чаще всего прослушивается внутренняя содержательность натуры этого героя, его неординарность и незаурядность.

Полная свобода творческого самоизъявления позволила композитору ярко обрисовать образ радикально мыслящей, чувствующей и действующей личности с ее максималистскими устремлениями.

И еще: через звуковое «буйство» во всей отчетливости заявила о себе избыточность сил и возможностей выдвигавшегося тогда поколения «шестидесятников» — в числе ведущих представителей этого поколения были Родион Щедрин, Сергей Слонимский, Борис Тищенко, Валерий Гаврилин, Эдисон Денисов, София Губайдулина, Валентин Сильвестров, Арво Пярт, Вельо Тормис, Гия Канчели, Авет Тертерян.

* * *

Исходным авангардным опусом и своего рода трамплином к выработке индивидуального стиля стала Первая скрипичная соната (1963). Притом что здесь еще далеко не все по-настоящему сложилось, автор дорожил ею, о чем свидетельствует сделанная в 1968 году редакция с камерным оркестром. И композитора можно понять: «скрещивая» опыт Нововенской школы с тем, что шло от Прокофьева и Шостаковича, он формировал и отчетливые приметы собственной стилистики.

В законченной полноте все сказанное выше предстало в таких произведениях, как Второй скрипичный концерт (1966), Серенада для пяти музыкантов (1968, другое ее обозначение с указанием состава исполнителей — Серенада для скрипки, клавесина, контрабаса, фортепиано и ударных) и Вторая скрипичная соната (1968).

В последнем из названных произведений с наибольшей отчетливостью выразилась вызревавшая исподволь внутренняя оппозиция к тому случайному, наносному, «зряшному», что неизбежно несла с собой крайне радикальная настроенность. На определенном этапе развертывания авангардного «действа» этой сонаты возникает строгая хоральная последовательность с мотивом *BACH*.

Шнитке использовал этот мотив настолько часто, что его можно считать своего рода лейттемой творчества композитора. Она обычно выступала для него олицетворением интеллектуальной дисциплины, подчеркнуто сосредоточенных раздумий над самым важным в жизни. Вот и здесь своим появлением этот мотив как бы пытается остановить поток неистовства, побуждая вырваться из хаоса исканий, обрести духовную опору.

Однако пока что господствовало иное, и пиком этого иного стала Первая симфония (1972). Одновременно она явилась и кульминацией столь значимых для Шнитке данного периода субъективистских склонностей. То и другое выразилось прежде всего в том, что это сочинение представляет собой грандиозный, непрерывно длящийся эксперимент, пронизанный безудержным азартом проб, нащупываний, опытов по всевозможным направлениям.

Автор проявил здесь исключительную композиторскую изобретательность, открыл для себя огромный арсенал приемов и выразительных средств, впервые предстал как выдающийся мастер оркестрового письма, и, кроме того, в этой творческой «лаборатории» вызревали некоторые плодотворные идеи следующего этапа.

С технической точки зрения все в Первой симфонии сделано весьма впечатляюще. Однако в этико-эстетическом отношении она может вызывать массу вопросов и сомнений. Дело в том, что ее демонстративная экспериментальность отнюдь не ограничивается авангардным озорством, а полемический задор оборачивается позицией имморализма и даже художественного нигилизма. Авторская раскрепощенность в ряде случаев оказывается на грани вседозволенности.

Понятны и оправданны те страницы симфонии, где на поверхность выплескиваются крикливо-помпезные «бодрячки» как карикатура на официозные стороны жизни Страны Советов. Но вряд ли приемлема пародийная вульгаризация музыкальной классики, ее осквернение, что может быть воспринято как аналог вандалистских акций.

Какими бы намерениями ни руководствовался композитор (ниспровержение авторитетов и кумиров, примеры опошления серьезных жанров в расхожем массовом обиходе и т. п.), у некоторых категорий слушателей были определенные основания для реплик типа «музыкальное хулиганство» или «охальная партитура злого пересмешника».

Сам автор определил жанровый облик своего произведения антитезой «симфония — антисимфония». Это касается не только отмеченной выше «ан-

тиэтики» и «антиэстетики», но и «антиформы». В качестве принципа здесь господствует бесформенность: многое может быть прервано в любой момент, а с другой стороны — многое можно было бы и длить, наращивая структуру до любой протяженности.

В сущности, это симфония-импровизация, в том числе ввиду активной роли алеаторики и по причине обилия эпизодов исполнительской импровизации по канве, заданной композитором (импровизируют скрипка, флейта, две трубы, тромбон, литавры, орган, фортепиано, а также оркестр в целом).

Абсолютный произвол в формировании звукового пространства, анархия и деструктивность формы, сознательно выстраиваемый сумбур и нарочитый абсурд в сочетании с гротеском и глумливой иронией имели в конечном счете совершенно определенную цель. В своем подавляющем объеме симфония обращена к внешнему миру, и средствами разрушительного в своей сути художественного «экстремизма» он преподносится «во всей красе» хаоса и бессмысленности.

* * *

Упомянув «глобальный адресат» Первой симфонии, сразу же следует оговориться: как правило, и в главном творчество Шнитке первого периода было обращено к миру личности — личности яркой, неординарной и притом *артистической*.

Последнее из названных качеств нагляднее всего проявило себя в инструментальных жанрах, которые в его наследии занимают господствующее положение, что было в согласии с общей тенденцией музыки XX века.

Выработанная композитором техника инструментального письма отличается сложностью, отточенностью, детализированностью и временами чрезвычайно изощренной виртуозностью.

Тяготение к виртуозному инструментальному письму любопытным образом сказалось в целой серии каденций, написанных к ряду классических концертов, главным образом к концертам столь любимого им Моцарта: по одной к клавирным концертам *c-moll* (К. 491) и *C-dur* (К. 503), три к клавирному концерту *C-dur* (К. 467) и две к концерту для фагота с оркестром. Здесь же стоит упомянуть виртуозную пьесу для скрипки *solo «A Paganini»* (1982), воскрешающую давние традиции романтического артистизма.

Свое самое непосредственное и сильное воплощение у Шнитке личностная проблематика получила в жанре инструментального концерта. Это осуществлялось благодаря рельефному сопоставлению *solo* (или *soli*) массиву оркестровых голосов и ввиду огромной значимости монологических высказываний (характерный момент — некоторые концерты открываются экспозицией солиста, звучащей без оркестра).

Композитор использовал все мыслимые разновидности концертного жанра — сольный концерт, концерт с несколькими солистами и, наконец, *Concerto grosso* с различными исполнительскими составами.

В общей сложности Шнитке создал свыше двух десятков концертных композиций, и это, несомненно, самая ценная часть его творческого наследия. Перечислим:

— четыре для скрипки с оркестром;

— два для альта, учитывая «Монолог» для альта с оркестром;

— два для виолончели плюс «Диалог» для виолончели и семи исполнителей, а также «Гимны», где в качестве солирующей доминирует виолончель;

— пять для фортепиано, присоединяя сюда Концерт для фортепиано в 4 руки с камерным оркестром, «Музыку для фортепиано и камерного оркестра» и Четвертую симфонию, которая была задумана как концерт для фортепиано с оркестром и в которой значимость солирующего рояля очень велика;

— Двойной концерт (гобой и арфа с оркестром) и Тройной концерт («Концерт на троих» для скрипки, альта и виолончели с оркестром);

— шесть *Concerti grossi* (*Concerto grosso № 4* фигурирует и как Симфония № 5).

Итого насчитывается 23 опуса.

По поводу приведенного перечня имеет смысл добавить следующее. Примечательно, что отсчет своего творчества композитор вел с Первого скрипичного концерта, написанного в 1957 году, когда он был студентом IV курса консерватории, и свидетельством того, что автор дорожил им, явилась вторая редакция этого сочинения, выполненная шестью годами позже.

Что касается *Concerto grosso*, Шнитке не первым из современных композиторов обратился к старинному прототипу, но честь подлинного возрождения этого барочного жанра «и числом, и уменьем» принадлежит именно ему. Осуществляя коренное преобразование концертной формы в целом, давая нестандартную ее трактовку, Шнитке деятельно трансформирует и облик *Concerto grosso*.

«Голоса из хора» — так в соответствии с традицией именовал композитор солирующие инструменты в этом жанре, однако на самом деле *soli* у него не только вырастают из оркестрового массива, но и зачастую выдвигаются на передний план.

Кроме того, в группу *concertino* завуалированно или явно подключаются клавишные: чембало и подготовленное фортепиано в *Concerto grosso № 1*, клавесин и фортепиано в *Concerto grosso № 3*, рояль в *Concerto grosso № 5* размещается за сценой, а в *Concerto grosso № 6* вводится уже полноправным солистом.

И последнее. Чрезвычайно важно то, что свои концертные опусы Шнитке создавал в прямом контакте с крупнейшими исполнителями-виртуозами, ведущими концертантами своего времени.

Скрипачи Гидон Кремер и Олег Каган, виолончелистка Наталия Гутман, пианист Владимир Крайнев, альтист Юрий Башмет, а несколько позже и знаменитейший Мстислав Ростропович (рядом с ними композитор обычно называл трех дирижеров: Геннадий Рождественский, Эри Клас, Курт Мазур) — творческое сотрудничество с ними привело к блестящим художественным результатам.

И конечно же, только в качестве «продукта» дружеских симпатий могло появиться последнее произведение Шнитке в рассматриваемом жанре — «Концерт на троих» (1993), написанный для таких лидеров мирового музыкального исполнительства, как Г. Кремер, Ю. Башмет и М. Ростропович. Иногда фигурируют другие варианты названия этого сочинения (Концерт для трех, Тройной концерт), но понятно, что́ вкладывал Шнитке, живший тогда в Гамбурге, в этот шутливый заголовок (*«на троих»*) чисто российского происхождения.

* * *

Остается выяснить ту жизненную позицию, которая складывалась у Альфреда Шнитке в 1960-е годы и которая так много определила в его общехудожественной концепции. Нетрудно понять, что параллельно интенсивнейшим художественным исканиям и во многом через них в его сознании шел поиск необходимых нравственных опор.

За музыкальным «экстремизмом» его авангарда стояло стремление высвободиться от сковывающих рамок и условностей, в том числе направленное и против господствующей идеологии. В этой фронде, доходившей порой до нигилистического радикализма, без труда угадывались задрапированные в художественные формы идеи диссидентского движения. Косвенно или открыто Шнитке, как и другие представители советского авангарда, выступил в противовес установкам официального режима.

Надо ли говорить, насколько Шнитке оказался «неудобен» для советской власти и социалистического строя того времени. И вполне закономерно, что по этой причине он длительное время (по крайней мере с середины 1960-х до середины 1980-х годов) находился в положении изгоя. Его в лучшем случае терпели. Вынуждены были терпеть, поскольку политических заявлений он не делал и был слишком очевидно наделен «Божьим даром». Однако по мере возможности его творчество замалчивали, произведения не публиковали, препятствовали выездам за границу и т. д.

Нижней ступени официального признания заслуг (заслуженный деятель искусств РСФСР) он был удостоен только в 1987 году, в то время как рядом

было немало композиторов неизмеримо более скромных по талантливости и масштабу творчества, носивших звания народного артиста РСФСР, народного артиста СССР, бывших лауреатами Государственной и Ленинской премий, а также кавалерами всевозможных орденов, — ничего этого Шнитке «не заслужил».

Поддержкой для композитора в этих условиях служили круг близких ему по духу музыкантов-исполнителей, неуклонно расширявшаяся слушательская аудитория да еще группа кинематографистов, охотно приглашавших его писать музыку к фильмам, что обеспечивало хлеб насущный (с 1962 по 1984 год он озвучил 60 всевозможных лент!).

В одном из своих поздних интервью (1994 год) на высказанное журналистом соображение: *«Существует мнение, что тоталитаризм в какой-то мере способствует развитию культуры»*, — Шнитке ответил: *«Я ненавижу всякое насилие. Но, вероятно, художника можно сравнить с пружиной. Некоторое давление на него даже необходимо: да, он сжимается под действием внешней среды, но, распрямляясь, творит»*. И в том же интервью, касаясь положительных сторон существования в условиях тогдашнего идеологического режима: *«Та среда была уникальна. Система давила, но она же и сплачивала людей. У нас было несколько десятков друзей, не только музыкантов. Мы были необходимы им, они — нам... Да, власти трепали нам нервы, но люди спасали, поддерживали и наполняли жизнь смыслом»*[1].

Теперь приведем свидетельство С. Волкова, доказывающее, что композитор мог говорить о неизмеримо большем, чем «несколько десятков друзей»: *«В России тех лет его музыка была нужна многим, ибо осуществляла жизненно важную функцию: объединяла советских интеллектуалов. Собравшись на премьеру очередного опуса Шнитке, мы осознавали себя членами одного секретного общества. Власти, чувствуя эту подрывную функцию музыки Шнитке, делали все от них зависящее, чтобы затруднить ее выход к аудитории»*[2].

Разумеется, для творца искусства, находящегося в положении изгоя, это был наилучший «спасательный круг». Со временем руку помощи протянул ему и «капиталистический Запад», где стали проходить премьеры ряда его сочинений и где его начали публиковать нотные издательства.

Но, может быть, самая необходимая поддержка исходила от той женщины, которую он встретил еще двадцатипятилетним юношей. Это была пианистка Ирина Катаева, которая стала верной спутницей его жизни, хранительницей очага и лучшим другом. В 1965 году у них родился сын Андрей, названный так в честь Андрея Первозванного (впоследствии Альфред не раз привлекал его к работе над музыкой к фильмам).

[1] Цит. по: *Демченко А.* Альфред Шнитке. Контексты и концепты. С. 70.

[2] Цит. по: Там же. С. 70.

И все-таки, очевидно, более всего поддерживал Альфреда Шнитке укреплявшийся в нем год от года внутренний стержень мужавшего человека-творца, побуждавший быть независимым от внешних обстоятельств.

Именно об этом в 2004 году вспоминала вдова композитора Ирина Федоровна Шнитке: *«Было то, что я смолоду чувствовала в нем: желание сделать, что он задумал, то, что в нем сидит. Были странные моменты — например, 1975 год, он входит в комнату и говорит, что будет писать латинский реквием. Что я могла сказать? Только посоветовать: „Готовь ящик в столе“. Но бессмысленно ему было говорить о наших условиях и так далее — ему было все равно, он должен был это написать»*[1].

Именно так в 1960-е годы, вопреки всему и вся, Шнитке неуклонно продвигался своим путем, формируя самобытную художественную манеру. И на почве столь актуального для тех лет авангарда он совершил важнейшее для себя открытие — *полистилистика*.

* * *

И небольшой постскриптум для коллег Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева. Осмысливая нерв инакомыслия, столь характерный для раннего Альфреда Шнитке, симптоматичными представляются его мысли и наблюдения, касающиеся его выдающегося предшественника.

Как известно, словно по иронии судьбы, Сергей Сергеевич Прокофьев скончался в один день с «вождем народов». По иронии, поскольку сталинский режим принес ему немало бед и огорчений. Завершающее несчастье было связано как раз с кончиной — в дни *«великого всенародного траура»* почти никому не было дела до похорон композитора.

А. Шнитке попытался по крупицам восстановить хронику погребения Прокофьева: *«По почти пустой улице, параллельной бурлящему потоку трагически-истеричной массы, что оплакивала Сталина, двигалась в противоположном направлении небольшая группа людей, неся на плечах гроб величайшего русского композитора того времени»*[2]. Среди этих немногих были композиторы Дмитрий Шостакович, Андрей Волконский, Карэн Хачатурян, Алексей Николаев, Владимир Рубин, Эдисон Денисов.

И из слова о Сергее Прокофьеве, произнесенного в год юбилея композитора.

«Начало XX века обещало человечеству долгожданную надежность исторического маршрута. Наука вытесняла веру. Любые еще непреодоленные препятствия должны были вскоре пасть. Отсюда — холодная, спортивная жиз-

[1] Цит. по: *Демченко А.* Альфред Шнитке. Контексты и концепты. С. 71.

[2] Цит. по: Там же. С. 229.

ненная установка на наиполезнейшее в судьбах молодых людей, Прокофьева в том числе.

Это был естественный оптимизм — не идеологически внушенный, но самый что ни на есть подлинный. Та многогранная солидаризация с эпохой и ее атрибутами — скорыми поездами, автомобилями, самолетами, телеграфом, радио и так далее — давала точнейшую организацию времени, отразившуюся и в житейских привычках Прокофьева.

А потому надвигавшиеся испытания (жесточайшие в истории человечества) еще долго будут восприниматься как трагическое недоразумение. Потому же оптимизм, ставший исходным жизненным пунктом, сохранился на всем дальнейшем пути, пусть и с неизбежной корректировкой. Недопущение сюрреалистических ужасов действительности, несгибаемость, внутреннее табу на слезы, пренебрежение к оскорбительным выпадам — все это казалось спасением.

Увы, спасение было иллюзорным. Еще более важная, невидимая, но существеннейшая часть спортивно-деловитой личности Прокофьева, столкнувшись с ложью, была жестоко ранена, но спрятала эти раны столь глубоко, что уже не могла от них избавиться, и они пресекли жизнь композитора на пороге 62-летия.

И все-таки Прокофьев был не из той породы людей, что гнулись под бременем эпохи. Он принадлежал к числу тех, кто в самых ужасных обстоятельствах сохранил свое человеческое достоинство, не сдался на милость внешне всесильной повседневности.

Он оказывал спокойное, но тем более стойкое сопротивление. Его поведение в различных ситуациях создает образ человека холодного, все заранее рассчитывающего, очень пунктуального и защищенного ироничным разумом от миражей современности. Он работал и в самый последний день своей жизни»[1].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Булатов С.* Новое слово об Альфреде Шнитке // Музыкант-классик. 2017. № 1—2. С. 36—39.
2. *Вишневская Л.* «Два гения с берегов Волги» // Музыка и время. 2017. № 11. С. 25—27.
3. *Демченко А.* Альфред Шнитке. Контексты и концепты. М.: Композитор, 2009. 256 с.
4. *Демченко А.* Рефлексы памяти генотипа Альфреда Шнитке // Память в искусстве и науке. М.: Моск. гуманит. ун-т, 2016. С. 63—80.
5. *Денисов А.* Безмолвные тайны Четвертой симфонии А. Шнитке // Богослужебные практики и культовые искусства в современном мире. Вып. 3. Майкоп: Магарин О. Г., 2018. С. 379—392.
6. *Долматова М.* Эмоции в музыке // Музыковедение. 2019. № 4. С. 38—47.
7. *Ивашкин А.* Беседы с Альфредом Шнитке. М.: Классика—XXI, 2005. 320 с.
8. *Классен Н.* Альфред Шнитке. Прошлое и настоящее в контексте современного искусства на примере жанра *Concerto grosso* // Традиции и новаторство в культуре и искусстве. Астрахань: Ин-т развития образования, 2016. С. 57—60.

[1] Цит. по: *Демченко А.* Альфред Шнитке. Контексты и концепты. С. 52—53.

9. *Ковалевский Г.* Киномузыка Альфреда Шнитке в контексте эволюции его творчества // Музыка в культурном пространстве Европы—России. СПб.: РИИИ, 2014. С. 299—311.
10. *Савенко С.* Портрет художника в зрелости // Советская музыка. 1981. № 9. С. 35—41.
11. *Холопова В.* Композитор Альфред Шнитке. М.: Композитор, 2008. 228 с.
12. *Цветкова П.* Камерно-вокальная музыка Альфреда Шнитке: стилевой и жанровый аспекты. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. М.: МГК, 2018. 32 с.
13. *Шнитке А.* Статьи о музыке. М.: Композитор, 2004. 405 с.
14. *Шульгин Д.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором. М.: Композитор, 2004. 112 с.

Аннотация

В предлагаемом очерке рассматриваются вехи и причины перехода Альфреда Шнитке от традиционного музыкального мышления к авангардному художественному поиску. Говорится о начальных вехах творческого становления композитора с акцентом на времени обучения в Московской консерватории и отмечается, что это была для него пора жизненной гармонии и благополучия, но все это прекратилось с момента открытого использования новейших средств, что никак не поощрялось официальной идеологией. Вступление на путь резко выраженного авангардного эксперимента вызвало полную стилевую переориентацию. Самое замечательное в происходившем процессе освоения опыта отечественного и зарубежного авангарда состояло в том, что в руках Шнитке «чужое» становилось «своим», получая самобытное художественное наполнение, и благодаря напряженным исканиям композитор к середине 1960-х годов обрел самостоятельность стиля.

Анализ перехода к авангардным приемам композиторского письма ведется путем сопоставления с исходными творческими позициями и посредством выявления характерных дискурсов радикального обновления стилистических приемов и музыкального языка в целом.

Впервые предлагается системное раскрытие всего комплекса соответствующей проблематики и дается обоснование безусловной мотивированности перехода Альфреда Шнитке от традиционного музыкального мышления к авангардному художественному поиску. Основные каналы его авангардного мышления 1960-х — начала 1970-х годов: додекафония и серийная техника, ультрахроматика, пуантилизм и алеаторика, сонорика и микрополифония, современные варианты гетерофонного письма, кластеры и многое другое. Проходя полосу новационных увлечений, композитор находил определяющие для себя образы и приемы и формировал облик главного героя своей музыки, и немаловажно то, что у Шнитке складывалась жизненная позиция, так много определившая в его общехудожественной концепции.

Annotation

This article examines the reasons for Alfred Schnittke's transition from traditional musical thought to the avant-garde. The first part of the article considers early milestones in the composer's creative development, with a particular focus on his education at the Moscow Conservatory, suggesting that this was a time of harmonious wellbeing in his life that ceased the moment he openly adopted modernist techniques that were discouraged by official ideology. Embarking on a path of pronounced avant-garde experimentation caused a complete reorientation in the composer's style. The most remarkable aspect of Schnittke's ongoing process of mastering both foreign and domestic avant-garde techniques is that, in his hands, the 'other' became 'his own', invested with his own original artistic vision. As a result of this intense searching, the composer had developed a truly independent style by the mid-1960s. This transition is examined through a comparison of Schnittke's avant-garde compositional technique with his initial creative practice, identifying the characteristic discourse around the radical renewal of stylistic techniques and musical language. This article proposes the first systematic examination of all the relevant issues, and provides an explanation for the motivation behind Schnittke's transition from traditional musical thought to the avant-garde. The main manifestations of his avant-garde thinking during the 1960s and early 1970s are in the use of: dodecaphonic and serial techniques, ultrachromiticism, pointillism, aleatory, sonorism, micropolyphony, modernist approaches to heterophonic writing, michrochromaticism, and clusters, amongst others. In traversing this zone of intense innovation, Schnittke discovered the images and techniques that shaped and defined the character of his music.

✓ *Ключевые слова*: творчество Альфреда Шнитке, эволюция от традиционного музыкального мышления к авангардному художественному поиску.
✓ *Key words*: creativity of Alfred Schnittke, evolution from traditional musical thought to the avant-garde.

ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ, ХРОНИКИ

№ 3 / 2019

УДК
78

Книга через века

[Отклик на издание: *Бражников М. В.* Благовещенский кондакарь / Вступ. статья, примеч., сверка указателей, подбор иллюстраций Н. С. Серегиной. СПб.: Петрополис, 2015. 420 с. ил. I—XXIV]

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

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

E-mail: denisov_nikolay@mail.ru

Эта книга — издание научной работы Максима Викторовича Бражникова «Благовещенский кондакарь», посвященной одному из древнейших певческих памятников Древней Руси. Песнопения Кондакаря запечатлели основные моменты мировоззрения, художественной жизни, величественной и славной истории Древней Руси на вершине ее расцвета в конце XII — начале XIII века. На ее пергаменных листах зафиксированы песнопения преподобному Феодосию Печерскому, святым Борису и Глебу, историческим именам и событиям, связанным с русской историей, — святому Клименту, святому Георгию и др.

Свою работу М. В. Бражников закончил в середине XX века. Но тогда она не была опубликована и ровно 70 лет оставалась в архиве ученого. И только в 2015 году труд выдающегося ученого-медиевиста вышел в свет, ознаменовав значительное событие в русской музыкально-исторической науке. Труд М. В. Бражникова одновременно представляет (как и задумывалось автором) факсимильное издание самого Кондакаря, содержащего церковные песнопения на церковнославянском языке, нотированные кондакарной и знаменной нотацией.

Благовещенский кондакарь (Нижегородский кондакарь) — славянский руко-

писный сборник кондаков, созданный в конце XII — начале XIII века. Он является важным источником по истории русской домонгольской гимнографии и церковной музыки. Рукопись, как показывает Бражников, была создана в Новгороде, а найдена в XVIII веке в нижегородском Благовещенском монастыре, по которому и получила оба своих названия[1].

До наших дней от эпохи Киевской Руси сохранилось пять книг (и несколько фрагментов), нотированных особой кондакарной певческой нотацией: Типографский, Троицкий, Успенский, Синодальный, Благовещенский, а также ненотированные сборники кондаков[2]. В публикуемой книге Бражникова отмечены также новые фрагменты текстов с кондакарной нотацией, выявленные ученым после написания им книги и пополняющие сокровищницу древнерусского музыкального искусства.

В середине XIX века эти древние рукописные книги вошли в круг внимания ученых (В. М. Ундольский, архимандрит Макарий, В. Ф. Одоевский, Д. В. Разумовский и др.[3]). Отдельные листы из этих книг были известны по иллюстрациям в изданиях, посвященных древнерусским музыкальным памятникам[4]. Погрузившись в исследование древнерусских певческих нотированных рукописей, М. В. Бражников создал ряд фундаментальных исследований о древнерусских песнопениях XII—XVIII веков, «озвучивающихся» специальными певческими знаками нелинейного музыкального письма, неизвестного Западной Европе. Его законченные исследования на протяжении многих лет ложились «на полку» и были изданы много позднее, за пределами его жизни[5].

---

[1] В письме к Рачинскому Ст. Смоленский писал (письмо от 27 июня 1886 года из Казани): «Мне хочется по дороге поработать в Нижнем Новгороде и в Троицкой Лавре над имеющимися там Кондакарями, — в силу чего не могу точно указать день приезда» (Эпистолярное наследие С. В. Смоленского. Переписка с С. А. Рачинским. 1883—1902 / Сост., вступ. статья, коммент. Н. И. Кабановой, М. П. Рахмановой; науч. консультант А. А. Наумов. М.: Издательский дом ЯСК, 2018. С. 53; в коммент. С. 53—54).

[2] *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.

[3] *Шевцова О. Б.* Наука о церковном пении в трудах князя В. Ф. Одоевского: опыт реконструкции: Автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. М., 2012. 26 с.; *Преображенский А. В.* Очерк истории церковного пения в России. 2-е изд. СПб.: Регент. училище, учр. С. В. Смоленским, [1910]. 64 с.

[4] *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.

[5] Федор Крестьянин: Стихиры / Публикация, расшифровка и исследование М. В. Бражникова. Памятники русского музыкального искусства. Вып. 3. / Ред. коллегия: Ю. В. Келдыш (гл. ред.) и др. М.: Музыка, 1974. 246 с.; Христофор. «Ключ знаменной». 1604 / Публикация, перевод М. В. Бражникова и Г. А. Никишова; Предисл., коммент., исследование Г. А. Никишова. М.: Музыка, 1983. 293 с.; *Бражников М. В.* Лица и фиты знаменного распева: Исследо-

Древнерусское певческое искусство являет, по выражению академика Д. С. Лихачева, «культуру великого молчания». Однако кондакарная нотация и кондакарный роспев свидетельствуют, что в Древней Руси была высокая *звучащая* музыкальная культура.

Во всех монографиях, посвященных древнерусскому певческому искусству, начиная с XIX века кондакарному стилю всегда уделяется внимание. Авторами прослеживаются все основные его характеристики: особая сложновитиеватая нотация, определяющая, по-видимому, мелизматический стиль пения; зафиксированная система осмогласия и т. д. Но вывод всегда один: нотация, а следовательно роспев не подлежат расшифровке[1].

вание / Общ. ред. Н. С. Серегиной и А. Н. Крюкова. Л.: Музыка, 1984. 302 с.; *Бражников М. В.* Русская певческая палеография / Науч. ред., примеч., вступ. статья, палеографические таблицы Н. С. Серегиной. СПб.: РИИИ; СПбГК, 2002. 296 с. (На авантитуле: К столетию со дня рождения Максима Викторовича Бражникова).

[1] *Palikarova-Verdeil R.* La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes du 9e au 14e siècle. København: Munksgaard et al., 1953. 249 p.; *Успенский Н. Д.* Византийское пение в Киевской Руси // Akten des XI Internationalen Byzantinisten Kongress 1958. München: Verlag C. H. Back, 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: 25.02.2009); *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; *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; *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. С. 69—90; *Успенский Н. Д.* Отзыв на подготовленный к публикации «Благовещенский кондакарь». Вступ. статья, указатели, полистные примеч. и обработка текста М. В. Бражникова // К 100-летию со дня рождения Николая Дмитриевича Успенского. СПб., 2003. С. 129—143; *Пожидаева Г. А.* Певческие традиции Древней Руси. Очерки теории и стиля. М.: Знак, 2007. С. 31, 35, 43, 49, 149—186; *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.: МГК, 2008. С. 70—84; *Швец Т. В., Плетнёва Е. В.* Нотированные фрагменты Кондакаря Общества истории и древностей российских; *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. 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. СПб.: РИИИ; Петрополис, 2016. С. 145—155.; *Швец Т. В.* Древнерусская певческая книга Кондакарь: начальный этап изучения; *Серегина Н. С.* Кондакарные песнопения священномученику Клименту как след корсунского крещения князя Владимира // Тысячелетие почитания святого равноапостольного князя Владимира. С. 38—44.

Так случилось, что в советские годы, когда был объявлен, если можно так выразиться, мораторий на изучение и исполнение церковной музыки, нашими памятниками заинтересовались зарубежные ученые. Как говорится, правдами и неправдами они добывали их из наших библиотек и публиковали за рубежом. Именно в это время они «вырвали» «жар-птицу» из рук советского ученого[1]. В 1956 году Бражников стал старшим научным сотрудником Института истории искусств АН СССР в Москве (ныне Государственный институт искусствознания), где продолжил работу по подготовке монографии «Благовещенский кондакарь». Оказавшись на вершине советской науки, Максим Викторович с удесятеренными усилиями приступил к работе по плану института, видя близкую, реальную перспективу издания драгоценной рукописи XII века. 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 Hoeg)[2] обратился сначала в Министерство культуры и Министерство иностранных дел СССР, а затем в Государственную Третьяковскую галерею, где хранится кодекс, с просьбой выслать микрофильм Типографского Кондакаря, причем обещал не публиковать предоставленные материалы»[3]. Тогда Бражников пишет директору Института истории искусств И. Э. Грабарю[4]: «Как это ни возмутительно, но в настоящее время датскому ученому профессору Hoeg'у дано разрешение на издание Благовещенского Кондакаря в Копенгагене, на снятие микрофильмов и отсылки ему полного комплекта негативов»[5] и т. д. «Издание наших древнейших памятников — кондакарей и других... должно быть осуществлено НАМИ, СОВЕТСКИМИ УЧЕНЫМИ (выделено Бражниковым. — *Н. Д.*)... принципиальная недопустимость передачи наших сокровищ на откуп иностранцам должна быть поставлена перед Президиумом Академии Наук СССР»[6].

---

[1] См.: *Серегина 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 2 // Временник Зубовского института. 2019. Вып. 1 (24). С. 153—173.

[2] *Карстен Хёг* (Carsten Hoeg; 15.11.1896, Ольборг, Дания — 03.04.1961, Копенгаген) — датский музыковед-византолог и филолог, основатель серии «Monumenta musicae Byzantinae».

[3] *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.

[4] *Игорь Эммануилович Грабарь* (13/25.03.1871, Будапешт, Австро-Венгрия — 16.05.1960, Москва) — живописец, реставратор, искусствовед, теоретик искусства, музейный деятель, педагог, профессор. С 1944 по 1960 год директор Института истории искусств АН СССР.

[5] *Серегина Н. С.* Письма М. В. Бражникова к сильным мира сего. Часть 2. С. 159.

[6] Там же. С. 160.

Не менее обстоятельное письмо было направлено Бражниковым в Отдел внешних сношений Министерства культуры СССР в 1958 году: «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, микрофильмы с двух Кондакарей, находящихся в Отделе рукописей Исторического музея в Москве, уже отосланы Hoeg'у и должны быть, к нашему великому стыду, опубликованы в недалеком будущем в Копенгагене»[1].

Протест Бражникова был поддержан институтом, и по решению Министерства культуры выполнение заказа на съемку рукописи было приостановлено до опубликования соответствующих материалов отечественными исследователями-музыковедами. 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 ФРГ (1963)[2]; Р. О. Якобсон из Гарвардского университета, США (1966). В ходе подготовки рукописи к изданию М. В. Бражников в течение двух лет вел переписку с профессором старославянской филологии А. Досталом (Прага)[3]. 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 Бражникова. Первым в Копенгагене был издан «Успенский»[4]; затем в Германии состоялось

[1] *Серегина Н. С.* Письма М. В. Бражникова к сильным мира сего. Часть 2. С. 161—162.

[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 изд.: Hamburg: 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 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)).

[3] 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.

[4] Contacarium palaeoslavicum Mosquense / Edendum curavit A. Bugge (Monumenta Musicae byzantinae. Vol. VI). Copenhague, 1960.

многотомное издание «Благовещенского»[1]. Изданию «Троицкого» кондакаря посвящены работы Г. Майерса[2].

В последние десятилетия интересы российских ученых вновь оказались обращены к этому уникальному искусству Древней Руси.

В 2006 году трудами коллектива отечественных ученых под руководством Б. А. Успенского в Москве состоялось издание «Типографского Устава с Кондакарем». Это издание было осуществлено при поддержке РГНФ[3]. В 2007 году, также при поддержке РГНФ, вышла монография Г. А. Пожидаевой[4], которая выступила со своей научной позицией о музыкальном содержании кондакарного стиля.

В 2015 году, наконец, Н. С. Серегиной в Российском институте истории искусств опубликован труд М. В. Бражникова «Благовещенский кондакарь» с факсимильным изданием рукописи[5]. Благодаря этому изданию восстанавливается историческая справедливость в отношении научного приоритета ученого. В 2018 году состоялась защита кандидатской диссертации Т. В. Швец о Благовещенском кондакаре[6].

---

[1] Der altrussische Kondakar': Auf der Grundlage des Blagoveščenskij Nižegorodskij Kondakar' / Hg. von A. Dostal, H. Rothe unter Mitarbeit von E. Trapp Giessen, 1976—1980. T. I—VI; T. VII: Octoechos. Koln, Weimar, Wien, 1976—2004; *Rothe H.* Südslavische Kontakien in ihrem Verhältnis zum ostslavischen Kondakar // Slavistische Studien zum X. internationalen Slavistenkongress in Sofia 1988 / Hg. von R. Olesch, H. Rothe. Köln; Wien, 1988. S. 489—504.

[2] *Myers G.* The Blagoveshchensky Kondakar and Survival of the Constantinopolitan All-Chanted Office in Kievan Rus // Musica Antiqua VIII. Acta Musicologica. Bydgoszcz, 1988. Vol. 1. P. 703—721; The Lavrsky Troitsky Kondakar / Ed. by G. Myers. Sofia: Heron Press, 1994; *Myers G.* A Historical, Liturgical and Musical Exploration of Kondakarnoe Penie: The Deciphering of a Medieval Slavic Enigma. Sofia: Cyrillo-Methodian Research Centre, 2009. 274 p.

[3] Типографский устав: устав с кондакарем конца XI — начала XII века / 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. Т. I: Факсимильное воспроизведение. 267 с.; Т. II: Наборное воспроизведение рукописи. 456 с.; Т. III: Исследования. 256 с. Рец.: *Крысько В. Б.* Типографский устав: Устав с Кондакарем конца XI — начала XII века // Вопросы языкознания. 2008. № 4. С. 136—146.

[4] *Пожидаева Г. А.* Певческие традиции Древней Руси. С. 149—185. Рец.: *Серегина Н. С.* Пожидаева Г. А. Певческие традиции Древней Руси. Очерки теории и стиля. М.: Знак, 2007. 878 с. // Вестник РГНФ. 2008. № 3 (52). С. 249—253; *Пожидаева Г. А.* Кондакарная нотация как основа музыкальной письменности древнерусского пространного пения и проблема ее прочтения; *Пожидаева Г. А.* Кондакарные песнопения Борису и Глебу: источники, начальная текстология.

[5] *Бражников М. В.* Благовещенский кондакарь. Вступ. статья, примеч., сверка указ., подбор ил. Н. С. Серегиной. СПб.: Петрополис, 2015. 418, [1] с., [XXIV] с. цв. ил. (далее ссылки на это издание даются в тексте).

[6] *Швец Т. В.* Благовещенский Кондакарь — музыкальный памятник Древней Руси. Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Российская академия музыки им. Гнесиных. М., 2018. 260 с.; *Швец Т. В.* Репертуар певческой книги Кондакарь в Студийско-Алексиевском Уставе // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2016. № 2 (22). С. 69—89.

Радует, что представители отечественной науки вновь занялись исследованием древнейшего загадочного роспева, который процвел в эпоху Древней Руси. Вышеназванные исследования и издания могут быть предметом специального научного семинара. Но мы сегодня останавливаемся на издании Благовещенского кондакаря, подготовленном классиком отечественной медиевистики более полувека назад.

Как было уже сказано — судьба церковной музыкальной культуры и науки о ней в советском обществе была плачевна. На службу Советского государства и его идеологии были поставлены народная культура и наука о фольклоре. Церковное музыкальное искусство было запрещено к исполнению и изучению. Ряд ученых стали заниматься другими вещами. Дирижеры-хоровики, композиторы и исследователи церковного пения (А. Д. Кастальский, А. В. Никольский и др.) реализовывали себя на поприще светской культуры. Но Максим Викторович Бражников сохранил преданность древнерусскому искусству на протяжении всей своей жизни, несмотря на то что его законченные работы, одна за другой, становились достоянием его личного архива, не находя выхода к читателям[1].

Причиной, подвигшей доктора искусствоведения Наталью Семеновну Серегину на издание работы Бражникова, являлось и то, что Максим Викторович был ее учителем. Это дань памяти со стороны благодарной ученицы. Поэтому анализируемое издание Благовещенского кондакаря и научного труда Бражникова о нем — акт высокой этической миссии Н. С. Серегиной. Мы живем в эпоху, когда все дозволено, когда возможно все изучать. Дай Бог, чтобы это время продлилось. Но всегда надо помнить о тех, кто подвизался на данном поприще в иные, трудные времена. Надо помнить о творчестве этих людей — для дальнейшего продвижения науки.

В этой связи следует кратко остановиться на личности М. В. Бражникова.

Н. С. Серегина во вступительной статье отмечает, что книга М. В. Бражникова «является первым исследованием древнейшего певческого кодекса „Кондакарь“ и принадлежит времени, когда обращение ученого к памятникам церковного певческого искусства Древней Руси в нашей стране было связано с риском политическим и научным» (С. 3). Хотя так случилось, что сама рукопись была издана за рубежом, Н. С. Серегина исходит из того, что работа М. В. Бражникова не потеряла своего научного значения. «Поэтому издание научного труда Бражникова целесообразно не только в плане восстановления исторического приоритета самого ученого и отечественной науки в целом, но до сих пор актуально как полнофакторное описание древнего певческого кодекса» (Там же). Далее мы узнаем, что свою рукопись М. В. Бражников закончил в 1955 году и при жизни опубликовал кратчай-

[1] Мы не умаляем значение деятельности Н. Д. Успенского, но он всецело посвятил себя служению Русской православной церкви.

ший вариант своего исследования — только «полистное оглавление рукописи с перечнем церковных празднований ее состава в кратчайшей редакции» (Там же). Настоящее издание делалось по автографу, хранящемуся у дочери ученого — Ольги Максимовны Бражниковой. При подготовке текст рукописи Бражникова подвергался незначительным корректировкам. Весь справочный аппарат и указатели были сверены с рукописью Кондакаря. Также «стало очевидным, что работа такой сложности была отложена на 60 лет не только из-за специфики времени и запретов на публикации исследований по проблематике церковного гимнографического наследия, но также из-за трудностей технического свойства, во многом преодоленных в нашу компьютерную эпоху, давшую новые возможности в исследовании и публикации древних памятников» (С. 4)[1].

В настоящем издании представлено предисловие Марфы Вячеславовны Щепкиной[2] 1955 года к книге М. В. Бражникова «Благовещенский кондакарь», которая предполагалась к изданию. Это — публикация еще одного раритета отечественной науки.

Напомним читателю, что Максим Викторович создал работу в 1950-е годы, когда еще им не был написан его главный труд — «Древнерусская теория музыки»[3]. В 1949 году им была создана огромная работа «Лица и фиты знаменного распева», тоже не увидевшая свет при жизни ученого и вышедшая только в 1983 году тщанием Н. С. Серегиной и А. Н. Крюкова[4], сотрудниками того же института, в котором тогда, в 1949 году, эта работа после обсуждения на ученом совете не была утверждена к печати. Еще не была написана работа «Древнерусская певческая палеография», созданная ученым в последний год жизни, изданная же в 2004 году старанием Н. С. Серегиной при финансовой помощи фонда тогдашнего ректора Санкт-Петербургской консерватории народного артиста СССР Владислава Александровича Чернушенко.

Мы предлагаем здесь не критический анализ, а обзор положений, показывающих, насколько глубоко мыслил ученый, какой круг проблем он затрагивал. В работе Бражникова, сравнительно небольшой по объему, на ос-

---

[1] Н. С. Серегина подробно перечисляет структуру рукописи; указывает всех лиц, которые приняли участие в издании памятника, и то, что они сделали.

[2] *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 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.

[3] *Бражников М. В.* Древнерусская теория музыки: По рукописным материалам XV—XVIII веков. Л.: Музыка, 1972. 424 с.

[4] См.: *Бражников М. В.* Лица и фиты знаменного распева. Издание вышло под грифом «Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии».

новании скрупулезного анализа Благовещенского и других кондакарей емко и глубоко охватываются все аспекты кондакарного пения.

Во-первых, Бражников дает оценку этой рукописи. «Можно с уверенностью сказать, что нет таких певческих памятников, которые можно было бы поставить на один уровень с Благовещенским кондакарем, как по его древности, так и по музыкальному содержанию... Многосторонняя ценность Благовещенского кондакаря не подлежит сомнению, однако это памятник прежде всего музыкальный (певческий). Как раз эта, музыкальная сторона памятника менее всего исследована, представляя собой и до настоящего времени почти полную загадку. Потому предлагаемое издание прежде всего предназначено для музыковедов, которым предстоит заполнить пробел, имеющийся в вопросе о кондакарном пении на Руси» (С. 7). «Благовещенский Нижегородский кондакарь XII века, один из древнейших памятников певческого искусства Руси, по своей музыкально-исторической палеографической ценности не знает себе равных среди известных рукописей подобного рода» (С. 12).

«Свое наименование („Благовещенский“) Кондакарь получил от Благовещенского монастыря в городе Нижнем Новгороде. В этом монастыре Кондакарь хранился до 1860 года, когда был передан в Императорскую Публичную библиотеку в Санкт-Петербурге (затем — ГПБ, затем и ныне РНБ. — *Прим. ред.*)» (Там же). «...Кондакарь рассматривался как одна из достопримечательностей, которой монастырь мог гордиться» (С. 13).

Максим Викторович делает предположение: «Не исключена возможность того, что Кондакарь был завезен в Нижний Новгород кем-либо из жителей Новгорода Великого во время переселения новгородцев по приказу великого князя Ивана III в 1488 году или при иных исторических обстоятельствах» (Там же) — и приводит свои аргументы в пользу этого.

М. В. Бражников подробно описывает особенности написания букв, принципы палеографического анализа фотоснимков (фотоснимки были выполнены к предполагавшемуся изданию и хранятся в РО РНБ) и особенности написания текстов и прочтения их современным исследователем, принципы начертания невменных кондакарных знаков и собственно текстов, запечатлевающих распев слова и фонетику придыханий гласных звуков. При создании системы методов анализа буквенных и невменных сочетаний ученый привлекает, кроме данного Кондакаря, другие древние источники, раскрывая на разных примерах принципы расшифровки сокращений под титлами, употребление киновари и т. д.

Раздел «Полистные примечания» содержит указания на все неясные, спорные моменты, встречающиеся в знаменах и в текстах» (С. 9). Бражников вводит целую систему указателей, раскрывающих систему кондакарного пения, его структур подобия форм, напевов, гласов; говорит о назначении «Указателей». Осуществляя описание состава Кондакаря, ученый показывает, что рукопись использовалась в службе «Песненное последование» (С. 14). На тот

период развития науки еще **не было подобного рода публикаций**. Имелись лишь отдельные факсимильные иллюстрации в изданиях обзорного типа. Поэтому М. В. Бражникову, по словам Н. С. Серегиной, «в подготовке к опубликованию памятника древней музыкальной культуры, в нахождении наиболее правильной формы воспроизведения фотоснимков, расшифровок текста и справочной части издания... не на что было опереться» (С. 10).

Максим Викторович подробно описывает исследуемую рукопись. Ученый приводит список всех кондакарей, сохранившихся до настоящего времени: «Состав известных пяти кондакарей не одинаков не только по подбору песнопений, но и по способу их изложения» (С. 31). Из чего следует, что он их все изучал, но для публикации выбрал именно Благовещенскую рукопись как наиболее выразительную.

Выдающийся медиевист поднимает вопросы **датировки** Благовещенского кондакаря и считает ее спорной. Он полемизирует с учеными И. И. Срезневским и Н. И. Дурново, относившим Кондакарь к XI веку. И здесь, в рассмотрении этого аспекта, Бражников приводит следующие аргументы: «Благовещенский кондакарь — это *певческий памятник*, а если это так, то это заставляет с большой осторожностью подходить к мотивам для датировки, которая может быть произведена на основании письма и текста. Написание собственно нотных знаков в кондакарях XII—XIV веков и различия между ними не могут рассматриваться как полеографический признак, за явной количественной недостаточностью подлежащих сравнению кондакарей и, следовательно, невозможностью установления по векам закономерностей графических изменений в письме кондакарных нотных знаков.

Присутствие над строками певческого текста *нотных знаков* (знамен), какими бы они ни были, ограничивало свободу письма. Они вынуждали „сжимать“ текст певческой рукописи за счет его высоты, придавая отдельным буквам размеры и формы, отличные от тех, которые показательны для письма русских не-певческих рукописей того же времени. Следовательно, уставное письмо с характерным для него начертанием отдельных букв в певческом памятнике не всегда является решающим для его датировки» (С. 16). Лично я считаю эти мысли очень важными.

По мнению Бражникова, орнамент рукописи «больше всего напоминает тип новгородских Софийских Миней XII в.» (С. 12).

Кондакарная нотация. Ученый обосновывает актуальность изучения кондакарной нотации, предлагает свои методы. В их числе необходимость привлечения знаменных рукописей, где есть «участки кондакарного знамени на отдельных словах некоторых песнопений» (С. 17). Тем более что «самые тексты при этом также приобретают формы, обычные для текстов кондакарей, с характерным растягиванием слов за счет повторения слогов и гласных» (Там же)[1].

[1] Там же Бражников приводит примеры.

Судьба кондакарного роспева. Мы читаем рассуждение ученого о том, было ли кондакарное пение на Руси после XIV века. Важной является мысль, что сохранившиеся кондакари несхожи между собой. «Что же касается более поздних списков, то отсутствие их нельзя объяснить только гибелью памятников. Такое предположение мало вероятно, так как количество певческих рукописей заметно возрастает по мере приближения к XV веку. Поэтому отсутствие среди них кондакарей приходится объяснить не только действием времени, но и другими причинами» (С. 18). Максим Викторович рассуждает о судьбах кондакарного пения: «...кондакарное пение просуществовало на русской земле по меньшей мере около трехсот лет... За несколько столетий это пение не могло не претерпеть более или менее глубоких изменений в своем музыкальном существе и тексте» (С. 23)[1].

Кондакарные знаки. Бражников пишет о различиях кондакарных знаков. Часть из них связана с различием почерков, «не изменяя существа самых знаков» (С. 18). Есть различия, которые «указывают на глубокие сдвиги в редакциях кондакарных напевов, на те несовпадения в них, которые лежат уже в плоскости принципиального понимая приемов распевания кондакарных текстов в системе „песненного последования“» (С. 20). Бражников приводит примеры и пишет: «Бросается в глаза несовпадение продолжительности мелизматических „вставок“ на тех же слогах» (С. 21). Есть примеры, когда «кондак нотирован в той же системе знаков, проявляющих ту же певческую форму, но отличающихся палеографически» (Там же). Максим Викторович останавливается на примере, когда в знаменной рукописи одно песнопение записано кондакарной нотацией. Из чего он делает вывод о том, что «Новгород в XII—XIV вв. являлся одним из центров развития не только знаменного, но и кондакарного пения» (С. 24).

Богослужебный текст. Есть в труде Бражникова раздел, специально посвященный текстам кондаков. Речь идет, в частности, и о переводах с греческого языка на славянский, и о записи греческих слов славянскими буквами; о том, что раздельноречие кондакари не затронуло, хотя оно уже наметилось в XIV веке. Рассуждает он и о «гласоизвитиях», когда распевается или целое слово, или добавочные слоги, не имеющие смыслового значения: «...посторонние вставки неразрывно связаны с напевом и тем самым приобретают важнейшее значение для понимания закономерностей кондакарного пения. Независимо от существа и происхождения эти вставки чрезвычайно растягивают весь текст, как бы раздвигая основные слоги, чем сильно затрудняют прочтение слов и понимание смысла текста» (С. 26).

Бражников выдвигает свою теорию и об аненайках: «Нет оснований для того, чтобы происхождение аненаек, находящихся в знаменном роспеве, можно было искать в каком-либо другом источнике, кроме кондакарного пения.

[1] Там же Бражников приводит рассуждения об изменениях, которые могли иметь место в кондакарном пении на Руси.

Это один из тех эпизодов истории русского певческого искусства, в котором могли сохраниться далекие отголоски кондакарного пения, изучение которых составляет одну из задач, стоящих перед исследователями кондакарного и знаменного пения. Вряд ли можно допустить, чтобы кондакарное пение не проникло в окружающую его музыкальную среду хотя бы отдельными своими „отростками“» (С. 27).

Осмогласие. Бражников пишет о принадлежности кондакарного пения к системе осмогласия: «...гласовая принадлежность кондакарных и знаменных песнопений точно сохранилась до самого последнего времени. Это существенное условие оказывает большую услугу при отнесении к тому или иному гласу тех кондаков, в которых глас не указан; указания их гласа можно отыскать в других рукописях, в том числе и не певческих» (Там же).

Кондакарная нотация. «Нотация Благовещенского кондакаря: верхняя строка обозначает хиронимические знаки, хотя среди них есть знаки, „рисование“ которых в воздухе вряд ли даст что-либо, кроме путаницы и движения рук, способных сбить с толку самый опытный хор» (С. 28). В этой связи Бражников выдвигает задачу о необходимости изучения знаков обоих рядов, для того чтобы «раскрыть истинное значение обеих нотных строк, их взаимную связь и привести находящиеся над текстом знамена в определенную систему» (Там же).

Вызывает вопросы то, что, как пишет Бражников, в Благовещенском кондакаре, в конце рукописи, нотация умещается в одну строчку, из знаков отбирается определенная часть, «а знаки, распространенные в песнопениях, предшествующие Азматикам, применяются лишь в отдельных случаях, при этом как раз знаки хиронимические» (Там же). Но еще более значимо заявление о том, что «...в более поздних рукописях такого же вида знамена нередко появляются в наиболее сложных фитных начертаниях» (Там же). В этой связи ученый делает такой вывод: «допустимо предположение о существовании не только внешней (графической), но и внутренней (мелодической) связи между кондакарными азматиками и фитами знаменных рукописей» (С. 29). «Второй особенностью нотации Азматиков является присутствие в них, а во многих местах — явное преобладание начертаний знаменной нотации» (Там же).

Наконец, на с. 30 Бражников поднимает вопрос **расшифровки** кондакарной нотации. Он предлагает путь, по которому должен идти ученый к расшифровке кондакарной нотации.

Пение на **Подобен.** Бражников пишет о пении на подобен в кондакарном роспеве. «В Благовещенском кондакаре имеются „самогласные“ кондаки, „подобных“ которым в составе рукописей нет, наоборот — есть „подобные“ кондаки, для которых нет соответствующего самогласна» (С. 30).

Говорит Бражников и о службе Песненного последования. Надо же подумать, что он писал это в середине XX века, когда советский, светский ученый

был лишен литературы, источников, на основании которых он мог изучать эту проблему! Из текста рукописи М. В. Бражникова мы узнаем, что о службе Песненного последования писал святитель Симеон Солунский. Не показатель ли это эрудиции ученого? Возникает вопрос: откуда Максим Викторович мог почерпнуть эти сведения? Читал ли он богословскую литературу, получая ее из частных рук, частных библиотек? Или он общался с Н. Д. Успенским, и тот мог ему что-то подсказать? Не случайно Бражников в своей рукописи на дает ссылок на литературу по этому вопросу.

Наконец, в конце своей работы Бражников дает **обзор источников**. Он приводит в качестве цитат мысли всех специалистов, которые изучали кондакарное пение. Это работы Д. Разумовского, В. Металлова, С. Смоленского, А. Преображенского, В. Беляева. Из зарубежных ученых Бражников выделяет болгарскую исследовательницу Поликарпову-Вердейль и исследование Хёга. Причем Бражников цитирует этих авторов, а затем разбирает их суждения.

Итоговый вывод Бражникова таков: «Разрешение проблемы кондакарного пения представляет огромную трудность. Мы не будем предрешать вопроса о том, действительно ли кондакарная нотация не может быть прочитана. Если не может, — то и при этом условии имеющиеся в распоряжении науки рукописи являются, по нашему глубокому убеждению, ключом к раскрытию многих тайн самой системы кондакарного пения. Многое может быть достигнуто только путем чисто внешнего изучения нотных знаков, сопоставления документов, проникновения в содержание и историю развития текстов. Тем самым удастся пролить свет и на одно из интереснейших явлений древности — систему „песненного последования“» (С. 38).

Таков научный труд М. В. Бражникова о Благовещенском кондакаре. Показателем детальнейшего изучения рукописи кондакаря М. В. Бражниковым являются указатели: указатели имен и праздников, указатель песнопений по гласам, указатель самогласных и подобных кондаков, указатель кондаков, роспетых на подобен, инципитный указатель текстов по алфавиту, полистное оглавление, библиография.

Есть ли в нашей науке подобного рода примеры?

В заключение скажу кратко. Исследование М. В. Бражникова энциклопедическое. И это энциклопедическая работа была выполнена более полувека назад. Он досконально изучил рукопись. Но это было не только палеографическое изучение памятника. Перед ним была рукопись, которая «не звучала», не поддавалась расшифровке. Но внимательное рассмотрение Кондакаря ученым выводит его на главное предназначение книги: на ее использование в службе — службе «песненного последования». Бражников не мог в ту политическую эпоху писать открыто о богословии, о божественной красоте. Но, давая рассуждения о службе в ведущем храме Константинополя — храме Святой Софии, он аккуратно сослался на труды святителя Симеона Со-

лунского. Ученый как бы между строк говорит о большой духовной высоте древнерусской певческой культуры, почему и ратовал за публикацию уникального памятника — Благовещенского кондакаря.

В этой связи хочу читателю рассказать об одном эпизоде из своей биографии. На четвертом курсе Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных я стал интересоваться древнерусским пением и начал им заниматься. Мне удалось познакомиться со старообрядческим священником отцом Евгением Бобковым. Он был знаком лично с М. В. Бражниковым, В. В. Малышевым, Н. Д. Успенским. Я ездил к отцу Евгению на приход в город Гомель. Мы много беседовали с ним на разные темы, в том числе и о знаменном пении. Каждая публикация на эту тему воспринималась тогда как большое научное событие. И вот в 1983 году выходит в свет книга М. В. Бражникова про лица и фиты. Я познакомил отца Евгения с М. П. Рахмановой, работавшей в те годы в редакции журнала «Советская музыка». Она предложила отцу Евгению написать статью о книге М. В. Бражникова. Отец Евгений Бобков написал свою рецензию, которая была опубликована в журнале «Советская музыка»[1]. Во время одной из бесед, когда разговор шел об этой книге, старообрядческий священник дал ей высокую оценку и отметил оригинальность Бражникова именно как ученого. Он привел цитату из книги Максима Викторовича: «...какой блеск приобретает знаменный напев, например, в службах праздничных или страстной недели, с их обилием сложнейших лиц и фит, буквально нагромождающихся одна на другую!

Лица и фиты с их мелодически богатыми и продолжительными напевами немыслимы вне столь же развитой окружающей музыкальной культуры. Они представляют собой в художественном и техническом отношении образцы певческого искусства в его наивысших, наиболее развитых формах, тесно связанных с музыкальной жизнью русского средневековья в целом»[2]. Я не помню дословно слова отца Евгения. Но суть его высказывания сводилась к следующему. Максим Викторович не жил в Древней Руси, он не был старообрядцем, он не жил в атмосфере живого звучания знаменного роспева. Но каким чувством гениальности надо было обладать, чтобы, изучая эту культуру по рукописям, осознать красоту древнерусского богослужения и то, что оно наполнено было таким количеством фит, с такими большими внутрислоговыми роспевами. Могу только присоединиться к этим словам.

Хочется отметить еще одну примечательную особенность настоящего издания Благовещенского кондакаря. В России издаются памятники культуры. Их много, они разные. Работая многие годы в РГНФ, а теперь в РФФИ, —

[1] *Бобков Е. А.* Достижения медиевистики: О книге М. В. Бражникова «Лица и фиты знаменного распева» (Л., 1984) // Советская музыка. 1985. № 10. С. 108—109. К сожалению, он свою рецензию не увидел вышедшей из печати, так как 25 ноября 1985 года трагически погиб.

[2] *Бражников М. В.* Лица и фиты знаменного распева. С. 11.

могу это подтвердить. Но данное издание имеет одну примечательную оригинальность — этическую составляющую. Выпуск в свет выдающегося памятника — Благовещенского кондакаря выполнено единомышленником ученого Н. С. Серегиной, ученицей М. В. Бражникова, беззаветно преданной своему учителю. Она единолично работала над книгой, подобно древнему книгописцу, — набирая текст рукописи буква за буквой, проверяя заново указатели, напечатанные Бражниковым на машинке, осуществляя макет книги, подбирая иллюстрации к ней из произведений изобразительного искусства, современных Благовещенскому кондакарю. За этой ей — огромная благодарность!

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГПБ — Государственная публичная библиотека.

РГНФ — Российский гуманитарный научный фонд.

РНБ — Российская национальная библиотека.

РО РНБ — Рукописный отдел Российской национальной библиотеки.

РФФИ — Российский фонд фундаментальных исследований.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бобков Е. А.* Достижения медиевистики: О книге М. В. Бражникова «Лица и фиты знаменного распева» (Л., 1984) // Советская музыка. 1985. № 10. С. 108—109.
2. *Бражников М. В.* Благовещенский кондакарь. Вступ. статья, примеч., сверка указ., подбор ил. Н. С. Серегиной. СПб.: Петрополис, 2015. 418, [1] с., [XXIV] с. цв. ил.
3. *Бражников М. В.* Древнерусская теория музыки: По рукописным материалам XV—XVIII веков. Л.: Музыка, 1972. 424 с.
4. *Бражников М. В.* Лица и фиты знаменного распева: Исследование / Общ. ред. Н. С. Серегиной и А. Н. Крюкова. Л.: Музыка, 1984. 302 с.
5. *Бражников М. В.* Русская певческая палеография / Науч. ред., примеч., вступ. статья, палеографические таблицы Н. С. Серегиной. СПб.: РИИИ; СПбГК, 2002. 296 с.
6. *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—64.
7. *Крысько В. Б.* Типографский устав: Устав с Кондакарем конца XI — начала XII века // Вопросы языкознания. 2008. № 4. С. 136—146.
8. *Лозовая И. Е.* Асматик // Православная энциклопедия. М., 2002. Т. 3. С. 612. URL: http://www.pravenc.ru/text/76652.html (дата размещения: 25.02.2009).
9. *Лозовая И. Е., Шевчук Е. Ю.* История русского церковного пения // Православная энциклопедия. Русская Православная Церковь. М.: ЦНЦ «Православная Энциклопедия», 2000. С. 599.
10. 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.

11. 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).
12. *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.
13. *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.: МГК, 2008. С. 48—69.
14. *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. СПб.: РИИИ; Петрополис, 2016. С. 145—155. (Серия «Ценностные основания русской художественной культуры». Вып. 1).
15. *Пожидаева Г. А.* Певческие традиции Древней Руси. Очерки теории и стиля. М.: Знак, 2007. 880 с.
16. *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.
17. *Преображенский А. В.* Очерк истории церковного пения в России. 2-е изд. СПб.: Регент. училище, учр. С. В. Смоленским, [1910]. 64 с.
18. *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.
19. *Серегина Н. С.* Кондакарные песнопения священномученику Клименту как след корсунского 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. СПб.: РИИИ; Петрополис, 2016. С. 38—44. (Серия «Ценностные основания русской художественной культуры». Вып. 1).
20. *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.: МГК, 2008. С. 70—84.
21. *Серегина 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 2 // Временник Зубовского института. 2019. Вып. 1 (24). С. 153—173.
22. *Серегина Н. С.* Пожидаева Г. А. Певческие традиции Древней Руси. Очерки теории и стиля. М.: Знак, 2007. 878 с. // Вестник РГНФ. 2008. № 3 (52). С. 249—253.
23. Типографский устав: устав с кондакарем конца XI — начала XII века / 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. Т. I: Факсимильное воспроизведение. 267 с.; Т. II: Наборное воспроизведение рукописи. 456 с.; Т. III: Исследования. 256 с. (Памятники славяно-русской письменности. Новая серия).
24. *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).
25. *Успенский Н. Д.* Византийское пение в Киевской Руси // Akten des XI Internationalen Byzantinisten Kongress 1958. München: Verlag C. H. Back, 1960. S. 645—649.

26. *Успенский Н. Д.* Отзыв на подготовленный к публикации «Благовещенский кондакарь». Вступ. статья, указатели, полистные примеч. и обработка текста М. В. Бражникова // К 100-летию со дня рождения Николая Дмитриевича Успенского. СПб., 2003. С. 129—143.
27. Федор Крестьянин: Стихиры / Публикация, расшифровка и исследование М. В. Бражникова. Памятники русского музыкального искусства. Вып. 3. / Ред. коллегия: Ю. В. Келдыш (гл. ред.) и др. М.: Музыка, 1974. 246 с.
28. 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).
29. *Швец Т. В.* Благовещенский Кондакарь — музыкальный памятник Древней Руси. Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Российская академия музыки им. Гнесиных. М., 2018. 260 с.
30. 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.
31. *Швец Т. В.* Репертуар певческой книги Кондакарь в Студийско-Алексиевском Уставе // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2016. № 2 (22). С. 69—89.
32. *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.
33. *Шевцова О. Б.* Наука о церковном пении в трудах князя В. Ф. Одоевского: опыт реконструкции: Автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. М., 2012. 26 с.
34. Эпистолярное наследие С. В. Смоленского. Переписка с С. А. Рачинским. 1883—1902 / Сост., вступ. статья, коммент. Н. И. Кабановой, М. П. Рахмановой; науч. консультант А. А. Наумов. М.: Издательский дом ЯСК, 2018. 848 с.
35. Contacarium palaeoslavicum Mosquense / Edendum curavit A. Bugge (Monumenta Musicae byzantinae. Vol. VI). Copenhague, 1960.
36. Der altrussische Kondakar': Auf der Grundlage des Blagoveščenskij Nižegorodskij Kondakar' / Hg. von A. Dostal, H. Rothe unter Mitarbeit von E. Trapp Giessen, 1976—1980. T. I—VI; T. VII: Octoechos. Koln, Weimar, Wien, 1976—2004. (Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven. Bd. 8/2—5).
37. *Floros C.* Das Kontakion // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 1960. Bd. 34. S. 84—106.
38. *Floros C.* Das mittelbyzantinische Kontakienrepertoire. Untersuchungen und kritische Edition. Habilitationsschrift. Universität Hamburg, 1961. 2-е издание: Hamburg: Erstveröffentlichung, 2015.
39. *Floros C.* Die Entzifferung Der Kondakarien-Notation // Musik des Ostens. III. 1965. S. 7—71; IV, 1967. S. 12—44.
40. *Floros C.* Fragen zum musikalischen und metrischen Aufbau der Kontakien // Congres d'etudes byzantines XII. Ohrid, 1961. S. 563—569.
41. *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.
42. *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.

43. *Myers G.* A Historical, Liturgical and Musical Exploration of Kondakarnoe Penie: The Deciphering of a Medieval Slavic Enigma. Sofia: Cyrillo-Methodian Research Centre, 2009. 274 p.
44. *Myers G.* The Blagoveshchensky Kondakar and Survival of the Constantinopolitan All-Chanted Office in Kievan Rus // Musica Antiqua VIII. Acta Musicologica. Bydgoszcz, 1988. Vol. 1. P. 703—721.
45. *Palikarova-Verdeil R.* La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes du 9e au 14e siècle. København: Munksgaard et al., 1953. 249 p. (Monumenta musicae byzantinae. Subsidia. Vol. 3).
46. *Rothe H.* Südslavische Kontakien in ihrem Verhältnis zum ostslavischen Kondakar // Slavistische Studien zum X. internationalen Slavistenkongress in Sofia 1988 / Hg. von R. Olesch, H. Rothe. Köln; Wien, 1988. S. 489—504.
47. The Lavrsky Troitsky Kondakar / Ed. by G. Myers. Sofia: Heron Press, 1994. (Monumenta Slavico-Byzantina et Mediaevalia Europensia. T. 4).

УДК
793

Антология как путь научного освоения (Размышления над одной коллективной монографией)

ЯНКУС АЛЛА ИРМЕНОВНА
Кандидат искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург)

YANKUS ALLA I.
PhD (History of Arts), Associate Professor, Saint Petersburg Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov (Saint Petersburg)

E-mail: alla_jankus@mail.ru

ЮЖАК КИРА ИОСИФОВНА
Доктор искусствоведения, профессор, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург)

YUZHAK KIRA I.
Doctor of Art History, Professor, Saint Petersburg Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov (Saint Petersburg)

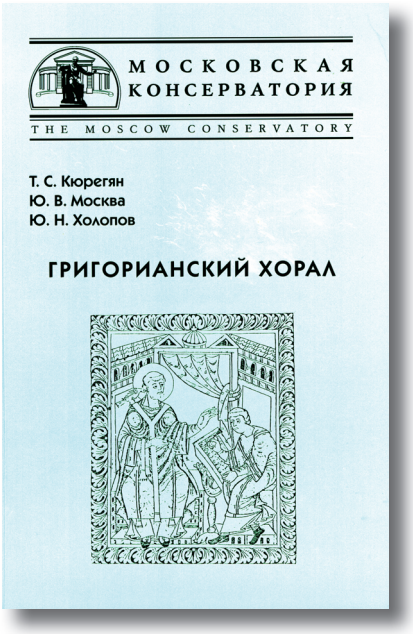
E-mail: kyuzhak@mail.ru

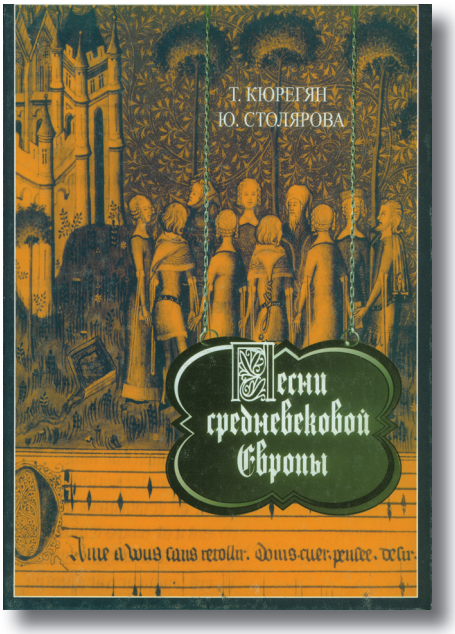
В конце 2018 года вышло в свет учебное пособие О. Зубовой и Т. Кюрегян «Средневековые и ренессансные танцы: музыка в движении»[1]. Это издание — в настоящий момент последнее в серии трудов, посвященных средневековым песнопениям западнохристианской церкви и светской песенной и танцевальной музыке Средневековья и Возрождения[2].

За два десятилетия — четыре масштабных издания и одно переиздание!

[1] *Зубова О. В., Кюрегян Т. С.* Средневековые и ренессансные танцы: музыка в движении: учебное пособие. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2018. 276 с.: нот., ил. + 1 DVD.

[2] *Кюрегян Т. С., Москва Ю. В., Холопов Ю. Н.* Григорианский хорал: учебное пособие. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2008. 260 с. (1-е изд. — 1998); *Кюрегян Т. С., Столярова Ю. В.* Песни средневековой Европы. М.: Композитор, 2007. 208 с.; *Бедуш Е. А., Кюрегян Т. С.* Ренессансные песни. М.: Композитор, 2007. 424 с.





Нелишне добавить, что параллельно с первой публикацией «Григорианского хорала» (1998)[1] Т. Кюрегян — соавтор и, без сомнения, инициатор всех четырех трудов — выпускала в свет первую редакцию своей «Формы в музыке XVII—XX веков»[2] — это систематический курс анализа, нотные примеры к которому, вынесенные в приложение, образуют некое подобие хрестоматии из фрагментов музыкальных форм (343 номера, более 90 страниц крупноформатной книги). Параллельно же с монографиями, посвященными средневековым и ренессансным песням (обе — 2007), готовилось переиздание «Григорианского хорала» (2008), вся хрестоматия в котором (более 160 образцов разного объема, от кратких хоровых реплик до широкомасштабных песнопений) выполнена в современной компьютерной программе нотного набора — в отличие от выписанной в первоначальной версии вручную.

Все названные публикации сближает единство принципиальных установок и сходство композиции. Объект изучения должен быть представлен в своем естественном (или максимально близком к естественному) виде и во всем доступном (в данном конкретном издании, разумеется) богатстве жанровых и композиционных проявлений — и соответствующим образом изучаться и описываться. Отсюда следует, прежде всего, что *каждая из книг должна содержать два сопоставимых по объему и значимости раздела* — нот-

[1] В выходных данных на обороте титульного листа указан 1997 год.

[2] *Кюрегян Т. С.* Формы в музыке XVII—XX веков. М.: ТЦ Сфера, 1998. 344 с.; 2-е изд. — М.: Композитор, 2003. 312 с.

ный и вербальный, то есть хрестоматию и исследование. Поскольку речь идет о разных исторических контекстах, разных культурах и практиках музицирования, — всякий раз требуется обширная, притом специфическая, информация.

В «Григорианском хорале» она составляет основное содержание всего историко-теоретического раздела книги и распределена по трем главным рубрикам: *музыкальная система хорала* в определяющих ее аспектах — ладоинтонационном и жанрово-композиционном; *функции хорала в мессе* и *в службах оффиция* (то есть в повседневном обиходе). Поскольку в 1990-е годы наиболее авторитетным трудом о монодической музыке Западной церкви считалось исследование Вилли Апеля[1], компендиум этого труда представила Т. С. Кюрегян. Поющимся частям мессы посвящена статья Ю. Н. Холопова, оффицию — статья Ю. В. Москвы. Хрестоматию, открываемую псалмовыми тонами, а далее включающую песнопения и другие жанры, входящие в оффиций, мессу и реквием, составили Т. С. Кюрегян и Ю. В. Москва, переводы латинских текстов в хрестоматии выполнила Ю. В. Москва и отредактировала М. С. Шарова.

В обеих «вокальных» монографиях — «Ренессансные песни» и «Песни средневековой Европы» — собственно исследование и справочный аппарат решительно разграничены уже благодаря многоаспектности, многопроблемности как изучаемого материала, так и особенностей культурно-исторической ситуации в средневековой и ренессансной Европе. Пестрый, разнородный корпус песен дифференцируется как в хрестоматиях, так и в историко-теоретических разделах: в «Ренессансных песнях» прежде всего на основе самого общего параметра — музыкального склада (одноголосная песня, хоровая песня, сольная песня с сопровождением) и затем по странам, а в «Песнях средневековой Европы» — по языковым регионам.

Хрестоматия в каждой из книг снабжена списком источников (в первой — более 50 наименований, во второй — 40 рукописей из разных библиотек и 27 публикаций XX века). Историко-теоретическое же исследование в обоих случаях сопровождает внушительный комплект вспомогательных материалов: биографический справочник, синхронистическая таблица, таблица ин-

[1] *Apel W.* Gregorian chant. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1958. 529 p.

ципитов песен и имен авторов, два указателя — жанров[1] и имен, список литературы (в первой монографии около 280 позиций, во второй — более 100) и перечень иллюстраций (в первой из книг этот перечень неполон: в нем не указаны иллюстрации, использованные как виньетки); кроме того, в обеих монографиях имеются карты Европы. В «Ренессансных песнях» значительный массив информации сосредоточен еще и во Введении: общемузыкальную характеристику ренессансных песен здесь предваряют краткий обзор исторического контекста и подробное описание состояния национальных языков.

Завершающее серию издание «Средневековые и ренессансные танцы: музыка в движении» структурировано аналогично предыдущим. Однако в силу ряда причин, и прежде всего благодаря преимущественно чисто музыкальному материалу и отсутствию вербальной компоненты в объекте исследования, справочные материалы образуют здесь самостоятельный раздел — глоссарий, содержащий три рубрики: танцевальные жанры, персоналия и инструментарий.

Жанровое подразделение танцев в книге сопровождается оговоркой об отсутствии «надежных оснований для последовательной жанровой дифференциации», что служит причиной приближения «числа групп к числу танцев» (С. 57). Выделяя характерные и особо значимые для эпохи свойства танцев (таких, например, как бас-данс в XV веке, балетто, паваны и гальярды, бранли и морески в XVI веке), авторы позволяют увидеть живой и полнокровный пласт музыки, интересный в своей переменчивости и многообразии, аналогию которому можно усматривать в жанре Exempla („примеров“ — своеобразных разделов проповеди). В исследовании А. Я. Гуревича «Культура и общество глазами современников (Exempla XIII века)» этот жанр предстает как специфический пласт культуры[2].

«В „примерах“ средневековое сознание предстает перед историком не систематизированным и упорядоченным, как в больших творениях истории,

[1] В «Песнях средневековой Европы» — указатель жанров и форм.

[2] «Элемент проповеди, которому придавалось наибольшее значение как самому доходчивому и эффективному, — „пример“. Exempla — короткие рассказы, анекдоты имели дидактическую, морализаторскую направленность. Должны были учить, назидать, внушать отвращение к греху и приверженность к благочестию. Эти цели достигались не посредством отвлеченных общих рассуждений, а преимущественно при помощи демонстрации конкретных казусов, случаев из жизни, чудесных происшествий и древних легенд, рассказ о которых был рассчитан на то, чтобы вызвать изумление, восторг или ужас слушателей и читателей. Проповедник претендовал на роль „властителя дум“ своих современников и поэтому не обходил, по существу, ни одной стороны жизни, важной с их точки зрения. „Примеры“ насыщены жизненным материалом. Беседуя с прихожанами, проповедник самым интенсивным образом мобилизовал и активизировал их собственный фонд верований и убеждений, апеллировал к той картине мира, которая существовала в их сознании. В проповеди слышна речь средневекового человека. Не связанная никакими каноническими требованиями и условностями книжной традиции, речь раскованная, повседневная, предельно близкая жизни прихожан» (*Гуревич А. Я.* Культура и общество глазами современников (Exempla XIII века). М.: Искусство, 1989. С. 7—8).

литературы и искусства, не в форме законченных художественных образов, а в виде простейших хронотопов, зародышей, зерен еще только формирующейся культуры, в качестве исходных моментов, способных выполнить роль своего рода „провокаций“, артистических творений. Это — извергающаяся лава, еще не застывшая и не оформившаяся, каменная глыба, из которой резец скульптора еще не вычленил статую, культура в своих потенциях, не актуализовавшаяся и не отстоявшаяся. „Примеры“ могут произвести впечатление „наивности“, „необработанности“. <...> Но своеобразие „примеров“, их „некультивированность“ и „наивность“ могут только стимулировать исследовательское внимание историка средневековой культуры...»[1]

Музыкальные материалы книги о средневековых и ренессансных танцах вырастают из всевозможных рукописных и печатных источников. Это сборники музыки для танцев, трактаты, в том числе разные школы и руководства; среди них есть школы и танца, и игры на инструментах. Широкий охват исторических периодов и разнообразие инструментария, для которого предназначено то или иное собрание, тот или иной источник, требуют от авторов работы с разными нотациями и табулатурами, с их сочетаниями, даже в одном источнике.

В нотной части книги читатель сталкивается с выборкой отдельных танцев из множества прочих — притом что каждый источник (сам по себе или в серии из нескольких частей, как, например, в собраниях консортов М. Холмса) представляет собой замечательно содержательные памятники, включая, как уже было замечено, не только музыкальные, нотные.

Обращение к более или менее подробно откомментированным материалам вызывает потребность в сведениях разного рода, и на нее откликаются соответствующие разделы Глоссария. Ограничимся одним наугад выбранным примером: № 20 — Павана Луиса Милана, снабженная указанием «„Маэстро“ для виуэлы де мано, 1536» и отсылкой к источнику в конце.

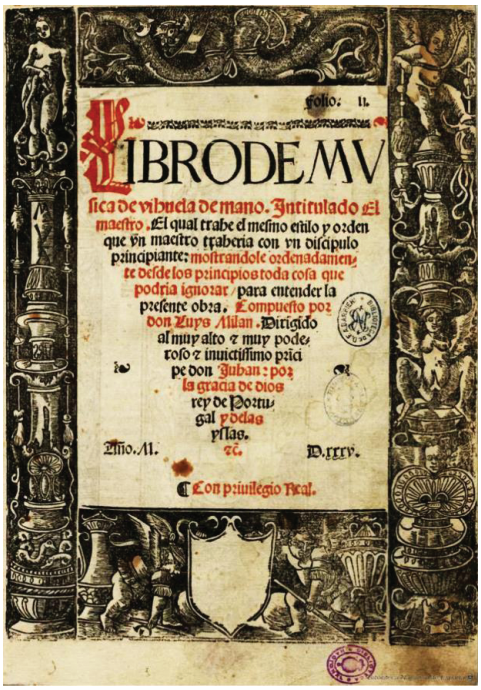
Собственно *павана* описывается в первой части Глоссария («Танцевальные жанры»); здесь же упомянут и трактат Милана как виуэльное руководство.

О *виуэле* и ее разновидностях говорится в третьей части Глоссария («Инструментарий»).

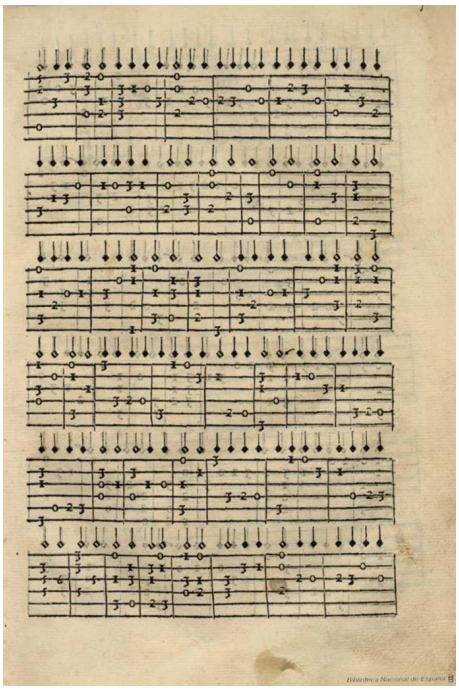
Сведения об *авторе* — Луисе Милане — сообщаются во второй части информационных материалов («Персоналия»), где он предстает знаменитым музыкантом, создателем трактата «El maestro» — первого печатного издания музыки для виуэлы, адресованного желающим овладеть искусством игры на этом инструменте.

Наконец, отсылка к *источнику*, его номеру и страницам заставляет обратиться к списку источников, приведенному после списка литературы. Здесь

[1] *Гуревич А. Я.* Культура и общество глазами современников (Exempla XIII века). С. 74.


Folio: ii.

LIBRO DE MV
sica de vihuela de mano. Intitulado El
maestro. El qual trabe el mesmo estilo y orden
que vn maestro traberia con vn discipulo
principiante: mostrandole ordenadamen
te desde los principios toda cosa que
podria ignorar para entender la
presente obra. Compuesto por
don Luys Milan. Dirigido
al muy alto y muy pode
roso y inuictissimo prin
pe don Juban: por
la gracia de dios
rey de Portu
gal y delas
yslas.
Año. M. D. xxxv.
Con priuilegio Real.



читатель обнаружит не только полное название трактата Милана (точнее, почти полное содержание титульного листа), но и перевод этого названия.

Отметим лаконизм статей Глоссария при всей их высокой информативности. Тем не менее любознательный читатель, уже вооруженный весьма разнообразными сведениями из разных частей книги О. В. Зубовой и Т. С. Кюрегян, может пойти дальше и открыть, вероятнее всего, электронный вариант оригинального издания либо репринтный (опять же, скорее всего, электронный) вариант текста трактата[1], найти в нем указанную страницу и заглянуть в несколько следующих за ней, на которых и увидит обсуждаемую павану.

И тут (или в любом аналогичном случае) к читателю придет понимание масштабности лежащего перед ним издания: это труд, в рамках которого книга Луиса Милана с одним-единственным примером паваны из нее — всего лишь один из множества обработанных и обобщенных источников. Причем обработка данного источника шла не только в теоретическом плане (как примера, учтенного и в корпусе нотных материалов, и в анализе технических особенностей композиции — лада, ритмики и т. д.), но также в собственно нотном изложении примера Хрестоматии, поскольку текст та-

[1] Например, из числа оцифрованных материалов на сайте Национальной испанской библиотеки. URL: http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?pid=d-201461 (дата обращения: 27.04.2019).

булатурной записи источника воспроизведен в пятилинейной нотации совершенно достоверно.

Далее пути исследователя могут вернуться к этой книге, покинуть ее на более или менее длительный срок, но среди многих ее особенностей важной и безусловно ценной является точность изложения материала, его краткое, но практически детальное описание.

Бережная обработка музыкального материала, зафиксированного когда-то в своем природном, «нерафинированном» виде и со всей отчетливостью своего функционального предназначения — в черной (хоральной) или в белой (квадратной) нотации, в табулатурах или в отдельных консортных партиях, — позволила исследователям перевести все это богатое, но чрезвычайно разнородное наследие на язык современной нотации. И теперь можно использовать эти хрестоматии как по первичному назначению их материала (что особенно важно для аутентичного исполнительства и для педагогики), так и для изучения того, ка́к работала когда-то музыкальная мысль наших предшественников, ка́к в практике давно минувших столетий зарождались и вызревали типы музыкальных реакций, присущие нам сегодня, и понятия, которыми мы оперируем привычно и легко.

Все четыре труда существенно обогащают наши представления о культурах, далеких от нас исторически, географически и ментально, расширяют наш кругозор, нашу музыкальную ойкумену.

Монографии о средневековых и ренессансных песнях и танцах открывают перед читателем историческую панораму европейских песен и танцев на протяжении более чем пяти столетий. Мы приобщаемся к истокам музыки, какой привыкли ее воспринимать и понимать: в изначально синкретическом единстве интонируемого звука со словом, звука с движением вызревали специфические свойства музыки, танца и поэзии как самостоятельных искусств.

Что же до «Григорианского хорала», то это издание открывает нам еще один мир — «другой», по понятным причинам слишком долго существовавший параллельно с нами и пребывавший вне пределов компетенции значительной части музыкантов-профессионалов и широкой публики. Это особый, давно устоявшийся мир. В триединстве и урегулированном взаимодействии музыки, слова и ритуального движения, подразумеваемого в христианском обряде (несопоставимо более древнем, нежели средневековые и ренессансные песни и танцы), намного раньше и практически полностью стабилизировался регламент; более того, этот мир настроен на регламент и нуждается в нем.

* * *

На первый взгляд все четыре коллективных труда естественно вписываются в разряд масштабных исторических и историко-теоретических монографий с хрестоматией в конце. Такова, например, двукнижная серия

В. В. Протопопова «Очерки из истории инструментальных форм XVII — начала XIX века» и хрестоматия «Из истории форм инструментальной музыки XVI—XVIII веков» (М., 1979—1980)[1]; таковы выполненные Ю. К. Евдокимовой выпуски 1 и 2А отечественной «Истории полифонии» (М., 1982, 1989)[2], а также «Вокальные жанры эпохи Возрождения» Н. А. Симаковой (М., 1985, 2-е изд. — 2002)[3]: текст и хрестоматия в каждой книге. Хрестоматии в таких работах роднит одинаковая функция: *это нотные приложения*, *иллюстрации к исследованию*, более или менее подробные, более или менее разнообразные.

На самом деле в обсуждаемых коллективных монографиях функции нотных и вербальных разделов принципиально иные: *хрестоматия и исследование на паритетных началах образуют содержательный центр всего труда*.

Материал хрестоматий несет на себе печать подлинности, аутентичности, что объясняется просто: все характеристики и параметры, которые были зафиксированы в музыкальных источниках (в черной нотации — высотные, в белой и в табулатурах — и высотные, и ритмические; кое-где также и темповые), воспроизведены максимально адекватно. Историко-теоретическая часть со всей своей справочной поддержкой служит тому же, чему служит приведение к единообразному нотному оформлению всего того разномастного конгломерата музыкальных образцов, из которых собрана хрестоматия. По сути, обе эти части каждого из изданий представляют собой *две обработки* одного и того же первичного музыкального материала: *нотно-графическую* и *научную, историко-теоретическую*. Это *две равнозначные и тесно взаимосвязанные — взаимокомментирующие — части единого исследования*, *выполненные разными способами, разным инструментарием*[4]. Фактически это *специфический тип антологии*: традиционное собрание материалов предваряется не традиционной, относительно скромной вступительной статьей, а «переакцентированным», сравнявшим-

[1] *Протопопов В. В.* Очерки из истории инструментальных форм XVII — начала XIX века. М.: Музыка, 1979. 327 с.; *Протопопов В. В.* Из истории форм инструментальной музыки XVI—XVIII веков: Хрестоматия. М.: Музыка, 1980. 237 с.

[2] *Евдокимова Ю. К.* Многоголосие средневековья. X—XIV века. М.: Музыка, 1983. 454 с. (История полифонии. Вып. 1); *Евдокимова Ю. К.* Музыка эпохи Возрождения. XV век. М.: Музыка, 1989. 414 с. (История полифонии. Вып. 2А).

[3] *Симакова Н. А.* Вокальные жанры эпохи Возрождения. М.: Музыка, 1985. 360 с.

[4] Эта своеобразная эквивалентность музыкальной и вербальной составляющих единого труда невольно ассоциируется с соотношением слов и выражений, имеющих одинаковую гематрию, в параграмме (и вообще в Каббале): они «*связаны между собой тайной связью, и такая связь помогает глубже понять суть каждого из них*» (*Милка А. П.* «Искусство фуги» И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2009. С. 345).

ся с хрестоматией по значению и удельному весу исследованием (или несколькими разнонаправленными исследованиями) и мощным справочным аппаратом.

* * *

Разумеется, это коллективные труды в самом прямом значении слова: здесь присутствуют и персональные, и совместные разработки. Но хотелось бы знать, на какой основе складывалась модель энциклопедического издания, представляющего читателю богатый исторически подлинный материал вместе с вводящим и объясняющим его глубоким и разносторонним научным исследованием, надежно подкрепленным разветвленной базой данных? И еще один вопрос (отчасти психологического свойства): почему в этой связи так упорно напрашивается здесь определение *антология*?

Поскольку все четыре обсуждаемых издания объединяет имя Т. С. Кюрегян, а в состав авторских коллективов входят ее незабвенный Учитель Ю. Н. Холопов и ее полные сил ученицы Е. А. Бедуш, Ю. В. Столярова и О. В. Зубова, ответы в первую очередь нужно искать в феномене *школы*. Действительно, если заглянуть в список трудов Ю. Н. Холопова, включенный в первую посвященную ему Festschrift «Laudamus» (1992), то в разделе «Неопубликованные работы Ю. Н. Холопова» обнаружится такой ряд наименований:

«473. Словарь терминов и понятий древнегреческой теории музыки [1972]. — 2,6 а. л.

474. Музыкальные формы средневековья и Возрождения: *Антология* [1975] */ В соавт. с Т. С. Кюрегян.* — Более 50,0 а. л.

475. К истории древнегреческой теории музыки. Греческие теоретики музыки: Синхронистическая таблица [1974—1977]. — 5,0 а. л.

476. Аристоксен. Гармонические фрагменты: Перевод, исследование и комментарии [1975—1979]. — Более 4,0 а. л.»[1].

Здесь многое наводит на серьезные (и вряд ли слишком оптимистичные) размышления. Но если внимательно вчитаться, вдуматься в текст под номером 474 — в объект исследования и его историко-стилевой размах, в жанр и масштаб работы, в формулировку статуса ее исполнителей (педагога и то ли студентки-выпускницы, то ли только что поступившей аспирантки), — ответ на поставленные вопросы окажется само собой разумеющимся. Собственно, для него достаточно было обойтись одним только номером 474. Однако полезно обратить внимание и на окружающие номера — на широту охвата каждой темы, на полноту информации, на сочетание исторической и

[1] Laudamus: К 60-летию Ю. Н. Холопова / Отв. ред. В. С. Ценова; ред. А. В. Власов, М. Л. Сторожко. М.: Композитор, 1992. С. 302 (Приложение II. Список трудов Ю. Н. Холопова).

теоретической проблематики, на взаимодействие перевода, исследования и обсуждения... Вот где *традиция*, вот где *школа*. И вот почему *антология*: это путь истинного познания.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бедуш Е. А.*, *Кюрегян Т. С.* Ренессансные песни. М.: Композитор, 2007. 424 с.
2. *Гуревич А. Я.* Культура и общество глазами современников (Exempla XIII века). М.: Искусство, 1989. 366 с.
3. *Евдокимова Ю. К.* Многоголосие средневековья. X—XIV века. М.: Музыка, 1983. 454 с. (История полифонии. Вып. 1).
4. *Евдокимова Ю. К.* Музыка эпохи Возрождения. XV век. М.: Музыка, 1989. 414 с. (История полифонии. Вып. 2А).
5. *Зубова О. В.*, *Кюрегян Т. С.* Средневековые и ренессансные танцы: музыка в движении: учебное пособие. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2018. 276 с. : нот., ил.+1 DVD.
6. *Кюрегян Т. С.* Формы в музыке XVII—XX веков. М.: ТЦ Сфера, 1998. 344 с.; 2-е изд. — М.: Композитор, 2003. 312 с.
7. *Кюрегян Т. С., Москва Ю. В., Холопов Ю. Н.* Григорианский хорал: учебное пособие. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2008. 260 с. (1-е изд. — 1998).
8. *Кюрегян Т. С., Столярова Ю. В.* Песни средневековой Европы. М.: Композитор, 2007. 208 с.
9. *Милка А. П.* «Искусство фуги» И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2009. 456 с.
10. *Протопопов В. В.* Из истории форм инструментальной музыки XVI—XVIII веков: Хрестоматия. М.: Музыка, 1980. 237 с.
11. *Протопопов В. В.* Очерки из истории инструментальных форм XVII — начала XIX века. М.: Музыка, 1979. 327 с.
12. *Симакова Н. А.* Вокальные жанры эпохи Возрождения. М.: Музыка, 1985. 360 с.
13. *Apel W.* Gregorian chant. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1958. 529 p.
14. Laudamus: К 60-летию Ю. Н. Холопова / Отв. ред. В. С. Ценова; ред. А. В. Власов, М. Л. Сторожко. М.: Композитор, 1992. 304 с.

УДК
7.01, 791.43.01

Эволюция визуальности в искусстве России

[Рецензия на: Логика визуальных репрезентаций в искусстве: от иконописного пространства и архитектуры к экранному образу / Черный В. Д., Марков А. В., Колотаев В. А., Добрицына И. А., Штейн С. Ю. М.: РГГУ, 2019. 378 с.]

ПОЗНИН ВИТАЛИЙ ФЁДОРОВИЧ
Доктор искусствоведения, профессор, заведующий сектором кино и телевидения, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)

POZNIN VITALY F.
Doctor of Arts, Professor, Chief of the Film and Television Department, Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg)

E-mail: poznin@mail.ru

Визуализация, являющаяся существенной частью материальной культуры, формирует представления человека и общества об окружающей пространственной среде; при этом образ пространства изменяется, эволюционирует под воздействием исторических и социокультурных процессов.

Целью монографии, изданной Российским государственным гуманитарным университетом, как указано во введении, является «комплексное рассмотрение вопросов репрезентации в различных видах искусств на основе современного состояния мирового научного знания». Уточним: в данном издании речь идет лишь об определенных этапах развития некоторых сфер отечественного искусства и градостроительства, а именно о средневековой иконной живописи, символизме начала XX века, советском киноискусстве и современной архитектуре.

В первой главе монографии (автор — доктор культурологии В. Д. Черный) «Визуальный мир русского средневекового искусства» исследуется проблема отражения времени и пространства в русской иконе и тема историзма в организации иконных визуальных образов. Отмечается, что в средневековом искусстве России высокая степень обобщенности зримых образов дает основание признать в них не столько изображения, сколько «*обозна-*

чения», что можно рассматривать как антиисторизм с точки зрения современного понимания историзма. Отдельные визуальные проявления историзма можно видеть в ряде икон и миниатюр лишь начиная с XVI века, что, по мнению автора, связано с процессом утверждения российской государственности.

К сожалению, в данной главе, подробно рассматривающей пространственные характеристики иконы, не затрагивается такой важный аспект визуальности, как цвет в русской средневековой живописи, в которой, в отличие от религиозной живописи католического Средневековья, в это время появляются голубые и синие цвета, передающие, согласно О. Шпенглеру, нечто трансцендентальное. В красках русских икон, как верно подметил М. Волошин, ощущается совершенно иное восприятие мира и иной символизм, говорящий о том, что «мы имеем дело с очень простым, земным, радостным искусством, чуждым мистики и аскетизма»[1].

Тема второй главы монографии носит название «Переход от домедийного к медийному пониманию репрезентации искусства» (автор — доктор филологических наук А. В. Марков), но речь в данной главе идет преимущественно о русском символизме начала XX столетия и его связи с отечественным кинематографом того же периода — замысел, чем-то схожий с поиском аналогий литературных и кинематографических образов в «Памяти Тиресия» М. Ямпольского, где автор также находит сходство литературно-поэтических и кинематографических образов. Нельзя не оценить широкую эрудицию автора, однако восприятие текста затрудняет перенасыщенность философскими терминами даже в том случае, когда речь идет о достаточно простых вещах. Например, феномен двоичного декодирования изображения (это происходит, когда конкретный экранный объект в определенном контексте выполняет еще и функцию символа или метафоры) автор определяет как «наложение дихотомии внимательного наблюдения и экстатического созерцания на общие символы многообразия и однообразия, сближение однообразия и экстатического созерцания с солнечным впечатлением».

В последнем параграфе статьи автор анализирует поэтику символизма, рассказывает о творческих взаимоотношениях С. Эйзенштейна и Ю. Тынянова и завершает исследование фразой о том, что «символизм вовсе не преодолевается формализмом, а находит завершение в нем», что в известной мере противоречит названию параграфа «Символистская поэтика как фактор совершенствования отечественных экранных искусств».

Следующая глава монографии «Экранная репрезентация моделей идентичности в советском киноискусстве», написанная доктором филологиче-

[1] *Волошин М.* Лики творчества / Изд. подгот. В. А. Мануйлов и др.; предисл. С. Наровчатова. Л.: Наука, 1988. С. 292—293.

ских наук В. А. Колотаевым, казалось бы, имеет прямое отношение к зрительным экранным образам, однако и здесь основное внимание уделено не визуальной репрезентации, а проблеме идентификации человека и нации, которая находила отражение в отечественном киноискусстве в разные исторические периоды прошлого века. Автор основательно исследует, как в зависимости от исторического и социокультурного контекста в художественной структуре фильма выявлялись два вида идентичности — репродуктивная, то есть постоянно воспроизводящая одни и те же модели восприятия действительности, присущие предшествующим поколениям, и продуктивная, возникающая тогда, когда в обществе появляются разные точки зрения и возможность создавать новые модели поведения и новые идеалы. Интересна мысль исследователя о том, что в «Александре Невском» сосуществуют одновременно два уровня национальной самоидентификации — репродуктивная и продуктивная, хотя трудно согласиться с утверждением, что главная художественная идея картины С. Эйзенштейна состоит в том, что герои фильма преданы князю — «сакральной персоне, олицетворяющей власть» и что в этом проявилась «имперская ментальность». Учитывая исторический и социокультурный контекст создания фильма («Александр Невский» снимался накануне войны), для зрителя той поры гораздо важнее был художественно представленный в фильме архетип национального поведения, заключающийся в сплочении русского народа перед лицом опасности и жертвенности ради существования нации и страны.

Очевидно, для иллюстрации различных видов идентификации автор иногда выходит за пределы советского периода и рассматривает проблему разной поведенческой стратегии героев на примере современного фильма «Нелюбовь» (реж. А. Звягинцев, 2017). Здесь интересен не только анализ выявления в фильме репродуктивной, продуктивной или метапродуктивной модели, но и трактовка использования режиссером интертекста, то есть косвенного цитирования кадров из известных кинокартин, что весьма характерно для экранного постмодерна.

Рассматривая далее, как продуктивная идентичность трансформировалась в советском киноискусстве 1930—1940-х годов, автор статьи акцентирует внимание лишь на пяти фильмах — в них наиболее ярко, по его мнению, отразились взаимоотношения героя и новой идеологии. Интересен и оригинален сравнительный анализ фильмов «Волга-Волга» и «Карнавальная ночь», в котором автор, опираясь на бахтинскую теорию карнавала, показывает, как в этих картинах трактовалась тема отношения народа и власти. Последующий выбор автором фильмов для анализа также определяется вектором взаимоотношений власти и общества. Наиболее ярким примером сложных отношений представителей «руководящей и направляющей» партии с представителями народа в 1970-е годы исследователь считает фильм «Премия» (реж. С. Микаэлян, 1974).

Совершенно справедливо отмечая, что среди большого количества научных статей и монографий, посвященных проблеме идентификации, практически нет исследований, в которых рассматривалось бы художественное пространство фильмов, В. Колотаев, к сожалению, тоже не всегда уделяет достаточное внимание анализу визуального решения кинокартин.

Четвертая глава монографии «Архитектура как искусство сотворения реальности» (автор — доктор архитектуры И. А. Добрицына), написанная хорошим, ясным языком, рассказывает о тенденциях в современной архитектуре. Автор размышляет о неоднозначной проблеме взаимодействия творчества и технологии, анализирует стратегию и тактику современной архитектуры, прослеживает влияние кибернетики на моделирование архитектурных проектов и на градостроительство в целом и экстраполирует это на развитие промышленного города.

Процессы, происходящие в архитектуре, автор тесно связывает с изменениями в эстетике в целом и отмечает, что современная архитектурная продукция не продуцирует, как раньше, только лишь прекрасное или возвышенное, но стремится быть «фантастичной», «эксцентричной», «странной» и даже «безобразной». Данное явление рассматривается автором в широком социокультурном и эстетическом контексте, где «резкое и странное кино уже родилось, а на театральной художественной сцене шок постепенно становится единственным опытом».

Размышляя о соотношении и противостоянии Новизны и Привычного, исследователь приходит к выводу, что современная ситуация в архитектуре характеризуется явным перекосом «в сторону инновационного шума», переизбытка новизны и чрезмерной агрессии невиданных ранее форм. Меняется на наших глазах и пространство города. С одной стороны, происходит его «расползание», а с другой — уплотнение центральной части города за счет внедрения в его структуру новых функций (заселение коммерческими и финансовыми организациями, торговыми центрами, дорогими гостиницами и все реже — учреждениями культуры).

Завершающая монографию глава «Границы киноведения как субдисциплинарной предметности искусствознания» (автор — кандидат искусствоведения С. Ю. Штейн) имеет весьма опосредованное отношение к визуальной репрезентации, поскольку в ней рассматривается предмет деятельности киноведения. Несомненна оригинальность данного труда (о специфике киноведения написано крайне мало работ), и интересен для специалистов экскурс в историю становления и развития киноведческой науки в Ленинграде—Петербурге и в Москве. Но в целом не очень понятно, на какого читателя ориентировано данное исследование, которое в заключении монографии охарактеризовано как своеобразное, но «не совершенное из-за своей некоторой громоздкости и сумбурности».

Итак, можно сказать, что каждая глава книги содержит новые, оригинальные мысли и гипотезы, которые, несомненно, будут интересны и полез-

ны определенной части научного сообщества, однако монография в целом не дает системного представления о том, как происходило эволюционирование визуальных решений и визуального восприятия в различных сферах отечественного искусства и, скорее, является первой попыткой, подходом к освещению обширной и интересной темы, которая заслуживает комплексного подхода, с охватом значительных временны́х периодов, с анализом визуальных репрезентаций во всех видах искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Волошин М.* Лики творчества / Изд. подгот. В. А. Мануйлов и др.; предисл. С. Наровчатова. Л.: Наука, 1988. 848 с. (Литературные памятники).

Рецензия на: *Барбой Ю. М.* К теории театра. 2-е изд. СПб.: РГИСИ, 2018. 252 с.

УДК 792

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

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

E-mail: alexandrryaposov@gmail.com

Второе издание книги «К теории театра» Ю. М. Барбоя[1] было связано с уходом из жизни 31 декабря 2017 года этого театроведа и театрального критика, профессора, доктора искусствоведения, три десятка лет заведовавшего кафедрой русского театра Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии (ЛГИТМиК) — Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства (СПбГАТИ) — Российского государственного института сценических искусств (РГИСИ).

Книга «К теории театра» стала итогом длительных научных исканий Юрия Михайловича Барбоя (1938—2017).

Истоки научных выкладок автора книги «К теории театра» тесно связаны с двумя петроградско-ленинградскими научными школами — формальной школой литературоведения и гвоздевской школой театроведения, начало которым было положено в Зубовском институте истории искусств (ныне — Российском институте истории искусств) в 1910-е и 1920-е годы. Исследования, начало которым положили В. Б. Шкловский и Ю. Н. Тынянов, Б. М. Эйхенбаум и Н. Я. Берковский, А. А. Гвоздев и В. Н. Соловьев и др., были продолжены в научных трудах Б. О. Костелянца, П. П. Громова, С. В. Владимирова и др. — иными словами, в работах исследователей, которых можно считать учителями Ю. М. Барбоя и его старшими коллегами.

[1] Первое издание см.: *Барбой Ю. М.* К теории театра: Учебное пособие. СПб.: СПбГАТИ, 2008. 238 с.

Важным этапом в становлении барбоевской теории театра стали 1980-е годы.

В указанное время Ю. М. Барбой принимал активное участие в социологических исследованиях театра, которые проводились под эгидой ленинградского отделения Всероссийского театрального общества. Одна из проблем, всегда волновавшая автора книги «К теории театра», — это истоки и происхождение театра, его генезис и границы, отделяющие собственно театр от игровых форм, театром не являющихся. Социологические исследования привели Барбоя, в противовес концепциям рождения театра из ритуала, ритуального танца и пр., — к убеждению, что истоком и основой театра являются *социальные роли*.

В те же 1980-е годы центром театроведческих исследований в ЛГИТМиКе стала проблема сценического образа, создаваемого актером. Результатом научных изысканий в этой сфере стала, с одной стороны, фундаментальная работа Е. С. Калмановского «Книга о театральном актере» (М., 1984)[1], а с другой — сборник научных трудов под редакцией В. В. Ивановой «Актер. Персонаж. Роль. Образ» (Л., 1986)[2], в который вошла статья Ю. М. Барбоя «Теория перевоплощения и система сценического образа», где в центре изучения — *структура* сценического образа и ее главные элементы «актер — роль».

Включение в структуру сценического образа третьего элемента — зрителя — позволило Ю. М. Барбою расширить исследовательское поле и прийти к максимально лаконичному определению театра, заимствованному из книги Э. Бентли «Жизнь драмы» (М., 1978)[3], а именно: «*А* играет *В* на глазах у *С*». Развивая положения статьи «Теория перевоплощения и система сценического образа», Ю. М. Барбой в книге «Структура действия и современный спектакль» (Л., 1988)[4] создает структурную модель театра, которая позволяет связать поэтику драмы Аристотеля с открытиями режиссерского театра и с исканиями режиссеров — авторов театральных систем — исканиями К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда, Е. Б. Вахтангова и Б. Брехта; по-новому взглянуть на такие театральные феномены, как, например, амплуа и маска; показать структуру и содержательное наполнение маски мейерхольдовского актера, масок Олега Ефремова, Владимира Высоцкого и Михаила Боярского, масок эфросовских актеров — Ольги Яковлевой, Николая Волкова, Льва Дурова и др.

---

[1] *Калмановский Е. С.* Книга о театральном актере. Введение в изучение актерского творчества / Вступ. статья О. Ефремова. Л.: Искусство., 1984. 224 с.

[2] Актер. Персонаж. Роль. Образ: Сборник научных трудов / Отв. ред. В. В. Иванова. Л.: ЛГИТМИК, 1986. 174 с.

[3] *Бентли Э.* Жизнь драмы / Пер. с англ. В. Воронина. М.: Искусство, 1978. 368 с.

[4] *Барбой Ю. М.* Структура действия и современный спектакль. Л.: ЛГИТМиК, 1988. 200 с.

Опираясь на структурную формулу «актер — роль — зритель», отстаивая, вслед за М. М. Бахтиным, *событийную* природу театрального действия, а само событие как *со-бытие* человека и человека; наконец, отмечая, вслед за Б. О. Костелянцем, действенность как разную природу активности героя, Ю. М. Барбой в первом издании книги «К теории театра» (СПб., 2008) перешел от анализа системы «актер — роль — сценический образ» к толкованию таких фундаментальных категорий театра, как содержание, форма, жанр, композиция, мизансцена, ритм, язык и стиль, и др.

Сохраняя верность формуле, согласно которой театром именуют «часть культуры, в которой „играние не себя“ становится предметом зрелища», и будучи убежден, что жизненный источник театра заключен в «сфере социальных ролей», Ю. М. Барбой с интересом относился и к теории «постдраматического театра», на русском языке изложенной в издании книги Х.-Т. Лемана «Постдраматический театр» (М., 2013)[1], и к теории перформативности, познакомиться с которой на русском языке стало возможным благодаря изданию книги Э. Фишер-Лихте «Эстетика перформативности» (М., 2015)[2]. Но более того интересовали автора книги «К теории театра» те сценические явления, которые можно было отнести или к конкретным проявлениями перформативного искусства, или к формам постдраматического театра, — анализ этой конкретной сценической практики открывал для Ю. М. Барбоя возможность еще раз проверить собственные теоретические выкладки.

Научные наработки, составившие основу книги «К теории театра», позволили Ю. М. Барбою стать не только составителем и ответственным редактором учебного пособия «Введение в театроведение» (СПб., 2011)[3], но и выступить автором таких ключевых статей, как «Театрально-теоретическое знание», «Предмет театрального искусства», «Театральный генезис», «Этапы развития театра», «Эволюция образующих частей», «Типология театральных систем», «Содержание спектакля», «Театральная форма», «Жанр спектакля», «Композиция», «Мизансцена», «Ритм в спектакле», «Язык и стиль» и «Виды театра».

В издании книги «К теории театра» 2018 года, по сравнению с первым ее изданием, был существенно расширен ее научный аппарат.

Корпус текстов Ю. М. Барбоя, собственно и составляющих книгу «К теории театра», обрамляют две статьи.

Вступительный текст доктора искусствоведения, профессора А. А. Чепурова «В поисках театрального кода» знакомит читателя с философскими,

[1] *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр / Пер. Н. Исаевой. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.

[2] *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности / Пер. с нем. Н. Кандинской, под общ. ред. Д. В. Трубочкина. 2015. 376 с.

[3] Введение в театроведение. Учебное пособие / Сост. Ю. М. Барбой. СПб.: СПбГАТИ, 2011. 367 с.

эстетическими и собственно театроведческими идеями, положенными в основу теоретических изысканий Ю. М. Барбоя. Здесь дается очерк научного пути этого исследователя, подробная характеристика разработанной им театральной теории.

Завершающая статья кандидата искусствоведения, профессора Н. В. Песочинского «Лидер школы» посвящена не только Ю. М. Барбою — теоретику театра, но и другим его ипостасям: Барбою — преподавателю истории театра во Владивостоке; Барбою — ученику и последователю Б. О. Костелянца; Барбою — руководителю семинара по театральной критике в ЛГИТМиКе, СПбГАТИ и РГИСИ; Барбою — научному руководителю дипломных и диссертационных сочинений; Барбою — заведующему кафедрой русского театра и в ее рамках — руководителю методического объединения по критике; Барбою — руководителю секцией критики и театроведения в Санкт-Петербургском отделении Союза театральных деятелей; наконец, Барбою — формальному и неформальному лидеру санкт-петербургской театроведческой школы последних трех десятков лет.

Издание книги «К теории театра» 2018 года снабжено «Указателем имен».

Помимо «Краткого списка рекомендованной литературы», которым Ю. М. Барбой завершал книгу «К теории театра», в издание 2018 года был включен «Список публикаций Юрия Михайловича Барбоя», составленный С. И. Цимбаловой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Актер. Персонаж. Роль. Образ: Сборник научных трудов / Отв. ред. В. В. Иванова. Л.: ЛГИТМИК, 1986. 174 с.
2. *Барбой Ю. М.* К теории театра: Учебное пособие. СПб.: СПбГАТИ, 2008. 238 с.
3. *Барбой Ю. М.* Структура действия и современный спектакль. Л.: ЛГИТМиК, 1988. 200 с.
4. *Бентли Э.* Жизнь драмы / Пер. с англ. В. Воронина. М.: Искусство, 1978. 368 с.
5. Введение в театроведение. Учебное пособие / Сост. Ю. М. Барбой. СПб.: СПбГАТИ, 2011. 367 с.
6. *Калмановский Е. С.* Книга о театральном актере. Введение в изучение актерского творчества / Вступ. статья О. Ефремова. Л.: Искусство., 1984. 224 с.
7. *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр / Пер. Н. Исаевой. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.
8. *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности / Пер. с нем. Н. Кандинской, под общ. ред. Д. В. Трубочкина. 2015. 376 с.

Научная конференция «Полевой сезон фольклористов — 2018»

УДК 398, 78

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

KUCHEPATOVA STANISLAVA V.
Researcher, Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg)

E-mail: stkuchepatova@mail.ru

27—28 февраля 2019 года в Российском институте истории искусств прошла ежегодная отчетная конференция «Полевой сезон фольклористов — 2018». Цель конференции — показать материал, собранный в фольклорно-этнографических экспедициях за последний сезон.

Доклад И. Б. Тепловой (ФЭЦ СПбГК) был посвящен песням села Церковище Усвятского района Псковской области. В этой деревне жила легендарная певица Ольга Федосеевна Сергеева (1922—2002). Были записаны рассказы об О. Ф. Сергеевой. Удалось записать календарные, свадебные песни, воспоминания о детском фольклоре, о рождественской приговорке во время обхода домов. Сохранились воспоминания в основном о Масленице, праздновании Ивана Купалы, периоде жнива. Когда шли на гору или на горе исполняли масленичную «А мы Масленицу прокатали, у тряпочку завязали, у ямочку закопали». Прикрепляли листочки с пожеланиями на следующий год, потом Масленицу сжигали. В Невельском районе пели на Пасху христославие «Как на Пасху Христос Сын Божий воскрёс». У исполнительниц из Церковищенского сельсовета не сохранилось воспоминаний о периоде Пасхи, они связывают это с тем, что у них не было церкви (церковь в Усвятах появилась недавно). На Ивана Купалу девушки прыгали в венках через костер и пели купальские песни. Были продемонстрированы записи песен: «Иван да Марья на горе Купалья», «Купаленка ночь маленка», жнивная «На нашей на нивке сягодня обжинки», свадебные песни «Боярушки обманушки вы мои», «В понедельник рано сине море грало», «Стояла Алёнушка под венцом», «Кто у нас хороший». Записаны былички о русалках.

А. Н. Платонов (Ансамбль старинной крестьянской музыки) рассказал о гармонистах Чихачёвского сельского поселения Бежаницкого района Псковской области. В старинном торговом селе Ашево были записаны пять гармонистов, в деревне Ублиска — три гармониста («Русского», «Новоржевский скобарь», «Решетиха», «Вальс»). Были продемонстрированы записи гармо-

ниста из деревня Райска́я (расположена на правом берегу реки Уда) — «Цыганочка», «Сиротинка». Нижнюю часть звукоряда он называет «грубы́е», «на грубы́х и вниз». Записан рассказ об участии гармонистов на ярмарках: собиралось гармоней двадцать, как «Скобаря» заиграют, начиналась драка. «Скобаря» даже запрещали играть, за это забирали в милицию.

В Бежаницком и Новоржевском районах удалось записать две новые баллады, которые исполняются под «Семеновну»: «Сорву я веточку, сорву завитую, Спою про Манечку про убитую» (на сюжет: родители невесты отказали жениху, так как он был не богат; невеста повесилась).

А. М. Рыбаков (Ансамбль старинной крестьянской музыки) представил материал о псковской тальянке и гармошечных мастерах по результатам экспедиции в Порховский, Бежаницкий и Новоржевский районы Псковской области. Докладчик сочетает интерес к ремонту инструментов с исследовательской работой. В ходе экспедиции по деревням разыскивались имена мастеров тальянок, которые упомянуты в книге А. М. Мирека (Гармоника. Прошлое и настоящее. М., 1994). Так, в деревне За́полье Косицкое Порховского района было известно пять мастеров, изготавливавших тальянки-резухи. По рассказам, во время Великой Отечественной войны здесь упал немецкий, а потом и советский самолет. Их металл разрезали на планки для гармоник. Изготовлялись резухи четырехрядки. Были и пятирядки, а вот трехрядок здесь не помнят.

Ю. Ю. Калмыкова и Е. А. Пархомова (ФЭЦ СПбГК) рассказали о состоянии фольклорных традиций северо-восточных районов Тверской области. Работа проводилась по гранту совместно Санкт-Петербургской консерваторией и Обществом русской традиционной культуры. В Кесовогорском и Краснохолмском районах записаны рассказы о Святках, Масленице, Вознесенье, Троице. В Краснохолмском районе хорошо сохранился Пасхальный комплекс: дети ходили Христа славить, были качания на качелях. Вспоминают, что везде был приход ряженых на свадьбу: пастух и доярка искали телочку; было ритуальное битье горшка на второй день свадьбы. В похоронно-поминальном обряде существовал обычай наказов, которые оставляли перед смертью (в том числе исполнить любимую песню). Практиковалось высаживание деревьев на кладбище (оградок раньше не было, и, чтобы свои могилки обозначить, высаживали цветы, сирень, деревья — все, кроме осины). Хоронили на третий день. Сидели над покойником и пели «стишки»: «Не ропщи на суровую долю», молитва «Царица Небесная», «Когда же настанет мой праздник», «Пресвятая Мария». Для причитаний здесь используется термин «вопить». Была продемонстрирована видеозапись фрагмента причитаний: женщины вспоминали, как детьми «вопили» по умершему цыпленку. Записаны пляски под наигрыши «Соловушка», «Семёновна», «Цыганочка». «Страдания» в этих районах не распространены, на упоминания «Русского» и «Камаринского» информанты практически не откликаются.

В Кесовой Горе удалось записать частушки под ложки (такое исполнение было распространено, так как инструментов часто не было), мужские частушки под драку и под наигрыши «По деревне» и «Сицкого». Сицкари — субэтническая группа русских, которые селились по берегам реки Сить. Выделалась эта группа своими говорами — цекающими и цокающими. Между сицкарями и местным населением происходили постоянные драки. Записаны репортажи об институте атаманства в деревне, о драках, о том, как ходили ватагами, о массовых драках парней. В драках участвовали парни до 18 лет (в 18 лет шли в армию, потом женились, и всё). Взрослые шли на драку, а маленькие бежали за ними и несли палки; женатые шли сзади и вмешивались только в крайнем случае. Записаны наигрыши на баяне и рекрутские частушки под драку, наигрыш «Сицкого» под проходку, мужская пляска.

Е. В. Самойлова (ФЭЦ СПбГК) рассказала о женских коммеморативных практиках в традиции Сонковского района Тверской области. К ним докладчица относит все повседневные ритуальные практики, связанные с сохранением культурной памяти группы. Это именно женские практики, так как живут здесь женщины, а мужчины работают вахтовым методом. В качестве мест памяти часто выступают разрушенные церкви. В селе Кой, где был крещен в Троицкой церкви Александр Петрович Куницын, учитель А. С. Пушкина по Царскосельскому лицею, проходят дни его памяти — проводятся службы, устраиваются педагогические чтения. В Горском сельском поселении предметы, связанные с памятью, передаются в местный музей. Он пользуется популярностью у приезжих — это дети, внуки, которые приезжают сюда, вспоминают о своих знаменитых земляках. В деревне Гладышево есть спонтанный мемориальный комплекс на площади, где стоит памятник погибшим в годы Великой Отечественной войны. Рядом с ним в 1980-е годы в течение десяти лет высаживали деревья в связи с рекрутами (война в Афганистане). Этот обычай вписывается в местную традицию, так как здесь было принято высаживать деревья в связи с рождением ребенка.

Г. В. Тавлай (РИИИ) в своем докладе предположила белорусский обрядовый колядный исток песни «Ой, мороз, мороз» (по записи из Кличевского района Могилёвской области Беларуси). В 1975 году филологом из Белорусской академии наук Иваном Ивановичем Скиданом была сделана запись песни «Мороз, мороз, не зморозь мене» с типовым колядным напевом. Известны записи близких по форме свадебных песен. В ходе экспедиции 2018 года была записана казачья лирика («Взыди, взыди, месяченько, за круту гору», «Косил казак сено»; этот репертуар распространен по всей Белоруссии, но имеет истоком полесскую традицию), танец «Гопачок» (его тройками танцуют), микольская песня «Ишли Юры за Миколою». В зоне Поднепровья сохраняются весенние за́клички (напев аналогичен волочебным).

Н. Ю. Альмеева (РИИИ) показала видеозаписи елабужских марийцев (Елабужский и Менделеевский районы Татарстана; бывший Елабужский

уезд Вятской губернии). Обследованы деревни Старое Гришкино, Карманково Менделеевского района. Деревня Карманково известна с 1719 года, сейчас в ней проживает пятьсот человек. Часть этих людей уже не живет в деревне, но испытывает потребность собираться вместе и исполнять марийские песни. Записаны гостевой напев, свадебная песня, плясовые наигрыши на тульской гармони, рассказы о священном месте (священное дерево — липа), о вызывании дождя (кашу варили, обливали друг друга водой), о Масленице (катались на больших санях, с гармонистом). Записан также рассказ о ряжении на Рождество (с 6 по 14 января): молодежь 14—15 лет рядилась в тулупы, маски из марли. Брали с собой гармониста, обходили дома. Их угощали блинами, шаньгами. Потом шли в один дом и угощались, пели.

Т. С. Молчанова (СПбГИК) рассказала о встречах с певицами в Приволжском районе Самарской области. В селе Давыдовка на берегу Волги был ансамбль семь-восемь человек, сейчас при Доме культуры осталось четыре человека (двое из них уже не поют). Две женщины — А. А. Кабанова и Н. И. Кузменкова — поют, их записывали еще в 1970—1980-е годы; они и сейчас в потрясающей певческой форме. В репертуаре этих певиц поздняя лирика, свадебные песни, духовные. Интересная встреча произошла с другой исполнительницей — В. А. Борисовой. Она сама сочиняет песни, называет их «из фольклора», «под фольклор» и «народные».

Г. В. Лобкова (ФЭЦ СПбГК) и Е. В. Аньшина (СПбГК) представили материалы липецкой экспедиции. Это была уже вторая целенаправленная экспедиция в Липецкую область. Главный объект исследования — причитания. В этом году экспедиция проходила в Данковском районе — это Липецко-Рязанское (на востоке) и Липецко-Орловское (на западе) пограничье. Поездка длилась 20 дней, были исследованы 22 села и город Данков. Записаны 141 исполнитель, 11 музыкантов (10 гармонистов и один балалаечник). Удалось зафиксировать около двадцати причитаний. В селе Перехваль с 1990-х годов существует ансамбль «Русь возрожденная»; записаны свадебная песня «Как у нас на девичничку», образцы свадебного причитания с зачином «Спасибо», похоронное причитание, «Матаня» на четверых. В селе Долгом были записаны причитания по новобранцу, колядка. В селе Бигильдино записаны приговор на кумление (на Троицу), удалось сделать реконструкцию русального обряда; в селе Воскресенское записаны наигрыши на балалайке; в селе Орловка — наигрыши на гармонике и баяне («Длинные страдания», «Цыганочка» с выходом). В Липецке на центральном рынке в воскресенье проходят гуляния «Матаня». Сюда приезжают специально из окрестных деревень. Записаны игра на гармони и под язык, игра мехами «Досада», «Матаня» на гармони-роялке.

Д. В. Изотов и К. А. Крылов (ФЭЦ СПбГК) рассказали о песенной и вокально-инструментальной традиции Агаповского и Чесменского районов Челябинской области. Комплексное фронтальное исследование Челябинской области идет с 2014 года. В поездках принимают участие волонтеры и студен-

ты Магнитогорского колледжа культуры. В Чесменском районе это поселения оренбургских казаков, много сел — переселенцы из различных областей Украины (в 1930-е годы). Удалось записать наигрыши на балалайке «Сербиянка», «Подгорная»; воспоминания, что вдовушки плясали «Камаринского», и частушки «под язык» (так вдовушки пели). В поселке Буранный Агаповского района записали частушки «под язык», наигрыши на балалайке «Камаринского», «Подгорная», «Сербиянка» с частушками. В поселке Натальинский Чесменского района записаны наигрыши на гармони «Сербиянка», «Коробочка», «Семёновна», «Яблочко», «Златые горы». Также была записана традиционная женская пляска из Агаповского района («Сербиянка», «Барыня»).

П. В. Шалыгин (СПбГК) представил результаты экспедиции в Балахтинский район Красноярского края — по следам фольклориста Константина Михайловича Скопцова (1927—2004). Задачей было сравнить его записи 1980—1990-х годов и современное состояние традиции. Первый выезд в Балахтинский район К. М. Скопцов провел в 1964 году. В 1980-е годы он нашел в архиве записи из деревни Балахта 1862 года (записи Геннадия Васильевича Юдина (1840—1912), золотопромышленника, хозяина винокуренного завода, построенного недалеко от Балахты, на речке Сыры). Поселок Балахта был основан в 1735 году. Район заселяли служилые люди, промышленные казаки и выходцы из Архангельской, Вологодской, Пермской губерний. Затем стали появляться выходцы с Украины (Черниговской губернии) и Белоруссии. В этом году удалось записать воспоминания о хороводах на Пасху и на Родительский день (водили возле кладбища хоровод). На Пасху украшали дома пихтовыми веточками, весной ставили качели. Записаны лирические песни позднего склада, застольная «Те́ги, гуси серые, домой» (поселок Балахта), лирическая «Как у мамыньки дочь была одна» (поселок Черёмушки), белорусские свадебные песни и две волочебные песни (село Большие Сы́ры) и др.

К. О. Быстрова (Фонд казачьей культуры) представила песенно-обрядовую традицию Предгорного района Ставропольского края. Здесь живут переселенцы из разных областей России (Тамбовской и Воронежской губерний) и Слободской Украины. Записали свадебный обряд, в результате выявлено три типа напевов. Первый напев («петь зо́рю») звучал утром свадебного дня: девушки ночевали у невесты, до захода солнца выходили во двор, собирали солому, сжигали ее и пели: «Не зоря моя, зорюшка». Этот напев появляется в ключевом моменте обряда, чаще в довенечной части («Ишли-шли девочки»). Другой напев: «В саду-саду соловейка», «Месяц дорожку просветил», корильная песня со стороны невесты: «Мы думали, что вы ихали, а вы пешком ишли». Третий типовой напев: свадебная песня «Ой по улице по широкой поезд проезжает», на этот же напев «Сидит голуб на дубочке». Записаны частушки «под язык», а также частушки с рефреном «райда-райда».

Ю. Е. Чирков (Фонд казачьей культуры) показал записи песен свадебного обряда села Александрия Благодарненского района Ставропольского

края. В 2018 году в седьмой раз состоялась экспедиция в Александрию. До этого записывали календарь, но никаких упоминаний о свадебных обрядах и свадебных песнях зафиксировать не удавалось. И вдруг в этом году оказался записан целый пласт свадебных песен: «Ой ходила Татьянушка», «Зашаталась наша грушенька», «Коса наша, коса наша, девка ваша», «У Ивана на дворе», «По-над небесам ясный сокол летает», «По улице по широкой», «Только ходит да гуляет», «Ой дружко-неповёртушко», «Чесал милый кудерцы», «Молодка, молодка».

Также Ю. Е. Чирков рассказал о традиционной культуре и каноническом исполнении псалмов молокан-переселенцев постоянного толка (Кочубеевский район Ставропольского края). Сюда в 1989 году стали переселяться молокане из села Ивановка (Азербайджан). Они занимаются капустным промыслом, хранят более ста рецептов соления и квашения капусты. В селе Кочубеевка рядом с молельным домом стоит православный храм, молокане и православные общаются, ходят в гости. Молокане не признают крестов, икон, не крестятся. Удалось поприсутствовать на поминальном обряде и записать «пасоло́мы»: «Но Христос воскрес из мертвых», «Радуйтеся всегда», «А за вас я молюся», «Воспомяни меня». Также Ю. Е. Чирков показал видеозаписи собрания молокан в селе Казьминское Кочубеевского района, занятия детского собрания в воскресной школе.

И. С. Попова и Д. К. Гаглоева (СПбГК) в ходе десятидневной рекогносцировочной экспедиции в Северную Осетию изучали наследие выдающегося народного певца Епо Гульчеева (1930—2005). Он родился в селе Христиановское Дигорского района, самоучка, по профессии электрик. Голос был с переливами — современники сравнивали его голос со звучанием оркестра. С 1957 года Е. Гульчеев был участником фольклорного коллектива. Записи песен в его исполнении 1960-х годов были известны по архивам Северо-Осетинского института гуманитарных и социальных исследований им. В. И. Абаева. Е. Гульчеев был еще и автором текстов песен и напевов, также исполнял традиционные песни. Он создавал песни на героическую тематику в стилистике традиционной героической песни. Пел о своих местных выдающихся людях: например, песня «О шести героях», которые были выходцами Дигорского района и участниками Великой Отечественной войны. Он запевает, а хор исполнителей подстраивается в бурдон. Была продемонстрирована эта же песня в исполнении ансамбля в записи 2018 года. Также были показаны записи песни «О Дзотове Лазаре», который совершил подвиг Александра Матросова, в исполнении Епо Гульчеева и в исполнении 2018 года. Один из участников сегодняшнего коллектива — ученик Е. Гульчеева, другой пел вместе с ним в ансамбле. Текст существует в записанном виде, но он со временем существенно меняется (фольклоризуется), а напев остается тот же.

М. Б. Кунгаа (Тувинский институт гуманитарных исследований) представила материалы экспедиции к тувинцам в Ховд-аймак Монголии. Живут ту-

винцы в Ховдинском, Хубсугульсуом, Баян-Улэгэйском (сумон Цэнгел) аймаках. Тувинцы-оленеводы откочевали из Тоджинского района (Тува) после революции, в 1917—1918 годах, так они оказались гражданами Монголии. Это очень малопригодная для хозяйственной деятельности земля. Очень мало воды, только вдоль рек можно увидеть редкую зелень, а так пески, голые сопки, голые горы. По весне жители накапливают талую воду в арыки. Разводят овец, коз, яков, лошадей. В Ховдинском аймаке занимаются огородничеством, сажают арбузы на песках вдоль каналов-арыков, овощи (морковь, свеклу). В середине июня, когда состоялась поездка, воды уже практически нет, кроме реки Буянт-Гол. Остается только вода, накопленная в колодцах, для потребления людьми. Скот в это время отгоняют в леса, откочевывают высоко в горы. Живут очень скромно, питаются однообразно — мясо и домашняя лапша, сыр из козьего молока готовят на зиму. Фольклор тувинцев Монголии более собран у цэгельских тувинцев, у хубсугульских и ховдинских тувинцев записано мало. В основном фольклор тувинцев в Монголии записывают турецкие ученые-языковеды. Удалось записать одного потомственного сказителя, который исполнил много сказок и несказочной прозы. Была продемонстрирована видеозапись обряда «Сыр-кагар» — выбивание искры. Обряд не календарный, он проводится в доме поздним вечером, практически ночью. Готовятся продукты и арака (спиртное), чтобы угощать духов. Кузнец выбивает искры, и при этом произносят пожелания (увеличение скота по числу искр), разбрызгивают вино, произносят заклинание, чтобы все были здоровы, чтобы дети были здоровы, образованны, чтобы жизнь была благополучная. В Ховдинском аймаке Монголии только один человек практикует этот обряд, его приглашают на дом. Корни обряда — в архаическом кузнечном культе. В Республике Тыва этот обряд забыт, хотя культ огня был — до сих пор огонь кормят, нельзя перепрыгивать костер, даже через пепел нельзя переступать. По поверьям, кузнец появился от неба (божества). Кузнец у тувинцев наделен магическими способностями — он умеет врачевать, проводить обряды.

Аннотация

Обзор докладов научной конференции «Полевой сезон фольклористов — 2018» (Санкт-Петербург, РИИИ, 27—28 февраля 2019 года) о результатах фольклорных экспедиций 2018 года.

Summary

Review of the academic conference ‘The Expeditionary Season of Folklorists — 2018’ (Saint Petersburg, RIHA, February 27—28, 2019) on the results of folklore expeditions 2018.

✓ *Ключевые слова:* научная конференция, Российский институт истории искусств, Санкт-Петербургская государственная консерватория, фольклорные экспедиции.

✓ *Key words:* scientific conference, Russian Institute for the History of the Arts, The Rimskii-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory, folklore expeditions.

ДОКУМЕНТЫ И МАТЕРИАЛЫ

№ 3 / 2019

УДК
792.02

«Сегодня мы имеем дело с рождением стиля времени...» Бела Балаж о Московском Камерном театре

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

SBOEVA SVETLANA G.
PhD (History of Arts), Senior Researcher, Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg)

E-mail: bgrach@rambler.ru

«Временник Зубовского института» продолжает знакомить читателей с трудами пионеров науки о театре[1]. На этот раз впервые на русском языке публикуется статья Белы Балажа «Опыт интерпретации стиля», написанная в Вене в середине 1920-х — ближе к концу общего для Европы театрального кризиса. Известный в России как теоретик киноискусства, автор посвятил ее «жизненно важному для будущего театра» (Балаж) процессу — воплощению стиля своего времени передовыми режиссерами и художниками, в ряд которых после первых зарубежных гастролей Московского Камерного театра (1923) европейцы включили новое имя — А. Я. Таиров[2].

[1] Публикация первого из таких трудов — статья профессора Берлинского университета Оскара Фишеля «Московский Камерный театр. Послесловие к его критике» (см.: *Сбоева С. Г.* «Что может и что должен уметь театр». Рассуждение Оскара Фишеля, члена-корреспондента Государственного института истории искусств // Временник Зубовского института. 2012. Вып. 8. С. 49—57).

[2] См. об этом: «...Глядеть на вещи без боязни». К столетию Камерного театра. Материалы Международной научной конференции, посвященной 100-летию Камерного театра. 16—18 декабря 2014 года / Отв. ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Государственный институт искусствознания; Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина; Российская государственная библиотека искусств, 2016. 310 с.; *Колязин В.* Таиров, Мейерхольд и Германия. Пискатор, Брехт и Россия. Очерки истории русско-немецких художественных связей. М.: ГИТИС, 1998. 264 с.; *Пиккон-Валлен Б.* И дольше века длится театр. Русский театр во Франции: гастроли, встречи, спектакли, образовательные проекты // Вопросы театра. Proscaenium. 2014. № 1—2 (Вып. XV). С. 183—196; *Сбоева С. Г.* В поисках «философского камня чистой театральности». Размышления о методе и стиле Александра Таирова // Камерный театр и его художники. Каталог-резоне из собрания Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. С. 40—53; *Сбоева С.* Таиров. Европа и Америка. Зарубежные гастроли Московского Камерного театра 1923—1930. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2010. 688 с.; *Braulich H.* Max Reinhardt. Theater zwischen Traum und Wirklichkeit. Berlin: Henschelverlag, 1969. 319 S.; *Eloesser A.* <«Salome»> // Vossische Zeitung. Berlin, 1902. 16. November.

Балаж объявил, что исходный и основополагающий с давних пор стилистический принцип — единство составляющих элементов в художественном произведении — осуществлен в современных таировских спектаклях. И во второй части статьи сумел показать это на примерах постановок «Саломеи» — трагедии по О. Уайльду и «Жирофле-Жирофля» — арлекинады по оперетте Ш. Лекока, обновленных театром целиком, во всех слагаемых и связях.

Балаж Бела (Balázs Béla), наст. фам. и имя Бауэр (Bauer) Герберт (1884—1949) — венгерский прозаик, поэт, драматург, сценарист, критик и теоретик кино, эстетик, педагог. В 1906 году окончил Будапештский научный университет имени П. Пазманя; продолжил учебу за границей, слушал лекции Г. Зиммеля и других крупных ученых в Берлинском университете. В 1910 году написал драму-мистерию в стихах «Замок герцога Синяя Борода»; на ее текст Б. Барток сочинил свою единственную оперу. В 1911—1912 годах жил в Италии, Париже, Берлине, затем в Венгрии. Добровольцем ушел на фронт Первой мировой войны. Входил в состав Директории революционных писателей и Наркомата просвещения Венгерской советской республики (1919). После падения этого режима уехал в Вену, в 1926 году — в Берлин, где сотрудничал с Э. Пискатором и Г. В. Пабстом, был одним из сценаристов его фильма «Трехгрошовая опера» (1931). Получил докторскую степень. С 1931 по 1945 год жил и работал в СССР, с 1932 года в Москве. Вернувшись в Венгрию, преподавал в Академии драматического и кинематографического искусства, киношколах Польши и Чехословакии.

Среди сочинений Белы Балажа:

Проза:

Невозможные люди: Роман / Пер. с нем. Н. Фридланд. <Unmögliche Leute>. Л.: Прибой, 1930;

Сказка о музыканте (1907) / Пер. А. Банченко // Звезда. 2011. № 3. С. 8—13.

Поэзия:

Венгерская революционная поэзия / Пер. С. С. Заяицкого. М.; Л.: Гос. изд-во, 1925;

Антология венгерской поэзии. М.: Гослитиздат, 1952.

Драматургия:

Карл Бруннер: Пьеса в 4 актах, 10 картинах / Обработка Н. Трахтенберга. М.: Искусство, 1937 и 1939;

Моцарт: Пьеса в 3 актах / Авториз. пер. с нем. А. Оленина, Д. Уманского. <Mozart>. М.: Искусство, 1938;

Солдат Зедельмейер: <Пьеса в 1 действии> / Пер. В. Финка. <Soldat Sedelmeier>. М.: Всесоюзн. упр. по охране автор. прав, 1943;

Любовь земная и небесная: Комедия в 4 действиях с прологом / Авториз. пер. с венг. Н. Ман. М.: Всесоюзн. упр. по охране автор. прав, 1944;

Возвращение на родину: Драма в 2 действиях / Пер. с венг. В. Коростылева. М.: Отд. распространения драм. произведений ВУОАП, 1970.

Искусство кино:

Видимый человек: Очерки драматургии фильма / Пер. с нем. К. И. Шутко. <Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films>. М.: Всерос. пролеткульт, 1925;

Культура кино. Л.; М.: Гос. изд-во, 1925;

Дух фильмы. <Достижения немого и звукового кино и перспективы развития: Кинодраматургия и др.> / Авториз. пер. с нем. Н. Фридланд. <Der Geist des Films>. М.: Гослитиздат, 1935;

Искусство кино. М.: Госкиноиздат, 1945;

Кино: Становление и сущность нового искусства / Пер. с нем. М. Брандес. <Der Film>. М.: Прогресс, 1968.

Бела Балаж
«Жирофле» и «Саломея». Опыт интерпретации стиля

I.

Свались это искусство, действительно новое, с синего неба, оно осталось бы чуждым нам и не смогло бы задеть. Лишь то впервые увиденное, в котором намеренно выражено наше собственное требование, в состоянии вызвать столь общий и до такой степени возбуждающий интерес. Усвоение сказанного помогает понять: никакая реклама Барнума[1] не сумела бы из таировского театра сделать международную *реальную* сенсацию, если бы речь шла исключительно об индивидуальности одного гениального режиссера. (Как видите, дело за небольшим — уяснить общее намерение: в свое время и знаменитая борьба за натурализм была заботой не только нескольких оригинальных личностей.) Сегодня мы имеем дело с рождением стиля времени, *нашего* времени, который борется за свое будущее в веренице разнообраз-

[1] *Барнум* (*Barnum*) *Финеас Тейлор* (1810—1891) — американский шоумен, антрепренер, крупнейший представитель американского шоу-бизнеса XIX века. Снискал широкую известность мистификациями, организовал цирк своего имени (1888). Первооткрыватель многих приемов, которыми до сих пор пользуются организаторы рекламных акций.

ных, зачастую прямо-таки болезненных родовых схваток, начиная с Гордона Крэга[1], Аппиа[2], Рейнхардта[3], Бакста[4], Штрнада[5], то есть на протяжении десятилетий. По этой и *только* по этой причине таировский театр — одно из событий, о которых кажется правильным так много писать. Но по той же причине мне представляется малозначимой чисто эмоциональная характери-

[1] *Крэг* (*Craig*) *Эдвард Гордон*, наст. имя *Генри Эдуард Гордон* (1872—1966) — английский актер, режиссер, художник и теоретик театра, педагог. Работал в Лондоне, Берлине, Флоренции, Москве (1911), Копенгагене, Нью-Йорке. В 1908—1917 годах возглавлял театр Арена Гольдони во Флоренции, в 1913 открыл там же школу театрального искусства. Обобщил опыт символистского и «условного» театров в своих теоретических работах. В начале века на русском языке были изданы: статьи «Сценическое искусство (1908), «Искусство театра» (1912) и сборник статей «Искусство театра» (1911). С 1908 по 1929 год (с перерывами) Крэг публиковал программные труды в авторском издании — журнале «The Mask» («Маска») во Флоренции. Основополагающие открытия А. Аппиа и Крэга в области сценографии, разработанная ими всеобъемлющая концепция мизансценирования во многом определили развитие театра XX века.

[2] *Аппиа* (*Appia*) *Адольф* (1862—1928) — швейцарский режиссер, музыкант, художник и теоретик театра, театральный деятель. Родился в Женеве, работал в разных странах. В 1910-е годы сотрудничал с Э. Жак-Далькрозом. В теоретических трудах «Сценическое воплощение вагнеровской драмы» (1892), «Музыка и режиссура» (1897), «Произведения живого искусства» (1917—1929) и др., в проектах оформления спектаклей особенно внимателен был к сценическому ритму и системе освещения. Организовал «ритмические пространства» на контрастах света и тени, бесплотного и материального.

[3] *Рейнхардт* (*Reinhardt*), наст. фам. *Гольдман* (*Goldmann*) *Макс* (1873—1943) — немецкий актер, режиссер, театральный деятель. Самый знаменитый режиссер Германии второй половины 1900-х и 1910-х годов — переходного периода от театра, где все поставлено на службу автору-драматургу, к театру, творящему на своем языке современные художественные произведения согласно новому — режиссерскому — мировоззрению.

[4] *Бакст* (наст. фам. *Розенберг*) *Лев Самойлович* (1866—1924) — живописец, художник театра, график. Участник объединения «Мир искусства». Знаменитый в Европе реформатор театральной живописи и костюма, в 1909—1914 годах общепризнанный лидер среди художников Русских сезонов и «Русского балета Дягилева».

[5] *Штрнад* (*Strnad*) *Оскар* (1879—1935) — австрийский архитектор, дизайнер, художник театра и кино, педагог. Окончил Технический институт в Вене. В 1904 году защитил диссертацию на тему «Принцип декорации раннехристианского искусства». Основатель (вместе с Й. Франком) Венской школы архитектуры. Проектировал и строил жилые дома, создавал мебель, керамику и акварели. Служил в мастерской театральной архитектуры «Фелльнер и Хельмер». С 1909 по 1935 год преподаватель Венской школы прикладного искусства, с 1914 года вел собственный класс архитектуры. С 1918-го работал над проектами «круглого театра» (совместно с М. Лихоцки). С 1919 года сотрудник Венского народного театра, в 1923-м воплотил проект «театр трех сцен» — состоящую из трех частей сцену в круглом зале. В дальнейшем художник Венской государственной оперы, Зальцбургского фестиваля и венской киностудии: автор интерьеров для фильмов «Маскарад» (1934) и «Эпизод» (1935). Штрнад разрушал традиционные границы сцены, стремился преобразовать плоские декорации в пространственные. Преподавал в семинаре М. Рейнхардта в Шёнбрунне, известном позднее как Макс Рейнхардт-семинар. В сентябре 1935 года, незадолго до смерти, стал президентом Австрийского союза художественных ремесел и промышленности.

стика этого современного русского театрального искусства — единственно всеобщий восторг, ведь персональные актерские работы таировских исполнителей в сравнении с лучшими созданиями немецких актеров заурядны, и, следовательно, для нас особое значение имеет лишь общий стиль. Как бы то ни было, он жизненно важен для нашего будущего театра. Я думаю, нужно внести ясность в понимание таировского стиля с помощью нескольких конкретных рассуждений.

II.

Присущий Таирову стилистический принцип совсем не нов. Издавна этот принцип отличал каждый известный стиль искусства, да только со временем был забыт, с тех пор у нас и нет никакого стиля. Это принцип бесцеремонно-радикальным образом осуществленного *единства* всех составляющих элементов в произведении искусства. Согласно ему ни одного предмета, интонации, жеста, которые имели бы обособленную частную жизнь, не должно быть на сцене. Такое требование людям с нашим эстетическим образованием кажется уже банальным. Все же смотрите, какие неожиданные последствия имеет его реальное осуществление. Сегодня самые необычные новшества, преподнесенные вéнцам Таировым (вернее, сообщенные нам его берлинскими подражателями прежде, чем приехал он сам[1]), являются лишь новым воплощением старого требования — единства. Под новым воплощением я имею в виду *радикальное абстрагирование от среды* — сценическое оформление, редуцированное в геометрически-архитектонические основные формы, ибо изначальная данность сцены — актер и его игра — пребывает в полной сохранности. В результате задача осуществить определенное мною выше единство выполнена по правилу: на сцене нельзя выдвигать вперед *никаких предметов,* которые в процессе игры актера не состоят с ним в непосредственном взаимодействии. Единство не допускает ни сопутствующих красот, ни создающих настроение уголков ландшафта и декораций с покоящейся в них самих самостоятельной поэзией! Сцена не содержит ничего, кроме набора инструментов для воплощения телесной и духовной игры актеров.

Однако и в избранных предметах естественной формы имеется еще слишком много такого, что выходит за рамки столь строго соблюдаемого единства. Они в значительной степени богаты *свойствами*, не представляющими для игры актера интереса. Каждая похожая на настоящую вещь живет собственной, вплетенной в повседневную реальность жизнью, которая противопо-

[1] Берлин познакомился с Московским Камерным театром в 1923 году на первых его зарубежных гастролях, в Вене таировская труппа показала свои спектакли в 1925 году. За два года в Германии было предпринято много попыток усвоить или же просто повторить осуществленные Таировым «*самые необычные новшества*» — Бела Балаж особо отмечает, что раньше оригиналов вéнцы увидели немецкие подражания.

ложна реальности игровой и кажется лишь случайно наделенной драматизмом. Так, красивое дерево на сцене, в чьей листве пребывает тайна леса, никогда не воспринимается помещенным здесь *по единственной причине*: герой на нем вешается. Однако именно от нашего восприятия вещи все и зависит. Вещи не должны иметь немого лица, от игры отворачивающегося. Поэтому на предназначенной для игры сцене пренебрегают *равным образом и излишними свойствами* вещей, отличающими их в жизни, — они, конечно же, актером не рассматриваются; вещи существуют только в функции «сопротивления» (воспользуемся гениальным обозначением художника Штрнада). Вынесенные на сцену, вещи способствуют организации актерских движений — их направления, ритма и выбору позы.

Следуя своему правилу, русские пришли к геометрической схематизации сценических объектов. Но не с целью выразить «технический дух нашего века», как считали их резвые эпигоны — представители немецкого экспрессионизма. А если говорить о способе, каким схематизация сделана, к примеру, в таировской «Саломее», то и вовсе без всякой механистичности. Наше восприятие в такого рода постановке особенно сильно зависит от личностей актеров и от освещения, постоянно находящегося в соединении с душевной аурой актера.

III.

Немецкий экспрессионизм с помощью педантичной имитации таировского стиля и жестикуляцию актеров, и даже их манеру говорить схематизировал и огрубил до не очень отчетливой риторической метрики, которая воспроизводит акустические четырехугольники и треугольники. У русских актеров не найти и следа этого примитивизма. Наоборот. Поразительная дифференциация, не разграничивающая выразительность звука и движения, позволила их игре обрести обилие оттенков, какое отличает также натуралистическое наследство. Особым же качеством, которое ставит русских выше всех европейских актеров, является именно беспримерная культура различения выразительных движений. При сопоставлении с ними мы все — неотесанные варвары! И на сей раз вклад русских — опять-таки исключительно единство стиля, от него все здесь зависит. Единство стиля в языке слова и жеста в данном случае осуществляется столь же органично, как и в движении, и в организации сценического пространства. Немецкий язык, например, быстро развивал способность к нюансировке, начиная с Ницше[1], далее, Рильке[2] и кончая Музилем[3] и Штернхаймом[4].

[1] *Ницше* (*Nietzsche*) *Фридрих Вильгельм* (1844—1900) — немецкий философ, филолог, прозаик.

[2] *Рильке* (*Rilke*) *Райнер Мария*, полн. имя *Рене Карл Вильгельм Иоганн Йозеф Мария* (1875—1926) — один из самых влиятельных поэтов-модернистов XX века.

[3] *Музиль* (*Musil*) *Роберт* (1880—1942) — австрийский прозаик, драматург, эссеист. Выступал как театральный критик.

[4] *Штернхайм* (*Sternheim*) *Карл* (1878—1942) — немецкий драматург, автор рассказов.

Согласуется ли с ним язык жеста? Он — примитивен и остается обычным, каким и был. *Пропасть между выразительной речью и выразительным движением стала еще больше,* и не только у немцев. «Систематические» усилия в индустрии физической культуры приводят лишь к жалким шаблонам. Чудесным спасением русское сценическое искусство обязано сегодня развитию у своих актеров выразительного движения: оно поднято ими до уровня дифференциации самого современного словесного языка, *богатство жестов у них не беднее богатства слов*. На этой согласованности и строится единство стиля: у таировских актеров все тело — тогда как у наших только лицо — *отзывается* на каждое колебание тона, на каждый произнесенный слог; и никакого пятнышка, выделяющегося на поверхности в виде невыразительной массы воодушевленной речи, им не приходится таскать с собой. Ибо они все — танцоры, эти русские. Из их суставов вылетают изюминки шуток, актеры на языке жестов воплощают прозу или шаги слагают в стихи, позы у них становятся метафорами, и вот они уже владеют поющими жестами.

Именно так осуществляется ими сказочная постановка «Саломеи»[1]. Сказочная потому, что захватывающие возможности актерских тел *подтверждают* выразительность упоенного красотой уайльдовского языка. Мы его язык, звенящий в каждом слове ценными украшениями, можем *видеть*.

Все мечты о языческой красоте английского эстетства от Уоттса[2] до Уолтера Крейна[3] здесь запечатлены в богатой событиями картине. Значит, еще и верность культурно-историческому стилю соблюдена, раз того требуют обстоятельства! Ибо — особо подчеркиваем — выразительные движения русских не во всех случаях «оригинальные», и их «оригинальность» достигается не любой ценой. В подобной манере, что и привезенную «Саломею», Рейнхардт[4],

[1] Премьера «Саломеи» О. Уайльда состоялась в Московском Камерном театре 9 октября 1917 года. Перевод К. Д. Бальмонта. Постановка А. Я. Таирова. Декорации А. А. Экстер по макету Экстер и Таирова. Костюмы по эскизам Экстер. Музыка И. И. Гютеля.

[2] *Уоттс (Watts) Исаак* (1675—1748) — английский поэт, пуританин, сочинитель церковных песнопений, гимнов.

[3] *Крейн (Crane) Уолтер* (1845—1915) — английский художник, иллюстратор.

[4] Открытие О. Уайльда для европейского континентального театра началось в Берлине 15 ноября 1902 года, когда Рейнхардт впервые показал на сцене Малого театра (Kleines Theater) «Саломею» и «Как важно быть серьезным» (под названием «Bunbury») избранной публике. «Саломея» разрабатывала библейский сюжет и находилась (как и в России) под запретом цензуры — это обстоятельство еще более обострило интерес к пьесе. На закрытой премьере присутствовали представители разных областей искусства и ведущие критики, включая Р. Штрауса, С. Георге, А. Керра. В афише «Саломеи» значилось: «Руководитель: Макс Рейнхардт. Актеры: Гертруд Эйзольдт / Тилла Дюрье (Саломея); Эмануэль Райхер / Людвиг Вюльнер (Ирод); Фридрих Кайслер / Макс Айсфельд (Иоканаан); Луиза Дюмон / Тилла Дюрье (Иродиада)» (*Tydeman W., Price S.* Wilde: Salome. Cambrige: Cambrige University Press, 1996. P. 184). Декорации Макса Крузе, костюмы Ловиса Коринта, музыкальное оформление Макса Маршалька. «Существенной особенностью постановки в Малом театре было то, что Гертруд Эйзольдт воплощала Саломею как женский образ рубежа

например, ту же пьесу инсценировал уже много лет назад (еще до Бакста![1]). Решающее отличие русских актеров обнаруживается, однако, в совершенной, невероятной красоте их поз и жестов и *полноте* стилистической разработки.

Так, к примеру, кульминационная точка спектакля «Жирофле»[2] — «пуншевая песня», почти что метафорическая, — была поставлена в традиционном опереточном стиле. Но как! Пять строф, показанных группой из пяти исполнителей, позволили воплотить двадцать пять идей благодаря концентрированному изобилию живописных и одновременно чрезвычайно выразительных жестов; на одной «пуншевой песне» можно было бы выстроить обучение в какой-нибудь актерской школе в течение года.

Кроме сказанного, нужно отметить еще одно. Несмотря на сильно подчеркнутую декоративность, Таиров никогда не позволяет сцене застывать в какой бы то ни было картине. Всегда находится тот, кто, будто бы случайно нарушая дисциплину, делает несколько иное, нежели остальные. А где-то строгая линия теряет стройность, и из-за этого отсутствует «напряженная завершенность». Благодаря подобному изощрению сцена получает немного воздуха и ту легкость игры, что свойственна удачной импровизации.

IV.

Невероятному чувству стиля и полноте упомянутого единства, осуществленного русскими актерами даже во взаимоотношениях между *музыкой и игрой*, можно поучиться на примере постановки «Жирофле». Так часто под-

---

веков, — показывая эротично-демоническую связь „греха и, несмотря ни на что, души женщины и тигрицы“, она делала героиню прямо-таки прототипом своих современниц» (*Kohlmeyer R.* Oskar Wilde in Deutschland und Österreich. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1996. S. 13).

Первая публичная премьера «Саломеи» Рейнхардта состоялась 29 сентября 1903 года в возглавляемом им Новом театре Берлина. Впервые использовалась система «непрямого освещения», созданная дизайнером Марио Фортуни, способная дать сцене небывалую глубину. «Под темным ночным небом со звездочками и луной ... высоко над молчаливым ландшафтом располагалась терраса царского замка; слева находились стражники, водоем Иоканаана, неподвижный атлетически сложенный негр, чей палаческий топор иногда поблескивал в свете луны; справа — ассирийский монумент в виде льва, балюстрада, ведущая в роскошные освещенные комнаты сераля, где Ирод с окружением сидит за праздничным столом <...> Благодаря Рейнхардту „Саломея“ стала гвоздем сезона. Его инсценировка выдержала в сезоне 1903/04 года более 100 представлений. <...> Эклектизм, верховенство Рейнхардта в случае работы с текстом „Саломеи“ Уайльда уже тогда бросались в глаза как его поклонникам, так и его критикам» (*Kohlmeyer R.* Oskar Wilde in Deutschland und Österreich. S. 15—16).

[1] Л. С. Бакст создал эскиз костюма Саломеи для «Танца семи покрывал» (1908) М. М. Фокина в исполнении И. Л. Рубинштейн на музыку А. К. Глазунова — сцены мейерхольдовской постановки по О. Уайльду (Михайловский театр, 1908; запрещена цензурой накануне премьеры). Впервые «Танец семи покрывал» был показан 3 ноября 1908 года в программе благотворительного концерта в пользу Русского театрального общества на сцене Михайловского театра.

[2] «Жирофле-Жирофля» по оперетте Ш. Лекока впервые была показана в Камерном театре 3 октября 1922 года. Текст А. М. Арго и Н. А. Адуева. Режиссер — А. Я. Таиров. Художник — Г. Б. Якулов.

черкиваемая рецензентами беспрерывность их движения возникает в результате срастания актерских конечностей с музыкой. Нет звука в партитуре, который не соответствует на сцене какому-нибудь жесту. Сердитое топанье матери[1] — всегда бой литавров, топот ее ног — перенос этого боя из партитуры в режиссерский сценарий — постоянное следствие сигнала, поданного дирижерской палочкой руководителя оркестра. Другой пример: папаша, как-то раз не участвующий в игре, идет — по-видимому, для того, чтобы заполнить паузу, — к неграм и подает руку каждому из них. Но подает ее в контрапунктном басам ритме!! Ибо не только голос, ведущий в оркестре, воплощен на сцене и обращает на себя внимание жестами! Потом, то место в одной из сцен, где старик[2] перестает танцевать. Но все-таки не внезапно. Когда умолкают отдельные голоса оркестра музыкантов, инструменты актерского оркестра — тело и конечности — тоже друг за другом прекращают подвижную игру. Сначала замирает тело. Затем — ноги, но ступни еще продолжают движение в такт, и, наконец, снятым с ноги ботинком папаша отбивает вдобавок заданный ритм.

Этот спектакль, весь в целом, является произведением искусства, которое, правда, Вагнер представлял себе по-другому. Но он вот такой. И возможность его существования заключена в чудесной, для нас пока недостижимой культуре тела (о, ужасно компрометирующее словосочетание!) русских актеров. Откуда она у них? Откуда у них эта захватывающая чувственность, фантазия декоратора и это танцевальное мастерство? Все произрастает, по-видимому, из остатка эстетства русских людей, чуткость к красоте не позволяет еще более съеживаться их жизнеощущению ради развития интеллекта. Не в первый раз европейское искусство обновляется за счет искусства азиатского.

Balazs Bela. «Giroflé» und «Salome». Versuch einer Stilinterpretation // Der Tag. Wien, 1925. 21. Juni.

Перевод с немецкого Б. Е. Грачева.
Литературная редакция С. Г. Сбоевой

ЛИТЕРАТУРА

1. «...Глядеть на вещи без боязни». К столетию Камерного театра. Материалы Международной научной конференции, посвященной 100-летию Камерного театра. 16—18 декабря 2014 года / Отв. ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Государственный институт искусствознания; Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина; Российская государственная библиотека искусств, 2016. 310 с.
2. *Колязин В.* Таиров, Мейерхольд и Германия. Пискатор, Брехт и Россия. Очерки истории русско-немецких художественных связей. М.: ГИТИС, 1998. 264 с.

[1] Речь ведется о матери сестер-близнецов Жирофле и Жирофля, Авроре — Е. А. Уваровой.

[2] Старик — папаша близнецов, Болеро — В. А. Соколов.

3. *Пиккон-Валлен Б.* И дольше века длится театр. Русский театр во Франции: гастроли, встречи, спектакли, образовательные проекты // Вопросы театра. Proscaenium. 2014. № 1—2 (Вып. XV). С. 183—196.
4. *Сбоева С. Г.* В поисках «философского камня чистой театральности». Размышления о методе и стиле Александра Таирова // Камерный театр и его художники. Каталог-резоне из собрания Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. С. 40—53.
5. *Сбоева С. Г.* Таиров. Европа и Америка. Зарубежные гастроли Московского Камерного театра 1923—1930. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2010. 688 с.
6. *Сбоева С. Г.* «Что может и что должен уметь театр». Рассуждение Оскара Фишеля, члена-корреспондента Государственного института истории искусств // Временник Зубовского института. 2012. Вып. 8. С. 49—57.
7. *Braulich H.* Max Reinhardt. Theater zwischen Traum und Wirklichkeit. Berlin: Henschelverlag, 1969. 319 S.
8. *Eloesser A.* <«Salome»> // Vossische Zeitung. Berlin, 1902. 16. November.
9. *Kohlmeyer R.* Oskar Wilde in Deutschland und Österreich. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1996. 464 S.
10. *Tydeman W., Price S.* Wilde: Salome. Cambrige: Cambrige University Press, 1996. 228 p.

Аннотация

Впервые публикуемая на русском языке статья Белы Балажа, драматурга и киноведа, посвящена ключевой проблеме театра — воплощению стиля своего времени. Театральное искусство на протяжении первой четверти XX века стремилось стать современным и самостоятельным, свидетельствует Балаж. В ряд тех режиссеров и художников, что более других вложили в театр будущего, он помещает Г. Крэга, А. Аппиа, М. Рейнхардта, Л. С. Бакста, О. Штрнада. И на примере постановок А. Я. Таирова убедительно доказывает, что в результате именно «радикальным образом осуществленного *единства* всех составляющих элементов» спектакли Московского Камерного театра в Европе стали «международной *реальной* сенсацией» (1923, Франция, Германия и 1925, Германия, Австрия, Литва).

Summary

The playwright and film expert Béla Balázs's first article to be published in Russian is devoted to a key problem in theatre: an evaluation of the style of his time.
Balázs suggests that over the first twenty-five years of the 20th century, theatre aspired to become a modern and independent art form. He counts Gordon Craig, Adolphe Appia, Max Reinhardt, Léon Bakst, and Oskar Strnad amongst those directors and artists who invested the most in the future of theatre.
Taking Alexander Tairov's productions as an example, Balázs convincingly argues that as a result of the 'radical *unification* of all constituent elements', the performances of the Moscow Chamber Theatre in Europe (France, and Germany in 1923; and Germany, Austria, and Lithuania in 1925) became 'a *real* international spectacle'.

✓ *Ключевые слова*: Московский Камерный театр, А. Я. Таиров, стиль, единство речи, единство движения и жеста, единство художественного произведения, сценическое пространство, взаимодействие национальных культур.

✓ *Key words*: Moscow Chamber Theatre, Alexander Tairov, style, unity of speech, unity of movement and gesture, unity of artwork, scenic space, interaction between national cultures.

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 ста-

тьи на английском языке, а также список ключевых слов (от пяти до десяти слов и словосочетаний) на русском и английском языках.

5. Мы просим авторов прислать нам следующие сведения о себе: фамилия, имя, отчество, ученая степень, звание, должность, место работы на русском и английском языках, контактная информация (адрес электронной почты, телефон).

ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА. ВЫП. 3 (26). 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 01.10.2019 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