

Зеленый зал - 2



Зеленый зал-2



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

ЗЕЛЕНый ЗАЛ–2

Альманах

Санкт-Петербург

2010

УДК 70(059)
ББК 85я43

Составитель и ответственный редактор А. Ф. Некрылова

Зеленый зал-2: альманах / Российский институт истории искусств.
[Сост. А. Ф. Некрылова]. – Санкт-Петербург: РИИИ, 2010. 212 с.

Художник В. А. Манацкова

Редактор *Ю. М. Зислин*
Верстка: *И. А. Громова*
Корректор *С. В. Кучепатова*

Подписано в печать 29.06.2010. Формат 60x90 1/16
Бумага Svetocopy. Объем 13 уч.-изд. л. Тираж 200 экз.
Гарнитура Journal

Редакционно-издательский комплекс
Российского института истории искусств
190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5. Тел.: 314-21-83
www.artcenter.ru

ISBN 978-5-86845-154-6

© Российский институт истории искусств, 2010
© Коллектив авторов, 2010

Содержание

Предисловие

5

П. Багров. Николай Николаевич Ефимов, пионер и дилетант

7

С. Савицкий. «Зритель собственной мысли»: Взгляды Л. Гинзбург на литературное творчество до учебы у формалистов

36

И. Саблин. Эрмитаж и Гозебрух
(О подлинности в искусстве и искусствознании)

53

Д. Шумилин. Загадка «Прометея». К 100-летию создания произведения

74

А. Порфирьева. Профессионализм и дилетантизм
(Проблема художественной ценности музыки в памятниках японской литературы эпохи Хейан)

102

Н. Серегина. Злато слово Святослава и гимнографический жанр осмогласника (перевернутые листы и композиция текста)

116

А. Некрылова. Василек
(Заметка о растительном коде народной культуры)

134

М. Лобанов. Скрытый фольклоризм
(к проблеме нотации народной музыки)
151

В. Платонов. (И)тальянка на Русском Севере
162

Л. Березовчук. Экранный образ:
методологические основания и аналитический инструментарий
(понятийный аппарат, предметно-проблемные планы,
литература)
174

М. Башловкина. Интерпретация ансамбля Соборной площади
и обряда коронавания в первых постановках «Бориса Годунова»
на сцене Мариинского театра.
Эскизы М. А. Шишкова и М. И. Бочарова
198

Об авторах
212

Предисловие

«Зеленый зал-2» претворяет в жизнь идею предыдущего сборника (СПб., 2008) с тем же названием.

Российский институт истории искусств выпускает в свет различные издания, связанные с научными направлениями, разрабатываемыми в его стенах. Это монографии сотрудников, сборники статей, создаваемые на основе разнообразных симпозиумов, конференций, семинаров; публикации из богатейшего собрания Кабинета рукописей; материалы аспирантских конференций и пр. Такие труды – либо итог многолетних изысканий ученых, либо отражение современной научной мысли в конкретной сфере искусствознания, либо обмен мнениями представителей смежных наук, рассматривающих одно явление культуры с различных точек зрения и предлагающих свои методы и трактовки, либо введение в научный оборот неизвестных материалов.

Однако специфика Российского института истории искусств требует отражения еще одного аспекта его деятельности. Прежде чем говорить об этом, необходимо напомнить об уникальности Института, изначально задуманного как многопрофильное искусствоведческое научное учреждение. Созданное в 1912 г. по инициативе графа В. П. Зубова и расположенное в его особняке на Исаакиевской площади, оно явило собой уникальное явление художественной жизни России начала XX века. Это был первый в нашей стране (и один из первых в мире) специальный искусствоведческий научный центр, в котором не просто объединились словесные, музыкальные, театральные науки, изобразительное искусство, кинематография, музейное дело, но создавались новые научные школы, направления, методы, ставшие с тех пор классическими. Складывалось целостное знание искусства как системы, создавались его теория и история.

В Белом и Зеленом залах, Красной гостиной Зубовского особняка когда-то выступали А. Блок и С. Есенин, Вс. Мейерхольд и В. Маяковский, вели занятия Н. Гумилев, М. Лозинский, Н. Пуни, К. Малевич, М. Матюшин; в различных подразделениях Института работали Ю. Тынянов, Б. Эйхенбаум, В. Шкловский, В. Жирмунский, А. Пиготровский, И. Соллертинский, Б. Асафьев, Г. Козинцев, Л. Трауберг, А. Гвоздев, С. Мокульский. В последующие годы здесь возводилось фундаментальное комплексное здание искусствознания такими учеными, как А. Я. Альтшуллер, Г. И. Благодатов, А. А. Гозенпуд, В. Е. Гусев, И. И. Земцовский, Д. И. Золотницкий, В. М. Красовская, Ю. А. Кремлев, Генрих Орлов, А. Н. Сохор и др.

За почти столетнюю историю Институт пережил многократные изменения статуса и лишь в начале 1990-х гг. вновь стал самостоятельным научным центром, вернул свое историческое имя, сохранив и дополнив (в связи с требованиями времени) заложенную его основателями структуру. Ныне это федеральное государственное научно-исследовательское учреждение культуры «Российский институт истории искусств», в котором функционируют восемь научно-исследовательских секторов: музыки, изобразительных искусств и архитектуры, театра, кино и телевидения, музыкального инструментоведения, фольклора, актуальных проблем современной художественной культуры, источниковедения русской культуры. В составе Института Кабинет рукописей, фонд которого составляют уникальные исторические документы, и Кинокабинет, где на протяжении многих десятилетий собираются материалы по истории отечественного кино. В секторе фольклора сложился солидный фольклорно-этнографический архив.

Сегодня в Zubовском институте ведут научную работу крупнейшие специалисты, лидеры научных школ и целых направлений, что, разумеется, создает оптимальные условия для междисциплинарных исследований и обеспечивает максимально возможное разнообразие в постановке научных проблем.

Именно эта особенность Российского института истории искусств, а также желание представить не только результаты завершенных исследований, но и приоткрыть сам процесс зарождения новых идей, новых направлений, возможность ознакомить читателей с неизвестными или дотоле не востребованными фактами, представить весь спектр научных интересов сотрудников и послужили причиной публикации альманахов «Зеленый зал».

Название этой серии, как нам кажется, напоминает и о блестящем прошлом Института, и о преемственности традиций, и одновременно является своеобразной визитной карточкой Zubовского института, в Зеленом зале которого по-прежнему кипит научная мысль – ведутся дискуссии, обсуждаются актуальные проблемы и предлагаются нетрадиционные методы исследования, выносятся на обсуждение новые направления, касающиеся различных аспектов искусствоведения.

В выпусках «Зеленого зала» публикуются статьи, очерки, эссе ученых, работающих в разных секторах, поэтому составители не посчитали возможным вводить какую-либо рубрику в содержание сборника. Особенность данной книги – наличие статей, так или иначе связанных с историей zubовского детища, что естественно в преддверии знаменательного события – столетия со дня создания Российского института истории искусств.

П. БАГРОВ

*Николай Николаевич Ефимов, пионер и дилетант*¹

...И как смешон для всех казался
Уединенный дилетант!

А. Анухтин

1920-е годы – время расцвета советского киноискусства. Не знаю, правомерно ли говорить и о расцвете советского киноведения в эти годы, но твердо знаю одно: ни до, ни, к сожалению, после не возникала подобная уникальная ситуация, когда кинокритика, академическая (насколько можно было считать ее академической) наука о кино и собственно практика кинематографии были связаны тесно и неразрывно. Адриан Пиотровский – заведующий сценарным отделом, а затем и негласный художественный руководитель ленинградской кинофабрики, в то же время один из авторов знаменитой «Поэтики кино», основатель теории поэтического кино и, наконец, кинокритик – резкий и безапелляционный. Михаил Блейман – известный сценарист, автор нескольких громких «киноактерских» теорий и опять же критик – тоже резкий и тоже безапелляционный. Впрочем, нужно оговорить, что безапелляционность была свойственна всем критикам без исключения; голоса осторожных и деликатных никто бы и не услышал в общем гуле: развязность критических текстов Ю. Тынянова поражает читателя, привыкшего к чопорности опоязовского письма; кинорецензии Б. Эйхенбаума также весьма раскованны; о стиле В. Шкловского и говорить нечего.

Состав Кинокомитета, созданного в 1925-м при Государственном институте истории искусств, весьма показателен: кинорежиссеры Григорий Козинцев, Леонид Трауберг, Семен Ти-

¹ Считаю приятным долгом выразить глубокую благодарность В. А. Морозовой, И. П. Садовской, Т. Ф. Селезневой, А. Л. Сокольской и Д. Г. Иванееву, поделившимся воспоминаниями о Н. Н. Ефимове, а также Е. Я. Марголиту, высказавшему ряд ценных соображений.

мошенко, Марк Галл; филологи – представители формальной школы – Юрий Тынянов и Борис Эйхенбаум и главным образом критики Эдгар Арнольди, Михаил Блейман, Борис Бродянский, Николай Ефимов, Юрий Мещанинов, Адриан Пиотровский, Илья Трауберг. Формалисты – единственные представители академической науки – в деятельности комитета не участвовали вовсе, режиссеры были поглощены работой на производстве и обсуждали на заседаниях Кинокомитета в основном проблемы собственного творчества. Таким образом, действенной силой оказывались критики – им и пришлось заниматься теорией и историей кино. Если учесть, что большинство из них впоследствии работали и на кинофабриках – как сценаристы, редакторы и даже режиссеры, – круг замыкается.

Николай Николаевич Ефимов – казалось бы, наименее яркий представитель поколения киноведов 1920-х годов. И потому наименее известный на сегодняшний день. К «кинопрактике» он не стремился, теорий не создавал, рецензии писал от случая к случаю, исключительно для заработка. Он был, возможно, единственным в этом поколении киноведом *par excellence*, причем не просто киноведом, а историком кино. Собирал факты, заполнял карточки, копил материал. Периодически что-то писал, но не стремился издавать написанное. При этом Ефимов – опять же единственный – застал и «второй период» ленинградского киноведения: в 1960-е годы работал на секторе кино ЛГИТМиК бок о бок с новым поколением исследователей – Ниной Вольман, Стэллией Гуревич, Мариной Жежеленко, Розалией Копыловой, Верой Кузнецовой, Леонидом Муратовым, Ариадной Сокольской, Изольдой Сэпман и др. На их фоне Ефимов казался консервативным, некоторые считали его чуть ли не реакционным. Его оценки отдельных фильмов и тем более целых явлений кино были предсказуемыми, недостаточно глубокими, как говорили, дилетантскими.

Конечно, он был дилетантом. Но пионеры, по определению, дилетанты: им просто не у кого учиться. Это профессионалы учатся у них, у дилетантов, – в крайнем случае, на их ошибках. А Николай Николаевич Ефимов был классическим пионером. Это признавали не только – и даже не столько – потомки, сколько современники. «Николаю Николаевичу, пионеру киноведения,

от ветерана такового на добрую память»², – надписал одну из своих книг Эдгар Михайлович Арнольди, почти ровесник Ефимова (он был старше на семь лет), одновременно с ним пришедший в кинематограф. И надписал, думается, вполне осознанно: здесь простой хронологией ничего не объяснишь.

Можно попытаться объяснить особенностями биографии, но таковых, по всей видимости, не было. Биография типичная и ничем не примечательная. Правда, о жизни Николая Николаевича мы знаем очень немного. Был он человеком от природы застенчивым и закрытым. Последнее, впрочем, отличало почти всех ленинградских искусствоведов, уцелевших в мясорубке 1930-х – 1940-х годов. Но если, скажем, Арнольди, прошедший (в отличие от Ефимова) сталинские лагеря, все-таки рассказывал о юности, оставил замечательные воспоминания о дореволюционном детстве и даже об аресте писал не без иронии, то Ефимов хранил молчание до последних дней.

Николай Николаевич Ефимов родился 24 августа 1905 года в Петербурге, по воспоминаниям коллег – «чуть ли не в дворянской семье». В анкетах и автобиографиях Ефимов упорно писал: «отец – служащий, мать – домашняя хозяйка»³. И лишь в одном из документов, заполненных в годы «оттепели» проговорился: «мать – дворянка»⁴. «Закончил в 1924 году среднюю школу в г. Пушкине»⁵ – к этой фразе тоже следует относиться настороженно. Дело в том, что «средняя школа в г. Пушкине» – это знаменитая Царскосельская императорская Николаевская гимназия. Та самая, в которой учились Николай Гумилев, Николай Пунин, братья Оцупы, Владимир Дешевов, Всеволод Рождественский, Николай Акимов, Михаил Царев. За несколько лет до Ефимова окончил гимназию выдающийся кинооператор Вячеслав Горданов. Ни в работах историков, ни в воспоминаниях современников имя Николая Ефимова не упоминалось в одном ряду с его прославленными «соплеменниками» по гимназии. Да и сам он, насколько известно, отношений с ними не поддерживал. Они оказались рядом

² Гуревич С. Д. Ленинградское киноведение (Зубовский особняк: 1925–1936). СПб., 1998. С 152.

³ КР РИИИ. Оп. 1. Ед. хр. 7. Л. 4.

⁴ Там же. Л. 11.

⁵ Там же. Л. 4.

лишь на мемориальной доске, появившейся в Пушкине несколько лет назад. «Царскоселы», конечно, особая порода людей – гимназия уже определила принадлежность Ефимова к определенной касте. «Здесь столько лир повешено на ветки...», – писала Анна Ахматова в «Царскосельских строках». Николай Николаевич не был блестящим эрудитом, но хорошо знал дореволюционную поэзию. Сам в юности писал стихи. И хотя юность эта приходилась уже на 1920-е годы, но, по свидетельству В. А. Морозовой, стихи были абсолютно типичны для гимназиста Серебряного века. Период сочинительства продолжался недолго, но письма он до конца жизни писал литературным языком – витиеватые и весьма эмоциональные. К этому же времени относится и знакомство с кино. Много лет спустя он рассказывал Т. Ф. Селезневой, как, еще будучи подростком-гимназистом, заболел кинематографом, что считалось дурным тоном в приличных семьях, бегал туда тайком. И до конца жизни сохранил любовь к русскому дореволюционному кино, что опять же считалась дурным тоном – теперь уже в киноведческом сообществе. Мода на дореволюционные filmy пришла только в 1980-е.

В 1924 году Ефимов поступил на словесное отделение Высших государственных курсов искусствознания при Государственном институте истории искусств (ГИИИ). Тогда же начал публиковаться. Уже два года спустя напечатана его первая книжка – «Немецкие киноактеры: 120 портретов» (Л.: Academia, 1926); автору двадцать один год. Книга выходит под грифом Кинокомитета ГИИИ, однако задумывалась и, по всей видимости, написана она была еще вне стен Института.

16 декабря 1925 года молодой киноман и студент-второкурсник был приглашен в состав организуемого Кинокомитета, три дня спустя он уже присутствовал на самом первом заседании. Впрочем, научным сотрудником Кинокомитета Ефимов стал только 1 февраля 1931 года⁶, по окончании кинофакультета Высших государственных курсов искусствознания при ГИИИ. Преподавание на факультете велось крайне сумбурно, и, тем не менее, выпуск 1930 года – первый и последний в истории кинофакультета – подарил отечественному киноискусству несколько десятков первоклассных профессионалов (из восьмидесяти выпускников как

⁶ КР РИИИ. Оп. 5. Ед. хр. 93. Л. 6.

минимум половина известна всякому образованному специалисту по истории советского кино) и нескольких выдающихся кинематографистов (режиссеры И. З. Трауберг и М. Г. Шапиро, сценаристы К. Б. Минц и Г. Б. Ягдфельд, художник Я. С. Ривош, монтажеры Т. С. Лихачева и Е. А. Маханькова, киноведы Н. П. Абрамов, Э. М. Арнольди, Н. Н. Кладо и др.). Впрочем, К. Кумпан отмечает, что разделение на слушателей и преподавателей было весьма условным, и приводит несколько примеров: критик Б. Мазинг преподавал на кинофакультете, а критики И. Трауберг и сам Ефимов стали слушателями; еще один критик – Ю. Мещанинов-Рони был и слушателем, и ассистентом практических занятий на кинофабрике «Севзапкино»; Г. Козинцев сначала записался на Курсы как слушатель, но после увольнения «по академической неуправляемости» оказался приглашенным в качестве преподавателя⁷.

Здесь следует сделать отступление. «Киноведение на Исаакиевской» – тема, казалось бы, давно и хорошо изученная. Еще в 1968 году в первом сборнике «Из истории Ленфильма» были опубликованы большая статья Э. Арнольди «Из воспоминаний о первых шагах нашего киноведения»⁸ и стенограмма выступления Ефимова на конференции «Пятьдесят лет советского искусствознания»⁹. Тридцать лет спустя вышла монография С. Гуревич «Ленинградское киноведение (Зубовский особняк, 1925–1936)»¹⁰. Все трое связывают возникновение Кинокомитета прежде всего с фигурой театроведа А. А. Гвоздева. Однако небольшая статья К. Кумпан «К истории возникновения Кинокомитета при ГИИИ», напечатанная несколько лет назад¹¹, представляет историю совершенно в другом свете. В отличие от своих

⁷ Кумпан К. К истории возникновения Кинокомитета при ГИИИ // «Шиповник»: Историко-филологический сборник: К 60-летию Романа Давидовича Тименчика. М., 2005. С. 194.

⁸ Арнольди Э. М. Из воспоминания о первых шагах нашего киноведения // Из истории Ленфильма: Статьи, воспоминания, документы. 1920-е годы. Л., 1968. Вып. I. С. 220–237.

⁹ Стенограмма выступления Н. Н. Ефимова на теоретической конференции «Пятьдесят лет советского искусствознания» // Там же. С. 238–240.

¹⁰ См. примеч. 2.

¹¹ См. примеч. 7.

предшественников, Кумпан опиралась не только на воспоминания и печатные источники, но, прежде всего, на неопубликованные архивные материалы – документы фонда РИИИ в ЦГАЛИ СПб. и дневники директора институтского издательства «Academia» А. А. Кроленко, хранящиеся в РНБ. Работа Кумпан, опубликованная в историко-филологическом сборнике «Шиповник», осталась практически не замеченной киноведами – и напрасно: здесь впервые дается объективная картина возникновения первого в России научного центра по изучению киноискусства.

Получается, что ключевой фигурой в создании Кинокомитета был Александр Александрович Кроленко. Он пришел к убеждению, «что выпускать убыточные институтские труды его издательство, лишенное субсидий и долгосрочных кредитов, не может. <...> Тогда Кроленко на свой страх и риск задумывает выпуск книг, которые не имели отношения к институту, но, по его представлениям, должны были принести доход и таким образом дать возможность вкладывать деньги в нерентабельные научные монографии и “Временники” института»¹². Так, в 1924 году научное издательство при ГИИИ приступает к выпуску «радиобиблиотеки», серии книг по шахматам, переводных романов (прежде всего, сочинений Анри де Ренье и Жюль Ромена) и киносери. Столкнувшись с полным отсутствием специалистов-киноведа, Кроленко привлек к работе над киносерией искусствоведов из смежных областей: театроведов Константина Державина, Константина Миклашевского, филологов Адриана Пиотровского, Григория Лозинского, поэтов Михаила Бронникова и даже Михаила Кузмина. Подписывают договоры на монографии и молодые критики, до этого писавшие лишь крохотные газетные рецензии. Это Борис Мазинг, Илья Трауберг, Николай Ефимов и Эдгар Арнольди. В конце 1925 года основная часть авторов выпускаемой издательством «Academia» киносери составят костяк возникшего при ГИИИ киносектора: дирекции Института останется лишь оформить договоры с уже сложившимся коллективом.

Знакомство Кроленко и Ефимова отражено на страницах дневника издателя: 11 сентября 1925 г. Кроленко записывает: «По дороге встречаю Ефимова (соседа по Горохов[ой] ул[ице]).

¹² Кумпан К. К истории возникновения Кинокомитета при ГИИИ. Указ. изд. С. 177.

Оказыв[ается,] его сын – друг Бронник[ова] и тоже поклонник кино»¹³. К. Кумпан предположила, что Ефимов-отец – это Николай Александрович Ефимов, партийный работник и директор художественного треста Ленинградкино¹⁴. Ту же гипотезу высказал и я в заметке о Н. Н. Ефимове, написанной для журнала «Киноведческие записки»¹⁵.

Николай Александрович Ефимов был «старым партийным работником, бывшим оторгом Троцкого укома»¹⁶. Пост директора он занимал недолго, но оставался членом правления Совкино. Скоропостижно скончался 24 января 1928 года¹⁷. Коллеги Николая Николаевича, которым я рассказывал про его «кинематографические корни», ничего не слышали о его отце, но и нисколько не удивлялись; как сказал кто-то из его знакомых, «люди того времени много чего мутили в своих биографиях». Однако сам Ефимов в анкете писал совершенно определенно: «Отец служащий химик, работающий по этой специальности бессменно и по сейчас (сейчас в Аффинарно-химической мастерской им. Урицкого при ГПУ)»¹⁸. Причем запись сделана в 1936 году, то есть через восемь лет после смерти бывшего директора Ленинградкино. В другой анкете, уже послевоенной, он писал, что отец и мать погибли во время войны. Если даже предположить, что у Николая Николаевича были основания скрывать профессию отца, вряд ли бы он стал называть неверную дату смерти или, тем более, указывать место работы давно умершего человека.

Из всего этого следует, что Николай Николаевич Ефимов родился в семье химика и никакого отношения к директору Ленинградкино не имел, а мы с К. Кумпан допустили одну и ту же ошибку. Пользуясь случаем ее исправить.

¹³ РНБ. ОРиРК. Ф. 1120. Ед. хр. 221. Л. 131 об.

¹⁴ *Кумпан К.* К истории возникновения Кинокомитета при ГИИИ. Указ. изд. С. 193.

¹⁵ *Багров П.* Об авторе книги и немного об ее герое // Киноведческие записки. 2007. № 84. С. 268–269.

¹⁶ Новый директор Ленинградкино // Кино (Л.). 1926, 6 апреля. № 14. С. 1.

¹⁷ Н. А. Ефимов [некролог] // Кино (Л.). 1928, 31 января. № 5 (109). С. 3.

¹⁸ КР РИИИ. Оп. 5. Ед. хр. 93. Л. 4.

Итак, 11 сентября Кроленко только узнает о существовании Ефимова-младшего. Неделю спустя они с Бронниковым и Ефимовым уже говорят «о планах и задачах <...> больш[ой] работы по кино»¹⁹, 23 сентября Кроленко «подро[бно] беседовал с Ефимовым о книжке, посвя[щенной] немецким киноартистам»²⁰, тот читал ему отрывки. Отрывки казались будущему издателю неподходящими – но книжка уже была написана. В порядке личной инициативы. Как и всё киноведение 1920-х.

И вот тут мы подходим к проблеме дилетантизма.

Конечно, никто из киноведов 1920-х годов не имел специального образования. Но, если задуматься, то и тридцать-сорок лет спустя наблюдалась та же картина. Кем были ведущие критики, историки и теоретики кино наиболее плодотворного периода советского киноведения: 1960-х – 1980-х годов? Нея Зоркая, Инна Соловьева, Майя Туровская, Юрий Ханютин – театроведы; Яков Бутовский – киноинженер; Леонид Козлов, Евгений Марголит, Наталья Нусинова, Юрий Цивьян – филологи. Ирина Гращенкова, Виктор Демин, Наум Клейман, Мирон Черненко, Ростислав Юренев, окончившие ВГИК, – исключение. И учились киноведению они опять же у филологов, театроведов, сценаристов.

Ситуация с Ленинградом еще более показательна. За восьмидесятилетнюю историю киноведения в РИИИ там работал единственный вгиковец-киновед – Лев Борисович Шварц. Старожилы вспоминают анекдотическую ситуацию, повторявшуюся с завидной регулярностью на протяжении нескольких десятилетий: сотрудники сектора кино обсуждают новый фильм и, всё более увлекаясь, объясняют друг другу, какими кинематографическими средствами и приемами «сработан» тот или иной эпизод. Печально слушающий эти рассуждения Шварц наконец бросает в пространство: «К сожалению, это технически невозможно. Нам еще во ВГИКе объясняли, как делаются подобные вещи». Наступало неловкое молчание...

И всё же именно сектором кино РИИИ были подготовлены сборники «Из истории Ленфильма», сразу же ставшие библиографической редкостью, серия «Вопросы истории и теории кино», первые и лучшие (а порой – единственные) монографии

¹⁹ РНБ. ОРиРК. Ф. 1120. Ед. хр. 221. Л. 135.

²⁰ Там же. Л. 137 об.

о кинорежиссерах Григории Чухрае, Фридрихе Эрмлере, Александре Иванове, художнике Евгении Енее и т. д. Стэлла Гуревич выпустила замечательное исследование «Советские писатели 1920-х гг. и кино». Вера Кузнецова свои монографии «Костюм на экране» и «Кинофизиогномика» называла не иначе как «развлекательным киноведением» (безо всякого кокетства) – однако вот уже более тридцати лет они считаются классикой отечественного киноведения и являются обязательными для прочтения студентами-киноведами во ВГИКе.

Стиль той же Кузнецовой я бы назвал «забавным» – думаю, она и сама не стала бы возражать против такого определения. Она писала о «сложном», но писала прозрачно и, можно сказать, несколько прямолинейно. Веру Александровну я выделил не случайно: как раз та отважная наивность, с которой она подходила к самым серьезным и принципиальным вопросам истории и теории кино, и сближает ее стиль с манерой киноведа 1920-х.

Коллега и друг Ефимова Э. Арнольди выпустил в 1928 и 1929 годах две книжки: «Комическое в кино» и «Авантюрный жанр в кино». Вряд ли сегодня кто-либо из серьезных ученых-киноведа решится так назвать свои работы. А если уж решится, то это непременно будут толстые монографии, снабженные научным аппаратом, опирающиеся на цитаты из классиков, и т. д. Размер брошюрок Арнольди – несколько печатных листов. Разумеется, при таком объеме не остается места ни на цитаты, ни на ссылки. Зато привлечен практически весь имеющийся в наличии киноматериал – отечественный и зарубежный. И, анализируя фильмы, находя родственные мотивы, описывая приемы, делая первые, робкие попытки систематизации, Арнольди, действительно, «выкристаллизовывал» особенности жанра. Поэтому его «развлекательные» книжечки (основная часть брошюр издательства «Теакинопечать» выходила в серии с абсолютно ненаучным названием «Библиотечка советского кинозрителя») до сих пор цитируются киноведами, неизменно удивляя их небрежно оброненными тонкими и точными замечаниями.

Рискую навлечь на себя гнев большинства современных гуманитариев, но я практически убежден, что многие популярные брошюрки дилетантов-критиков, выпущенные «Теакинопечатью», принесли существенно большую пользу, чем знаменитый труд формалистов «Поэтика кино».

Еще с начала XX века выдающиеся филологи, историки, музыковеды подходили к киноискусству с методологиями, изобретенными вне кино, и начинали применять «внекиношные» методологии к этому феномену. Так писали о кинематографе Леонид Андреев, Иван Соллертинский, Борис Эйхенбаум. Для того чтобы понять феномен кино, им достаточно было проанализировать одну-единственную картину. Еще лучше – обойтись без нее. Формалистам не нужны были конкретные фильмы. Они принадлежали к тому поколению, которое смотрело не фильм, а кино в целом, которых завораживали мелькающие тени в темном зале, которые находили глубинный смысл в произвольном чередовании сюжетов первых кинопрограмм. Обо всем этом блистательно написал Ю. Цивьян в монографии «Историческая рецепция кино»²¹. В знаменитой статье Ю. Тынянова «Об основах кино»²² упоминаются три фильма, причем каждому посвящено не более двух строчек! И это в то время, когда литературоведческие работы формалистов (даже сугубо теоретические) полны бесконечных цитат из классиков и эпигонов. Разумеется, кино подчиняется неким правилам, характеризующим искусство вообще, и литературные схемы, перенесенные на смежную (но вовсе не тождественную) область, волей-неволей давали любопытные результаты. Но нередко за основу брались явления совершенно случайные или, во всяком случае, необязательные. Даже статья Тынянова – одна из наиболее глубоких и грамотных в сборнике (все-таки автор успел зарекомендовать себя замечательным сценаристом, работая с фэксами) – имеет четкие «границы применимости». Немоту Тынянов считал неотъемлемым свойством экрана; недаром с приходом звука он утратил всякий интерес к кинематографу. «Документальную историческую хронику» он называл «движущейся портретной галереей»²³ – вероятно, потому, что просто не видел документальных исторических картин. И т. д.

²¹ Цивьян Ю. Г. Историческая рецепция кино: Кинематограф в России, 1896–1930. Рига, 1991.

²² Тынянов Ю. Об основах кино // Поэтика кино. М.; Л, 1927. С. 53–86; Тынянов Ю. Об основах кино // Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино». СПб., 2001. С. 39–59.

²³ Тынянов Ю. Об основах кино // Там же. С. 58.

Кинотеория эффективна в том случае, если она помогает как-то упорядочить обширный материал. Любая другая теория – вещь в себе. «Где та грань, за которой кино перестает быть видом искусства», – вопрос жгуче-современный, но ответ на него отыскать невозможно. И потому «Поэтика кино» была лишь экскурсией, гастролями формалистов в неведомый край (исключением составляет статья «затесавшихся» в сборник операторов Е. Михайлова и А. Москвина «Роль кинооператора в создании фильма»). Десятилетия спустя пройдут такие же гастрольные турне (с аншлагами и доморощенными подражателями) семиотиков, структуралистов и т. д. На мой взгляд, это тоже называется «дилетантизм». И гораздо более вредный дилетантизм: уж они-то знали, что такое научный подход.

А научный подход требовал и требует, прежде всего, систематизации имеющегося материала. И вот вчерашние журналисты – юные, скандальные, часто полуграмотные – принялись за систематизацию. Не потому, что думали о высокой науке. А потому, что не знали, как охватить нахлынувший поток фильмов (в 1920-е прокатная политика Советского Союза была исключительно либеральна, и на советский экран попадала едва ли не треть американской и европейской продукции). Чем больше фильмов они видели, тем более необходима была им методология и систематизация. А насколько плодотворна та или иная выбранная методология, покажет практика.

В советском киноведении 1930-х – 1950-х в основном строили тематические ряды, перечисляли сюжетные мотивы, порой описывая не фильмы, а намерения авторов. В 1920-е же пытались классифицировать по приемам: именно так строил свои брошюры-монографии Э. Арнольди, так писал один из лучших ленинградских критиков Владимир Недоброво, автор первой книги о фэксах. И такая классификация оказывалась работоспособной. Несмотря на то что выборка была нерепрезентативной (многие значительные кинофильмы все же не попали в советский прокат), что приемы выбирались без учета национальных особенностей соответствующей кинематографии, и т. д. Этих «несмотря» более чем достаточно. Явно достаточно для того, чтобы обвинить автора в дилетантстве. Но...

Описательство без методологии – дилетантство. И методологическое щегольство без описания – дилетантство. Только описательство полезнее.

Таким описательством и занимался всю жизнь Николай Николаевич Ефимов.

В книге «Немецкие киноактеры: 120 портретов» менее 100 страниц. А портретов там даже не 120, а 127. Впрочем, это и не портреты, а биофильмографические справки, дополненные краткими характеристиками следующего рода: «Кино-артист, очень популярный в Германии. Творчество его достаточно разнообразно. Ловкие негодяи, элегантные маркизы XVIII века, жалкие пьяницы и слабохарактерные, погибающие люди, вот его роли»²⁴ или «Некогда модная, популярная красавица, получившая приз за красоту, – теперь исполнительница “конфетных” ролей»²⁵. Столь же «ненаучны» и разномастны сведения о самих фильмах, которыми иногда Ефимов разбавляет фильмографии. Чаще всего это название роли, фамилия режиссера, данные о советском прокате («у нас в 1921, в третьеразрядных театрах»²⁶), но иногда встречаются и указания на сюжет или даже «прием» («постановка Ганса Берент, построенная на параллели путешествия Колумба в ничтожных каравеллах и современного переезда в Америку на океанском пароходе»²⁷). Отдельные портреты выходят до комизма непосредственными и трогательными: «Осси Освальда родилась 2 февраля 1900 года. Отец ее умер, когда ей еще было только 4 года. Мать, с которой она провела детство, была глухонемая. Быть может, беседуя с матерью при помощи жестов, Осси постигла тайны выразительной мимики? В кино Осси стала сниматься у Любича и под его руководством сделалась первоклассной комедийной артисткой. Из ее многочисленных фильмов наиболее известны следующие...»²⁸ – и далее следует перечень ролей.

Конечно, справочник безнадежно устарел... Но произошло это буквально за последнее десятилетие, в связи с бурным развитием

²⁴ Немецкие киноактеры: 120 портретов / Составил Н. Н. Ефимов. Л., 1927. С. 7.

²⁵ Там же. С. 49.

²⁶ Там же. С. 59.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же. С. 60.

интернета, с появлением серьезных сайтов по истории немецкого кино, баз данных, «опекаемых» научно-исследовательскими институтами и фильмотеками. А до этого, три четверти века подряд, наивная и – если называть вещи своими именами – полуграмотная книжка Ефимова была необходимым подспорьем для всех отечественных исследователей истории западного киноискусства.

В анонимном предисловии (написанном, как выяснила К. Кумпан²⁹, издателем Кроленко) говорится: «Наряду с книгами, посвященными подробной характеристике отдельных наиболее выдающихся артистических сил, делающих эпоху, анализу методов и приемов их творчества, для широких кругов зрителей весьма полезны общие справочники о всех тех артистах, которые стали профессионалами экрана <...>. Настоящая книжка <...> является первым выпуском серии таких справочников. За ней должны последовать выпуски об американских киноактерах, киноактерах СССР и киноактерах Франции, Италии и Скандинавских стран»³⁰. Вышли только американские выпуски – три из шести, до буквы «П» включительно. Сборники, посвященные французским, итальянским и скандинавским актерам, так и не были составлены. Не увидела свет и книжка «Кино-актеры и режиссеры СССР», которая активно анонсировалась в течение 1927 и 1928 годов. Второй и особенно третий американский сборник уже содержали развернутые характеристики, полноценные портреты. Это была если еще не наука, то, по крайней мере, «историческая критика». Первый же сборник ничем не отличался от справочника Ефимова, хотя среди его редакторов – блестящий филолог и театровед Стефан Мокульский. Потому что в киноведении преподаватель Ленинградского университета Мокульский был таким же дилетантом, как студент Ефимов.

Ефимов, если угодно, задал модель отечественной фильмографии. Сто раз несовершенную, но все же... Уже который раз, рассказывая о пионерах отечественного кино, цитирую строки киплинговского «Дворца» – но что же делать, если ничего точнее и умнее до сих пор не написано:

²⁹ Кумпан К. К истории возникновения Кинокомитета при ГИИИ. Указ. изд. С. 194.

³⁰ Немецкие киноактеры: 120 портретов. Указ. изд. С. 5.

Каменщик был и Король я – и, знание свое ценя,
Как Мастер, решил построить Дворец, достойный меня.
Когда разрыли поверхность, то под землей нашли
Дворец, как умеют строить только одни Короли.

Он был безобразно сделан, не стоил план ничего,
Туда и сюда, бесцельно, разбегался фундамент его.
Кладка была неумелой, но на каждом я камне читал:
«Вслед за мною идет Строитель. Скажите ему – я знал».

1920-е годы и были тем уникальным временем, которое рождало Каменщиков и Королей в одном лице. И вслед за ними действительно шли Строители. В том же 1926 году вышла небольшая книжка Бориса Мазинга «Актеры германского кино» – наивная, но благородная попытка обобщить опыт одной из первых киноактерских школ мира. Фактологически книга опиралась на ефимовский справочник (она и задумывалась как предисловие к работе Ефимова³¹). А несколько лет спустя, в 1928–1929-м, тот же Мазинг выпустил серию брошюр, посвященных крупнейшим артистам немецкого кино: Паулю Вегенеру, Бернгардту Гётцке, Вернеру Краусу, Эмилю Яннингсу, – работы, не утратившие интереса и по сей день. Это одна нить. Вторая протягивается гораздо дальше. Готовя справочник «Американские киноактеры», систематизируя информацию, составляя фильмографии, Илья Трауберг задумал монографию «Актер американского кино». Книга вышла в 1927 году, в это же время издательство «Театропечать» выплеснуло безумное количество брошюр об американских киноартистах, многие из которых до сих пор цитируются исследователями. Наконец, уже в XXI веке Вера Кузнецова в статье «Американские звезды в стране большевиков»³² обобщила с сегодняшних позиций опыт киноведения 1920-х – так появилась первая работа о восприятии американского немого кино в Советской России, представляющая чрезвычайный интерес для историков отечественного кинематографа и, думается, небесполезная и для историков западного кино. Работа несовершенная, во многом еще неумелая, можно сказать, дилетантская. А можно сказать –

³¹ Немецкие киноактеры: 120 портретов. Указ. изд. С. 6.

³² Кузнецова В. А. Американские звезды в стране большевиков // Киноведческие записки. 2007. № 85. С. 196–248.

пионерская. И в предисловии к ней (к сожалению, это была последняя работа Веры Александровны, опубликованная уже после ее смерти) я цитировал все те же строки Кипплинга.

Вернемся к Ефимову. Арнольди называл его «большим знатоком германского кино»³³. Действительно, верность немецкому кинематографу он сохранил до конца жизни.

С 1930 года прокат западных фильмов в СССР фактически прекратился. Если за предыдущее десятилетие на советских экранах промелькнуло несколько тысяч иностранных картин, то хранящийся в Госфильмофонде список зарубежной кинопродукции, демонстрировавшейся в СССР с 1931 по 1941 год, занимает одну страницу! Киноведение тоже – волей-неволей – переключилось на описание отечественного кинопотoka. Знаменитые брошюрки об актерах, издаваемые «Теакинопечатью», перестали выходить еще в 1929 году, а полтора года спустя прикрыли и само издательство. В 1930-е вышло шесть книг о западных кинематографистах («Братья Люмьер», «Ренэ Клер», «Жан Ренуар», «Георг Вильгельм Пабст», «Чарли Чаплин», «Франческа Гааль»). Две из них были написаны Николаем Николаевичем Ефимовым.

В 1936 году увидела свет его монография «Георг Вильгельм Пабст». Появление этой книги было полной загадкой для современников и остается таковой для историков. Клер и Ренуар симпатизировали социалистам, и в советском прокате оказались «Под крышами Парижа» и «Марсельеза» (при таком дефиците зарубежной кинопродукции выхода одного фильма было достаточно для появления монографии о его создателе). Чаплин пользовался личной симпатией Сталина, и на экраны попало сразу два его фильма – «Огни большого города» и «Новые времена». Но почему Пабст? Один из главных фрейдистов в истории мировой кинематографии, автор первого «психоаналитического» фильма «Тайны одной души», режиссер, последовательно и целеустремленно проводивший параллели между социальными и сексуальными патологиями. На советском экране демонстрировались только ранние его работы, и было это за десять лет до выхода монографии Ефимова. Картины же Пабста 1930-х годов – ни экранизация

³³ Арнольди Э. М. Из воспоминания о первых шагах нашего киноведения. Указ. изд. С. 227.

брехтовской «Трехгрошовой оперы», ни «Дон Кихот» с эмигрантом Шаляпиным в главной роли – никак не вписывались в кинематограф, «сочувствующий социализму». И все же, такая книжка была опубликована. И – более того – вышла первой в серии «Лучшие мастера и фильмы зарубежной кинематографии».

В предисловии к монографии Николай Оттен подчеркивает, что для советского читателя важнее всего «неизменная победа социальной правды над псевдофилософской концепцией фрейдизма в тех случаях, когда им действительно приходится сталкиваться»³⁴. Кажется бы, Ефимов вторит ему, с грустью отмечая, что «в творчестве Пабста есть фильмы высокого художественного уровня, в которых, однако, биологические, сексуальные мотивы забивают социальные. Таков, например, знаменитый “Ящик Пандоры”»³⁵. Но в главе с красноречивым названием «Годы отступления» «Ящик Пандоры» описан подробно и даже с восхищением – пожалуй, не менее интересно, чем в позднейших классических работах Кракауэра и Лотты Айснер. Завершается же это описание не социальным анализом и не разоблачением оступившегося художника, а спокойной и – я бы сказал – смелой констатацией: «Факт художественного совершенства этого фильма <...> снимает вопрос о насилии над творческой волей режиссера»³⁶.

Вообще анализ не свойствен этой работе Ефимова: он отдает предпочтение описаниям фильмов. Но это, пожалуй, является достоинством книги, а не ее недостатком. Действительно, формальный анализ в 1936 году был невозможен – кампания по борьбе с формализмом набирала обороты, а социальный анализ был Ефимову не нужен: ему пришлось бы разоблачать. А его дело было изучать. Если принять во внимание, что половина фильмов, описанных в монографии, исчезла с экранов в годы немого кино, а вторая половина и вовсе не демонстрировалась в России, – ценность книги становится очевидной. Кстати, на сегодняшний день – это все еще единственная на русском языке монография о Пабсте, и каждый, кто пишет о великом режиссере, обращается к

³⁴ Оттен Н. Предисловие // Ефимов Н. Георг Вильгельм Пабст. М; Л., 1936. С. 7.

³⁵ Ефимов Н. Георг Вильгельм Пабст. Указ. изд. С. 11–12.

³⁶ Там же. С. 51.

исследованию Ефимова, какой-то странною судьбою вышедшему в Советской России 1930-х годов.

Австро-венгерская киноактриса Франческа Гааль, в отличие от Пабста, была известна и любима в СССР, где шло «немыслимое» количество фильмов с ее участием – целых три: «Петер», «Маленькая мама» и «Катерина». Благодаря этому сложилась анекдотическая ситуация: актриса, не самая популярная даже в родной Венгрии, стала главной кинозвездой первой великой кинодержавы (конечно, официальные источники об этом умалчивают, но мемуары и устные предания живо свидетельствуют, что славе Франчески Гааль могли позавидовать и Орлова, и Ладынина). Справедливости ради, нужно отметить, что актерская техника ее была виртуозной, и сейчас, по прошествии семидесяти лет, можно смело сказать, что Франческа Гааль была одной из лучших трагистов в истории мирового кино. Ефимов и его соавтор Э. Арнольди поняли это раньше всех. И небольшая брошюрка их, вышедшая в 1937 году, написана в лучших традициях 1920-х: вновь систематизация – на этот раз систематизация и классификация приемов игры замечательной артистки. Если угодно, формальный анализ, только лишенный академической сухости. (Замечу, что в 1938–1940-м выйдет около тридцати выпусков серии «Мастера киноискусства», посвященных советским кинематографистам, но ни в одном из них не найдется места хоть для какого-то формального анализа – даже в брошюрах об операторах.)

Скорее всего, «аналитическая» нить тянулась от уже упоминавшихся книжек Арнольди «Комическое в кино» и «Авантюрный жанр в кино». Ефимов же и в 1920-е не увлекался анализом. У него не было блеска и склонности к парадоксальным умопостроениям, типичным для большинства его современников. Его отличала любовь к факту как таковому, скрупулезность и фотографическая память, которую отмечают все, кто когда-либо сталкивался с ним в работе. В мемуарах о довоенном ленинградском киноведении Арнольди писал:

Неисчерпаемыми запасами памяти всегда владел Н. Н. Ефимов. Когда-то мы с ним даже развлекались проверкой собранных в его памяти сведений. Я раскрывал наугад какой-нибудь журнал и читал перечень артистов, а Николай Николаевич называл фильм, в котором они участвовали. Однажды, в ответ на названные мной имена из старого немецкого

журнала, он уверенно сказал: нет такого фильма, в котором снимались вместе эти артисты. Это, наверно, реклама такой-то фирмы, где все они работали³⁷.

Легенды о феноменальной памяти Николая Николаевича жили и за пределами Института. И до войны, и в послевоенные годы к нему обращались за консультациями по самым разным вопросам, связанным с зарубежным кино. И востребован он был, прежде всего, в этом качестве.

Т. Ф. Селезнева, которая в начале 1960-х была аспиранткой на секторе кино ЛГИТМиКа, до сих пор вспоминает их с Ефимовым совместные просмотры немых фильмов:

Мы смотрели иногда даже не целый фильм, а какую-то крошку. И вот, идет фрагмент: я даже не знаю, откуда эти нарезанные «макароны», а он ухитрялся узнать, кто это на экране. Актеров он знал просто безукоснительно и фильмы мог определить. Я помню, как во время одного из просмотров я ему сказала: «А Вам не кажется, что это рука Асты Нильсен?». И он пришел в абсолютный восторг – потому что сам обожал такие вещи. Он коллекционировал всё: актерские жесты, актерские биографии – всё, что можно было наскрести³⁸.

Подобное, как выразился киновед Евгений Марголит, «замечательное крохоборство» было вообще свойственно киноведам 1920-х. Ставшие маститыми, солидными учеными, они описывали картины, которые смотрели в юности, увлеченно и темпераментно, они сохраняли живые подробности тогдашнего восприятия. Среди выпускников ВГИКа до сих пор ходят легенды о том, как ровесник Ефимова, С. В. Комаров, в России 1990-х самозабвенно пок кадро во пересказывал фильмы, которые последний раз пересматривал в конце 1920-х. Студентам это казалось смешным, старомодным, порою скучным, но отсюда возникало уникальное чувство сопереживания зрителя-современника, а не историка-архивиста. В подобном «крохоборстве» Николай Ефимов, без сомнения, был «первым среди равных».

Оттого, вероятно, и был он необходим Арнольди в работе над книжкой о Франческе Гааль. Правда, еще одна уникальная

³⁷ Арнольди Э. М. Из воспоминания о первых шагах нашего киноведения. Указ. изд. С. 227.

³⁸ Из беседы с Т. Ф. Селезневой (2 ноября 2009 г.).

особенность этой книжки состоит в том, что описываются там не только три фильма, бывших в советском прокате, но и несколько других работ Гааль, сведения о которых в советскую печать не проникали. Удалось ли авторам в конце 1930-х годов чудом раздобыть иностранные журналы (на венгерском языке?), повезло ли им найти какого-нибудь «выездного» киномана, посчастливилось ли им попасть на один из закрытых просмотров, предназначенных для киноруководства (и демонстрировались ли на таких просмотрах картины с венгерской актрисой), – этого мы, вероятно, никогда не узнаем. На факт остается фактом: большинство картин, детально разбираемых в скромной брошюрке Ефимова и Арнольди, и сегодня негде раздобыть. Достаточно сказать, что австрийская исследовательница Бригитте Майер, работающая в настоящее время над монографией о Франческе Гааль в зарубежных архивах и фильмотеках, регулярно обращается к советской книжке 1937 года.

Талант разыскивать недоступное должен был пригодиться Николаю Николаевичу еще в начале 1930-х годов, когда во главе киносекции оказался Б. Л. Бродянский, один из активных деятелей ЛенАРРКа (Ленинградской ассоциации работников революционной кинематографии), большой поклонник милитаристской темы в искусстве. Под его руководством вся деятельность киносекции приобрела «военную» направленность. Э. Арнольди, едва закончив исследование авантюрного жанра, был вынужден переключиться на такие работы, как «Подготовка новых войн и кино» и «Кино фашистской Германии»³⁹. Ефимов же в 1932 году написал большую статью «Фрейбургская школа операторов и философия фашизма в кино», а в 1936-м подготовил к печати целую монографию (15 п. л.) «Эволюция фашистского фильма». Работы эти не были опубликованы, а рукописи не сохранились. Составить о них представление можно лишь из рассказа Арнольди:

Очень интересную работу выполнил Н. Н. Ефимов. В шедших на наших экранах казавшихся такими «невинными» немецких спортивно-видовых фильмах <...> он раскрыл глубоко упрятанные фашистские и милитаристические тенденции, разоблачив режиссера Арнольда Фанка и его «фрейбургскую школу кинооператоров». <...> Любопытно, что

³⁹ КР РИИИ. Оп. 5. Ед. хр. 14. Л. 9.

первоначально даже в Германии для прогрессивной критики сущность «фрейбургской школы» осталась незамеченной. Исследования Николая Николаевича явились свидетельством несомненных успехов нашего киноведения⁴⁰.

С. Гуревич иронизировала по этому поводу: «И впрямь – любопытно. Перечитываю это замечание Э. М. Арнольди – и не могу взять в толк, чего тут больше – неизжитой детской наивности или очень глубоко по старой привычке затаенного сарказма»⁴¹. В данном случае ирония, вероятно, неуместна: полное подтверждение идей Ефимова (в изложении Арнольди) можно найти в классической монографии З. Кракауэра «От Калигари до Гитлера», написанной десять лет спустя⁴². И опять же интересно, откуда брались материалы для исследования. Ранние фильмы «фрейбургской школы» попали в советский прокат, но фильмы нацистского периода, разумеется, до Советского Союза не доходили...

Вообще, Николай Николаевич явно предпочитал братья за неизведанное и недостижимое. Как вспоминает А. Л. Сокольская, уже в 1960-е годы, верный своим пристрастиям, он задумал большую книгу о современном немецком кино – причем в первую очередь о кинематографе ФРГ, а не ГДР!.. Вероятно, она так и не была написана.

В Зубовском особняке Ефимов проработал до 1 сентября 1936 года, когда Кинокомитет был распущен⁴³ (с 14 октября 1936 по 7 марта 1937 он вновь попал в Институт – в качестве консультанта по кино при библиотеке – но и эту должность упразднили⁴⁴). Тогда же была ликвидирована и «материальная база» киноведения на Исаакиевской – кинокабинет, созданный в 1924 году первым историком отечественного кино Б. С. Лихачевым. Троих сотрудников: Н. М. Иезуитова (на тот момент он был заведующим), Арнольди и Ефимова – «приютили с имуществом упраздненного

⁴⁰ Арнольди Э. М. Из воспоминания о первых шагах нашего киноведения. Указ. изд. С. 230.

⁴¹ Гуревич С. Д. Ленинградское киноведение (Зубовский особняк: 1925–1936). Указ. изд. С. 148–149.

⁴² Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера. М., 1977. С. 265–271 и др.

⁴³ КР РИИИ. Оп. 5. Ед. хр. 93. Л. 13.

⁴⁴ Там же. Л. 14–15.

кинокабинета в ленинградском Доме кино», где они «могли заниматься культмассовой работой и, в порядке частной инициативы, научными исследованиями»⁴⁵. Иезуитов за отпущенные ему пять лет (он погиб на фронте в 1941 году) успел сделать очень многое: возглавил кафедру истории кино во ВГИКе, выпустил несколько замечательных книг, написал первую «Историю советского кино». Арнольди, несмотря на все испытания, выпавшие на его долю, тоже сумел реализоваться: еще до войны (и до ареста) он выпустил первый том «Истории кино», а уже на закате дней издал знаменитейшую книгу «Жизнь и фильмы Уолта Диснея».

Ефимов пережил всех довоенных сотрудников Кинокомитета. Он избежал ареста и гонений. Но киноведческая судьба его сложилась гораздо печальнее. Он прошел войну, был командиром взвода и замкомандира роты на Ленинградском и Брянском фронтах. В 1943 году был тяжело ранен, два с половиной года находился на излечении в госпиталях и до конца жизни оставался инвалидом⁴⁶. Основной его деятельностью стало чтение лекций: в Городском лекционном бюро, в обществе «Знание», затем – в Бюро пропаганды советского киноискусства. Изредка он писал небольшие заметки: в «Ленинградскую правду», «Кинонеделю» и т. д.

Вскоре после войны И. И. Иоффе организовал на историческом факультете Ленинградского университета отделение истории искусств. Стронник «синтетического изучения искусств» (итоговая его работа так и называется: «Синтетическая история искусств и звуковое кино»), Иоффе настаивал на появлении киногоруппы при отделении. Руководил ею Л. З. Трауберг. Через год состоялся и второй набор. Вот этим группам будущих редакторов и киноведов (среди них были И. П. Садовская – создатель послевоенного кинокабинета в ЛГИТМиКе, Н. Б. Вольман – одна из первых исследователей документального кино, Д. Г. Иванеев – главный летописец Ленфильма и создатель музея студии) Николай Николаевич Ефимов читал историю отечественного кино. Предприятие было «полулегальное». Д. Г. Иванеев вспоминает:

⁴⁵ Арнольди Э. М. Из воспоминания о первых шагах нашего киноведения. Указ. изд. С. 236.

⁴⁶ КР РИИИ. Оп. 1. Ед. хр. 7. Л. 13.

Мы поступили в 1946 году. А с Траубергом занимались только в 1947–1948-м. До этого был просто исторический факультет, отделение истории искусств. Слово «кино» звучало только в разговорах, официально оно не произносилось, хотя, по-моему, где-то и было прописано. Трауберг читал нам зарубежное кино, Ефимов – отечественное, а М. Ю. Блейман рассказывал всякие сценарные дела. Это были свободные вечера вопросов и ответов, жесткой программы я не видел, во всяком случае. Но тогда это казалось настолько интересно, что мы забыли про все музеи и архивы и остались в кино. Николай Николаевич очень хорошо помнил фильмы, его рассказы больше сводились к содержанию, чем к какому-то анализу. И для нас это было важно, потому что мы ничего не видели. Просмотров у нас не было. Правда, Трауберг всегда пускал нас в Дом кино, куда мы ходили почти на всё, что там было, но старых фильмов там не показывали. А в Университете не было зала, и просто не было физической возможности смотреть. Старые звуковые фильмы еще шли где-то по городу, мы их выискивали. А немых просто не было.

Нам сказали: «Занимайтесь, чем хотите. Но есть список предметов, которые вы обязаны сдать». И мы сдавали стандартный набор, только к этому еще добавилась пара экзаменов и зачетов по кино. Курсовые работы мы писали легко. А с дипломом возникли сложности, так как кино не было академической дисциплиной. Нам заявили: «Идите, добивайтесь разрешения!» – и мы ходили к ректору, потом его сделали министром, и мы, когда были на практике, ходили к нему на прием уже в Москве. Он разрешил нам писать эти семь работ. Одна из которых на следующий день не состоялась. Потому что это была работа про Козинцева и Трауберга...⁴⁷

Дело в том, что началась кампания по борьбы с космополитизмом, главной жертвой которой в Ленинграде стал именно Трауберг, моментально уволенный отовсюду. Студенты первого набора успели закончить университет, а второй набор оказался «между небом и землей».

«Нас как воспитанников космополита никто не хотел брать, – рассказывает И. П. Садовская, – а нам надо было защищать диплом. И я уговорила Ефимова, чтобы он взялся руководить этой группой учеников Трауберга. Он согласился – это был очень мужественный поступок, особенно учитывая его дворянское происхождение»⁴⁸ (и, добавим, искусствоведческое прошлое: ра-

⁴⁷ Из беседы с Д. Г. Иваневым (2 ноября 2009 г.).

⁴⁸ Из беседы с И. П. Садовской (20 октября 2007 г.).

бота с Пиотровским, Арнольди, Мазингом и другими «врагами народа»). Но обошлось: выпуск состоялся в 1950 году, и Николай Николаевич вернулся к лекционной работе.

Итак, дилетант и любитель руководил первым в стране университетским выпуском киноведов. И, как видим, совсем неплохим выпуском!

Впоследствии где он только не читал лекций: и в Педагогическом институте им. А. И. Герцена, и в Ленинградском институте киноинженеров, и в Кинотехникуме, и даже в Военно-политическом училище им. Ф. Энгельса⁴⁹.

В. А. Морозова вспоминает:

Массу лекций читал бесплатно. Причем ездил на какие-то фабрики, на заводы, в техникумы. С больной ногой ездил на трамвае через весь город и получал за это какие-то гроши. Всё дело в том, что он уникально-серьезно относился к своей работе⁵⁰.

Когда после двадцатидвухлетнего перерыва в Институте на Исаакиевской был вновь создан сектор кино, из довоенного состава Кинокомитета в Ленинграде оставались лишь двое: Ефимов и Арнольди. Арнольди работал на Леннаучфильме, много печатался, был востребован и жил полноценной жизнью; он не вернулся в Институт. А Ефимов вернулся, проработал на секторе 11 лет (с 1959 по 1971)⁵¹ и в течение пяти лет, с 1960 по 1965, даже исполнял обязанности заведующего сектором⁵². С. Д. Гуревич вспоминала:

Для Николая Николаевича, прошедшего многие испытания, войну в том числе, это были нелегкие годы. Он <...> был из людей, которым трудно мириться с собственной старостью. Какое-то время он значился руководителем вновь созданного киносектора, но руководителем был скорее почетным: не умел ни требовать, ни указывать. Так мне, по крайней мере, кажется. Зато несомненными для всех, кто с ним встречался, были его доброта и щедрость – от высоких до самых житейских проявлений. А кроме того, он был очень обидчивым, вспыльчивым, легко ранимым. К нему часто обращались за информацией – его эрудиция была

⁴⁹ КР РИИИ. Оп. 1. Ед. хр. 7. Л. 4, 12.

⁵⁰ Из беседы с В. А. Морозовой (1 ноября 2009 г.).

⁵¹ КР РИИИ. Оп. 1. Ед. хр. 7. Л. 2, 10.

⁵² Там же. Л. 7–8.

общеизвестна. <...> Эту память он сохранил до старости, так же, как привычку изо дня в день заполнять своим аккуратным почерком бесконечные карточки для домашней картотеки, которую он вел по ему одному ведомой системе. Сейчас эта картотека является частью кабинетного архива, но практически никто ею не пользуется – ключ потерян.

Н. Н. Ефимову так и не удалось вжиться в повседневную сумятицу, царившую в Зубовском доме в начале 60-х. Он еще написал несколько добротных статей об актерах зарубежного кино – и ушел, никому не выказав обид, и всегда твердо держал голову, не допуская собственной слабости, не принимая ничьих сожалений⁵³.

Стэлле Гуревич всегда была свойственна некоторая романтизация объекта исследования. Реальная картина выглядела, может быть, не столь лирично, но именно в прозаичности ее заключалось самое страшное. Думается, что в воспоминаниях А. Л. Сокольской, пришедшей в «обновленный» сектор кино одновременно с Ефимовым, больше объективности:

Николай Николаевич был человек насмерть запуганный, совершенно стертый человек, прибитый – это сквозило во всем его облике. 37 год обрушился на них на всех: ведь была арестована большая часть доверенных сотрудников Института. Он очень боялся советской власти и всё время опасался прогневить начальство, что нас всех безмерно раздражало. У меня с ним был конфликт, потому что когда мы стали делать первый секторальный сборник «Молодые режиссеры советского кино», Ефимов ужасно возражал против того, чтобы в сборнике участвовали Нея Зоркая и Майя Туровская. Он был хорошим фактографом и считал себя настоящим киноведом, а все эти «барышни» (и мы в том числе) его раздражали: мы пришли из других профессий и работали по-другому. Арнольди все-таки как-то соотносились с современностью и потому был живым человеком. А Ефимов считал, что он единственный всё понимает, а на самом деле не понимал ничего. Но, повторяю, он был человек пуганный. А мы, наверное, были молодые и жестокие. Вглядываться, почему и откуда это, мы не хотели. А у него, наверное, была тяжелая биография. Страхи его были оправданны. Он был гораздо более достойным человеком, чем нам представлялся тогда⁵⁴.

⁵³ Гуревич С. Д. Ленинградское киноведение (Зубовский особняк: 1925–1936). Указ. изд. С. 151–152.

⁵⁴ Из беседы с А. Л. Сокольской (20 октября 2007 г.).

И еще два «портрета» глазами современников. В. А. Морозова, с начала 1960-х работающая на секторе кино, рассказывает:

У него было довольно красивое, с правильными чертами лицо – даже чуть-чуть приторное. Одевался он всегда аккуратно, но очень просто. Он был галантный человек, любил слабый пол и относился к нему «не по-советски»: мог прийти и преподнести коробку конфет или букет – что совершенно не было принято в то время. Был балетоманом – как и многие старые петербуржцы. Держался очень прямо, что отчасти объяснялось его хромотой (ему приходилось немножко откидываться назад), достаточно приветливо, но был немножко насторожен по отношению к сотрудникам Института, потому что его не очень воспринимали. Как завсектором он понимал, что место и время было для него не очень подходящим, понимал, что пришло другое поколение, которое смотрит совершенно другое кино. Он не очень-то воспринимал новый язык кино – даже французскую «новую волну», хотя и понимал, что это нечто значительное. Он не очень понимал смысл экзистенциализма, и я, будучи совсем юной, иногда кое-что поясняла ему в фильмах, скажем, Антониони. Я бы не сказала, что он отрицательно относился к молодым, но он не любил «эпатажно-языкатых», которых было много среди хороших критиков 60-х годов, побаивался и явно комплексовал рядом с ними. Он ординарно воспринимал людей. И вообще был ординаром. Неординарным было его отношение к предмету – оно было уникальным вообще и для сектора в частности⁵⁵.

Про отношение Николая Николаевича Ефимова к своему предмету я уже много писал. Но всё же позволю себе процитировать еще одно свидетельство – Т. Ф. Селезневой. Тем более, что в ее рассказе вновь всплывает столь важное понятие, как дилетантизм:

Все мы, пришедшие в сектор, – дилетанты: филологи, театроведы... Никто же представить не мог заранее, чем он будет там заниматься. Но находили же себе ниши! Вот и Николай Николаевич тоже должен был бы найти себе такую же нишу. А он не нашел ее, и в этом его вина или беда – как угодно. Между тем то, что он свой материал знал раз в сто лучше, чем все мы, – это точно. Мы все навалились на то, что хлынуло на нас с «оттепелью», и жрали всё это. Сиюминутное, новое, новое, новое! А он копался, как нам казалось, в каком-то старье, когда тут

⁵⁵ Из беседы с В. А. Морозовой (1 ноября 2009 г.).

рядом такие вещи происходили! Всех интересовали две вещи: теория и поэтика.

А Николай Николаевич теоретиком не был совершенно. И вряд ли был способен написать обобщающую работу. Он был практик – ну, как слесарь. Он знал все биографии – отечественные и зарубежные. Он мог определить, чей это кадр. Он знал «мясо» кино. Но что делать с этим мясом, он не знал и написать об этом связно – не мог. Да и не претендовал на это. Ему нравилось чистое коллекционирование. У него была гигантская картотека. Нет у него книжки, а должна была быть. Потому что у него была куча практического материала, и теперь всё это исчезло. Меня гложет всё время: вот, подсказали бы ему темку – он бы рад-радешенек был что-нибудь написать.

Ну, я еще хлебнула этот исторический материал, когда писала про киномысль 1910-х и 1920-х годов, а все остальные даже понятия не имели, скажем, кто такой режиссер Бауэр. А Николай Николаевич очень меня примечал и поощрял мои интересы. Мы с ним многое смотрели вместе. И вдруг выяснилось, что он прекрасно знает французских авангардистов и может подсказать много ценного и важного, что он прекрасно знает раннее русское кино.

Для меня самой Николай Николаевич был загадкой. Вот, я сижу с ним рядом у экрана, и он расцветает. Выходишь из зала – и он закрывается⁵⁶.

Писал он действительно мало. По крайней мере, так считалось. Тем более что ученой степени у него не было, и потому нагрузка в Институте была минимальной.

Но, если подумать, то «ниша» у Ефимова была – и весьма широкая: по существу, в течение нескольких десятилетий он являлся едва ли не самым крупным знатоком западного кино 1920-х – 1930-х годов – причем не только в Ленинграде, но и во всем Союзе. К нему обращались за краткими историческими справками. Но, как выясняется, столь же феноменально он знал и «фактографию» советского кино. И вот это оказалось совершенно невос требовано. Что вдвойне обидно: в конце концов, западное кино хорошо исследовано иностранными специалистами, а в истории советской кинематографии до сих пор встречаются значительные лакуны, которые, боюсь, никогда уже не будут заполнены.

⁵⁶ Из беседы с Т. Ф. Селезневой (2 ноября 2009 г.).

Вероятно, Николай Николаевич и сам понимал это. Понимал и то, что на смену дилетантизму 1920-х пришел качественно новый дилетантизм 1960-х, наступило время киноведа не только насмотренных, но и начитанных, проводящих недели в Госфильмофонде, даже выезжающих иногда за границу... И во второй половине 1960-х годов, уйдя с поста заведующего и сбросив груз ответственности, явно тяготивший его, Ефимов переключился на отечественный кинематограф. Здесь он обладал неоспоримым преимуществом: он был живым свидетелем. И фотографическая память оказывалась едва ли не главным фактором.

Писал он, по большей части, в стол. Впрочем, даже опубликованные его статьи оставались незамеченными. А среди них были действительно серьезные работы – в особенности статья «Из истории актерского кинематографа 20-х годов»⁵⁷, в которой рассматривались несохранившиеся фильмы В. Касьянова и несколько работ Я. Протазанова.

Три неопубликованные монографии, написанные в конце 1960-х – начале 1970-х, – «Владимир Петров», «Евгений Червяков» и «Елена Кузьмина и ее фильмы» – лишь недавно были обнаружены в кинокабинете и Кабинете рукописей РИИИ. На титульном листе всех трех текстов напечатано: «Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии», однако известно, что на секторе работы не обсуждались. Ефимов не мог держать их в секрете – иначе бы они не попали в архив как плановые работы. Но чем тогда объяснить, что С. Гуревич, в эти же годы писавшая про Червякова (и, кстати, поддерживавшая с Николаем Николаевичем максимально теплые отношения), нигде не ссылается на исследования или, хотя бы, рассказы Ефимова, которые могли бы стать исключительно ценным подспорьем в ее работе?

Главное достоинство этих монографий, прежде всего, в том, что они представляют собой не только киноведческие исследования, но и мемуарные тексты. Это вообще замечательное свойство работ по истории кино, написанных в 1960-е – 1970-е годы киноведами старшего поколения. В этом – особая привлекательность монографий Е. С. Добина «Козинцев и Трауберг», Р. Н. Юрене-

⁵⁷ Ефимов Н. Н. Из истории актерского кинематографа 20-х годов // Вопросы истории и теории кино: Сборник трудов. Л., 1973. С. 80–95.

ва «Советская кинокомедия», сборника статей М. Ю. Блеймана «О кино – свидетельские показания», книги Х. Н. Херсонского «Страницы юности кино». Даже сборник 1968 года «Звезды немого кино», пользовавшийся в свое время большой популярностью, написан не просто киноведами, но кинозрителями 1920-х годов: Э. М. Арнольди, А. В. Разумовским, тем же Н. Н. Ефимовым и др.

Только память мемуариста могла сохранить многие принципиально важные детали. Например, несколько страниц книги о Червякове Ефимов посвящает двум актрисам-эпизодницам Е. Волынцева и О. Трофимовой, вклад которых в картину не менее значим, чем работа исполнителей главных ролей. Между тем в фильмографиях фамилии этих актрис даже не упоминаются.

Работы Ефимова представляют, прежде всего, «фильмографическую» ценность. Социальный анализ фильмов – особенно в книге о Петрове – маловыразителен. Зато чрезвычайно интересны описания несохранившихся фильмов. Так, только здесь детально и скрупулезно описана одна из первых советских экспериментальных картин «Беглец», где впервые в отечественном кино смело и масштабно применялась «субъективная камера».

В монографии «Евгений Червяков» Ефимов по памяти восстановил не только «кинотекст» двух утраченных шедевров, «Мой сын» и «Золотой клюв», но и – что не менее важно – зрительскую реакцию 1920-х годов и кинематографический контекст. Здесь также сказывается «полумемуарный» характер монографии: вряд ли кто-либо из молодых исследователей знал о зрительском восприятии, скажем, фильма забытого ныне режиссера Бориса Шписа «Синие воротники».

Из четырех классических работ Червякова сохранилась одна. Так что академическим исследователям творчества режиссера – С. Д. Гуревич и Р. Н. Юрневу – пришлось опираться прежде всего на рецензии и текст режиссерских сценариев. Сценарий же при реализации претерпевал значительные изменения: фильмы Червякова рождались на съемочной площадке. Именно поэтому монография Н. Н. Ефимова, как киноведческий труд значительно уступающая работам Гуревич и Юрневу, тем не менее, оказалась исключительно ценным материалом для историков кино. Оpub-

ликованная спустя сорок лет после написания⁵⁸ (и через тридцать лет после смерти автора, умершего в 1976 году), она вызвала живой интерес у историков советского кино⁵⁹.

А в 1960-е книги эти оказались никому не нужны. Пожалуй, что в эти годы по-настоящему востребован Николай Николаевич был только в ленинградском Доме кино, где в течение десяти лет представлял зарубежные фильмы. Сухой, корректный, он выходил на сцену, опираясь на палку, и тут же «загорался», становился весел и даже легкомыслен – сохраняя индифферентное выражение лица. Т. Ф. Селезнева вспоминает, как перед одним из сеансов он вышел и совершенно серьезно произнес следующий текст (говорил он всегда довольно кратко, но на этот раз превзошел себя): «Мы сегодня увидим с вами, товарищи, два фильма. Они сделаны разными режиссерами, в разное время... (пауза). Но у них есть нечто общее... (пауза). У обоих не сохранилось по одной части»⁶⁰. Многих подобные вещи раздражали. А многих – умиляли: уж больно это не соответствовало стандартам академического вступления. Если угодно, шло это всё отсюда же – от дилетантизма 1920-х.

Кстати, с тем же Домом кино связан чуть ли не единственный анекдот о Николае Николаевиче. Когда фильм ему не нравился, он вставал и выходил из зала, бормоча под нос: «Искусство вечно, жизнь коротка».

На этом, пожалуй, и следует закончить. Все факты и соображения изложены, а выводы, я надеюсь, читатель сделает сам.

⁵⁸ *Ефимов Н. Н.* Евгений Червяков. Неопубликованная монография / Публикация и комментарии П. А. Багрова // Киноведческие записки. 2007. № 84. С. 275–319; *Ефимов Н. Н.* Евгений Червяков. Неопубликованная монография / Окончание; публикация и комментарии П. А. Багрова // Киноведческие записки. 2008. № 87. С. 127–162.

⁵⁹ Когда эта статья была подписана в печать, мне удалось посмотреть фильм Е. Червякова «Мой сын», чудом обнаруженный в Аргентине. Следует еще раз отдать должное феноменальной памяти Н. Ефимова: он описал картину с поразительной точностью.

⁶⁰ Из беседы с Т. Ф. Селезневой (2 ноября 2009 г.).

С. САВИЦКИЙ

*«Зритель собственной мысли»:
Взгляды Л. Гинзбург на литературное творчество
до учебы у формалистов*

В сентябре 1922 года, после возвращения из Петербурга в Одессу, Лидия Гинзбург пишет заметку о теории литературного творчества¹. Осенью 1920-го она поступает на физико-математический факультет Петроградского университета, но довольно быстро теряет интерес к естественным и точным наукам. В Одессе будущая ученица формалистов работает в театре миниатюр «Крот». О его деятельности пишет, в частности, Наталья Соколова – дочка главного режиссера Виктора Типота, младшего брата Гинзбург, одного из создателей советской оперетты:

Он ютился в маленьком подвале и соответственно назывался «Крот». Впрочем, название расшифровывалось еще и так: Конгрегация Рыцарей Острого Театра. Возглавляли театр «Крот» Вера Инбер и Виктор Типот <...>, впоследствии один из зачинателей московского Театра сатиры. Играла в нем семнадцатилетняя Рина Зеленая, москвичка, которую в годы Гражданской войны случайно занесло в Одессу <...> Малевал и сколачивал декорации Евгений Левинсон, в дальнейшем очень известный ленинградский архитектор. Играл на скрипке тринадцатилетний мальчик Додик Ойстрах, и взрослые после спектакля спорили, кому сегодня провожать Додика домой. В качестве друга, постоянного зрителя, а иногда и автора <...> фигурировал Александр Фрумкин, химик <...>, которому предстояло в будущем стать академиком, создателем нового направления в электрохимии, ученым с мировым именем (Соколова 1994)².

¹ Архив Л. Я. Гинзбург (РНБ. Ф. 1377) находится в обработке. Заметка впервые опубликована в Сборнике к шестидесятилетию профессора Пекки Песонена (Университет Хельсинки, 2007).

² В послевоенной повести В. Инбер «Место под солнцем» «Крот» назван театром Созэп – «созвучный эпохе». Циничный режиссер, предпочитавший ухаживать за девушками с увеличенным продовольственным пайком, фигурирует под именем Аркадия Грамма (Инбер 1952: 55–68).

Все перечисленные сотрудники театра в дальнейшем станут заметными фигурами советской культуры. Хотя Ю. Олеша и В. Катаев к этому времени уже перебрались в Харьков, а затем в Москву, Одесса по-прежнему была одной из литературных и художественных столиц России. С некоторыми писателями, жившими здесь в 1920-е годы – например, Э. Багрицким, – Гинзбург будет поддерживать отношения в дальнейшем (Гинзбург 2002: 30, 472–475). Нина Гурфинкель останется ее приятельницей на протяжении нескольких десятилетий, даже несмотря на переезд в Париж в 1925 году, где она станет литературным и театральным критиком. В «Рождении мира», первой части мемуарного романа «Схватка со временем» (1953), она будет описывать обстановку театра и его репертуар:

Un groupe de jeunes amateurs a eu l'idée d'installer un cabaret dans le sous-sol qu'une brasserie avait commencé à aménager en vue de s'agrandir, mais dont les événements avaient arrêté les travaux. Le local était petit, d'une température relativement supportable par les froids, et la scène minuscule touchant de près aux rangs des chaises donnait une impression d'intimité. L'odeur de bière et de malt s'était incrustée dans les boiseries, dans les poutres apparentes du plafond bas «à la rustique», et le lieu tenait d'un caveau munichois en miniature mâtiné d'une boîte de Montmartre.

Toutes les semaines, un hiver durant, *Les Furets*, comme s'intitula le groupe, y donnèrent des revues, faites de tableaux, de danses, de chansons et de numéros satiriques, particulièrement appréciés, où on ne manquait pas les allusions à l'actualité <...> L'étoile de la compagnie était une toute jeune chansonnière, Tina, qui <...> animait avec humour petites scènes et chansons du genre... Elle excellait dans les tchastouchki <...> qu'elle débitait vêtue d'un sarafan, du pas d'une danse paysanne, en picorant des graines de tournesol. Ce fut un sport parmi nous que de lui faire des tchastouchki. Je me souviens encore celle-ci <...> :

Mon chéri n'est pas un c...
Il est chauffeur de Lénine.
A quoi bon Tolstoi Léon
Et Anna Karénine? (Gourfinkel 1953: 156–157)³.

³ «Компания молодых непрофессиональных актеров решила устроить кабаре в подвальном этаже, который небольшой ресторанчик начал было ремонтировать, чтобы расшириться, но из-за известных событий работы были приостановлены. Помещение было маленькое, относи-

О роли Гинзбург в театре «Крот» вспоминает в своих мемуарах, впервые опубликованных в 1981 году, Рина Зеленая:

Рабочим сцены <...> была Люся Гинзбург – угловатая девчонка, неловкая, умная до такой степени, что сейчас она доктор филологических наук, профессор-литературовед в Ленинграде, автор многих научных трудов. Она же на занавесе, ей же за все попадает (Зеленая 2004: 40).

Но этим участие Гинзбург в жизни театра не ограничивалось. Однажды в «Кроте» была поставлена ее шуточная «сценка в стихах “Урок философии”»:

тельно теплое во время холодов, и крошечная сцена, почти сливавшаяся с рядами стульев, создавала интимную обстановку. Деревянная обшивка стен и декоративные лаги низкого потолка, имитировавшие деревенский стиль, пропитались запахом пива и виски; место было похоже на смесь погребка в Мюнхене с кабачком на Монмартре.

Каждую неделю в течение зимы “Хорьки”, как называла себя компания, давали комические представления, состоявшие из сценок, танцев, песенок и сатирических номеров, всегда злободневных и пользовавшихся особенной популярностью. Звездой кабаре была совсем юная певица Тина, смешно исполнявшая сценки и жанровые песенки... Особенно ей удавались частушки, которые она пела в сарафане, приплясывая, как крестьянка, и лузгая семечки. У нас был особенный вид спорта – подначивать ее на частушки. Я вспоминаю такую: Мой миленок не м... / А шофер у Ленина. / Ну куда ему Толстой / И Анна Каренина?» (*фр.*) Цит. по экземпляру с правкой автора, хранящемуся в парижской библиотеке Института восточных языков (INALCO). В нем имя Тина исправлено на Рина, имеется в виду Рина Зеленая. Среди прочих исправлений и добавлений Гурфинкель пояснила на полях, что Потти – это псевдоним Виктора Типота.

С сестрой Нины Марией Тронской, женой филолога-классика Иосифа Тронского, также участвовавшей в вечерах «Хорьков», Гинзбург будет впоследствии дружна долгие годы. Восходящей звездой кабачка была Жюли, «une “jeune fille de bonne famille” <...> dont l'éducation avait été complètement abandonnée à des gouvernantes françaises» («девушка из хорошей семьи», воспитанием которой занимались только французские гувернантки). Скорее всего, это была младшая из трех сестер Гурфинкель Юлия, эмигрировавшая во Францию. Под псевдонимом Juliette Ray она опубликовала пять романов и переводила на французский прозу Г. Гессе, С. Цвейга и английские детективы.

В пьесе немецкий студент-бурш беседует со скелетом, поит его вином, тот говорит о бренности земных радостей и хочет увлечь студента с собой в небытие. Но выясняется, что это был всего лишь сон, и студент радостно восклицает:

Иду, друзья, иду, исполнен сил,
Любить вино, и женщин, и науку!
Ах, черт возьми, едва не позабыл
Пожать скелету руку <...> (Соколова 1994).

Кроме пьесы в эти годы Гинзбург пишет стихи – в частности, петербургский цикл, посвященный Нине Гурфинкель⁴. Она увлечена петербургской литературной мифологией, ницшеанской философией, психологическими самонаблюдениями и экзотической романтикой поэзии Гумилева, который одобрил ее стихи. Также она ведет дневник, некоторые фрагменты которого использует в прозе. Дневниковые записи о любовных переживаниях были переработаны в два небольших рассказа «Из беспорядочных записок N. N.» и «Разговор (ночной)»⁵, написанные в 1921–1922 годах. Их персонажи – актеры, актрисы или люди из театральной среды. Возможно, прототипами героев Гинзбург были сотрудники «Крота».

Тексты, рассказывающие о ее доформалистском периоде, не публиковались при жизни автора. В архиве Гинзбург эти несколько тетрадей и разрозненные листы хранились в конверте, запечатанном по ее воле до 2000 года. «Записные книжки», напечатанные в конце 1980-х, открываются заметками 1925 года, когда она учится на последнем курсе Института истории искусств. Опыт, предшествовавший переезду в Петроград и учебе, был скрыт от читателей и близких друзей, но его следы не уничтожены. Рассуждение о литературном творчестве было одной из ранних попыток обобщить ранний доформалистский опыт.

Несмотря на то, что заметка 1922 года была написана Гинзбург в возрасте двадцати лет, высказанные в ней идеи не теряют актуальности в дальнейшем. Также чрезвычайно важным окажется и то, что изначально будущая студентка Института истории

⁴ Архив Л. Я. Гинзбург. Пьеса и ранние стихи Гинзбург не опубликованы.

⁵ Дневники и проза также хранятся в архиве Л. Я. Гинзбург.

искусств определяет свою эстетическую позицию относительно нескольких традиций – немецкой психологической школы литературоведения, символизма, акмеизма и футуризма. Кроме того, промежуточное положение ее текстов, не соответствовавших требованиям советской академической филологии и художественной литературы, наглядно предстает уже в этой ранней попытке самоопределения начинающей писательницы, обращающейся к теории литературы. Я попытаюсь обозначить предпосылки и исходные положения, из которых будет развит проект «Записных книжек» и последующая полемика с учителями.

Гинзбург ищет новые способы письма в форме свободных размышлений:

<...> Это будет своего рода дневник, во-первых, потому, что он будет писаться прямо набело; во-вторых, потому, что мысли не будут компоноваться в одно систематическое целое, но будут записываться несвязно, по мере их появления. <...>

Мысль, которую я буду развивать на этих страницах, должна удовлетворять меня с двух точек зрения – во-первых, она должна представляться мне истинной, вместе с тем не являясь заведомо бесспорным трюизмом; во-вторых, она должна быть мне практически нужной, т. е. выходить за пределы того круга вопросов, разрешить которые я стремлюсь в данный момент.

Рассуждение представляется законченным эссе, состоящим из двух частей. В первой речь идет об искусстве как эстетическом выражении опыта, вторая посвящена утверждению неразрывной связи мышления и языка, а также литературному контексту преодоления акмеистами «бессодержательной» поэзии символистов и футуристов. Гинзбург начинает с противопоставления науки и искусства миметическим способам выражения, отрицающим законы художественной условности. В дальнейшем между рациональным и эстетическим будут установлены различия, но для ее литературно-исследовательского проекта принципиальна эта первоначальная общность мысли и творчества. Автор подчеркивает, что искусство по своему существу содержательно и не сводится к самодостаточной художественной форме. Принципы же художественного изображения состоят в создании понятного зрителю специфического языка данного суждения:

Момент принудительности заключается в том, что воспринимающий воспринимает то именно и так именно, как хочет представить это к восприятию выражающий.

Искусство всегда выражает мысль, потому что нет способов заставить непосредственно воспринимать настроение или впечатление, можно заставить воспринять только суждение о настроении или впечатлении, которое уже в свою очередь может возбудить соответствующую эмоцию.

Развивая идею эстетики выражения, Гинзбург указывает на различие научной и художественной форм:

В науке для того, чтобы мысль, исходящая от выражающего, достигла в надлежащем виде воспринимающего, между ними должен построиться непрерывный ряд вытекающих одно из другого доказательств, причем каждый пробел может сделать мысль спорной или неясной. Поэт же бросает между собой и читателем лишь отдельные опорные пункты, связать которые между собой, а также с их первоисточником предоставляется ассоциирующей работе ума воспринимающего. Таким образом, особенность поэтического произведения состоит в том, что в нем не должна обсуждаться мысль, лежащая в его основе, оно служит лишь передаточным пунктом между мыслию, возникшей в уме писателя, и мыслию, которая должна возникнуть в уме читателя.

Идея художественной условности как отрывочного, объединяемого ассоциативно, нелинейно когерентного станет одной из ключевых для Гинзбург. «Записные книжки» будут созданы по образцу «литературы выборки и пропуска» – фрагментарного письма, строящегося на неразличении вымышленного и документального в специфической монтажной форме (Гинзбург 2002: 33). При этом художественное выражение суждения, заключающееся в сочленении отрывков, должно быть понятным любому, избегая неясности социально изолированного личного опыта:

Прежде всего тут играет роль фактор преодоления субъективного. Мы не можем отделаться от тягостного подозрения, что эти то возникающие, то исчезающие продукты нашей психической деятельности суть не более чем мираж, настолько они отличны от данной нам вове объективной действительности – вернее, от того, что нам представляется таковым. Эта борьба с иллюзорностью внутреннего мира приводит к потребности реализации его, утверждения его вовне. Сделаться зри-

телем собственной мысли, увидеть ее наряду с прочими реальностями мира – вот вожделенный путь утверждения.

Для этого выражающий пользуется объективным общечеловеческим материалом (краской, глиной, словом) и пользуется так, как если бы он постоянно имел в виду воспринимающего, хотя бы этим воспринимающим был он сам.

Отстраненность от собственного опыта и его обобщение создают ситуацию диалога между писателем и читателем. В нем роль коммуникативного посредника отведена третьей составляющей – опыту, преобразованному в объективный материал. Этот материал изображается по индивидуальным законам, но для общего понимания. Похожую троичную структуру диалога Гинзбург обнаружит через несколько лет в статье «Слово в жизни и слово в поэзии» В. Волошинова (Волошинов 1926). Описание языка как соотношения трех компонентов – говорящего, слушающего и предмета («героя») разговора – совпадет с ее представлениями о механизме литературного изображения. Любопытно, что аналогичную трехчленную конструкцию языка как социального явления построил в «Эстетических фрагментах» Густав Шпет (Шпет 1922. Ч. 2: 18–23). Как и Волошинов, оппонент формалистов в конце 1920-х годов, когда отношения Гинзбург с мэтрами будут на грани разрыва, высказал чрезвычайно важную для всего ее дальнейшего творчества идею.

Пока что Гинзбург определяет искусство как специфическое самонаблюдение, которое превращает рефлексию в средство коммуникации. Первая часть заметки заканчивается утверждением доминанты внешнего над внутренним, объективно-индивидуального над интроспективным. В рамках эстетики выражения автор становится наблюдателем, «зрителем собственной мысли». Через несколько лет Гинзбург придет к пониманию литературы как познания, раздумывая о проекте романа-размышления в форме «высокоответственной сводки мыслей о жизни», строящегося по принципам «промежуточных жанров» (Гинзбург 1992: 165).

Во второй части заметки позиция начинающего литератора соотносится с литературным контекстом 1920-х годов. От эстетики Гинзбург переходит к поэтике. Продолжая отстаивать тезис о принципиальной содержательности литературы, она критикует традиционное описание художественного произведения как соот-

ношений формы и содержания. Предметом полемики выбираются «Принципы теории литературы» (Элстер 1897–1911) – двухтомная теоретическая работа Эрнста Элстера, известного немецкого историка литературы, специалиста по Гейне, уже в начале 1920-х чрезвычайно важного для Гинзбург автора. Например, его стихотворения цитируются в неопубликованном наброске рассказа «Фантазия», хранящемся в архиве Гинзбург в ГПБ.

Элстер был последователем Вильгельма Вундта, вторая часть его трактата даже посвящена основателю физиологической психологии. Принципы литературоведения понимались им как синтез психологии апперцепции и истории литературы. В первом томе речь шла об эстетике выражения и восприятия, а также лингвистических основах литературного творчества. Во втором, вышедшем почти пятнадцать лет спустя, предпринималась попытка описать стилистику исходя из вундтовской теории восприятия. Любопытно, что одна из первых теоретических работ, которые заинтересовали будущую ученицу формалистов, – именно по психологии литературы. В центре внимания здесь механизмы восприятия, сознанию тоже уделено значительное внимание. Разумеется, это едва ли источник представлений Гинзбург о рефлексии и сознании, так как к началу 1920-х годов помимо Вундта в пересказе Элстера об этом гораздо подробнее говорилось во многих книгах – например у Гуссерля. Но наиболее ярким опытом сознания для нее были, скорее всего, дневники Л.Толстого (Зорин 2006). Прежде чем стать ученицей теоретиков имманентного анализа, она уже была увлечена проблемами выражения и восприятия опыта.

Гинзбург полемизирует именно с положениями второго тома – в частности, с тем, как Элстер понимает соотношение формы и содержания. Последователь Вундта критиковал отвлеченность понятия материала – *Stoff*, из которого выводились две разновидности содержания: главные – *Inhalte erster Ordnung*, независимые от формы, и служебные – *Inhalte zweiter Ordnung, dienende Inhalte*, производимые от него (Элстер 1911: 13). Главное содержание соотносено с тем, как выражается в произведении психология автора. Служебное же сводится к формальной стороне выражения в поэтике и риторике. Начинающий литератор считает эту теорию несостоятельной:

Ясно, какую безнадежную путаницу должно породить подобное учение, базирующееся не на твердых нормах, а на нашем интуитивном критерии, который должен определять оттенки этих главных и служебных содержаний; не говоря о том, что оно является негодным как условная абстракция, не желающая признавать себя за таковую. Ведь ясно, что понятие служебного содержания введено Elster'ом потому, что он никогда бы не смог объяснить, что именно он разумеет под чистой формой, что служебное содержание этой форме тождественно, и потому является неосновательным и вредным введение двух понятий вместо одного. Hertschender же Inhalt является не чем иным, как известным экстрактом из той же совокупности словесного материала.

Гинзбург не видит смысла в поиске разных содержаний прозведения, литература для нее, по определению, содержательна, так как сам язык – материал, из которого создается текст, – невозможен, если он не содержит суждения:

...слово всегда выражает понятие и по самому своему существу не может не выражать такового – понятие же не может в литературе выражаться иначе, как через слово.

Для писателя, обобщающего опыт в экспериментальных фрагментарных жанрах, содержание задано изначально, поскольку именно определенный смысл должна выражать эта обращенная к читателю намеренно раздробленная совокупность высказываний. Кроме того, литературное высказывание – это не дифференциация содержания, но устойчивая троичная система, где смысл порождается диалогом между писателем и читателем при посредничестве материала-формы.

Обособление формы от содержания тоже неплодотворно. Литературные направления, подчеркивающие значимость формы и фонетической стороны языка, – футуризм или предшествовавший ему символизм, – по мнению Гинзбург, не создали новую поэтическую музыку слов:

В стихе фонетический момент играет совершенно исключительную роль, т. к. само явление стихотворной речи обусловлено особенностями звучания. Отсюда стремление некоторых поэтических школ поставить во главу угла звук, доведенный ad absurdum в несчастной попытке футуристов выражаться при помощи нечленораздельных звуков. Попытку эту следует назвать еретической, потому что поэзия есть искусство раз-

меренной речи, следовательно, материалом ее является слово во всем его объеме. <...>

Проблемой нового нечленораздельного звукотворчества должно явиться так комбинировать безразличный фонетический материал, чтобы сделать его неперменным носителем некоего знания; чтобы и по отношению к нему заменить условно дуалистический принцип формы и содержания – монистическим принципом способа выражения. <...>

Поэзия Бальмонта тоже в своем роде приведение *ad absurdum* эстетизма и «*De la musique avant toute chose*».

Автор наконец называет своих оппонентов: эстетизм Бальмонта и последующих поколений символистской школы либо заумь футуристов она ценит гораздо ниже, чем попытки акмеистов создать новый реализм и новую литературу «человеческого документа». Эстетика общедоступного выражения самонаблюдений оказывается откликом на стихотворения Ахматовой, Гумилева и Мандельштама. Интересно, что такой же литературный вкус был у ее одесской подруги Нины Гурфинкель. В ее домашней библиотеке сохранились главным образом книги акмеистов. Этот круг чтения будет особенно важен, когда в 1920–1930-е ученица формалистов будет строить новую систему эстетических и этических ценностей, отторгая символистскую традицию, к которой в эссе и записях 1930-х годов она относилась и своих учителей (Гинзбург 2002а: 118).

Мэтры в спорах и ссорах с Гинзбург всегда болезненно реагировали на то, что она общалась с их оппонентом В. Жирмунским. В этой связи интересно, что еще до поступления в Институт истории искусств она разделяет некоторые взгляды автора статьи «Преодолевшие символизм» (Жирмунский 1916). Вслед за критиком, много писавшим об акмеистах, она пытается ответить на вопрос, возвращается ли символизм после кризиса 1910-х годов. «Огненный столп» Гумилева действительно воспринимался как возрождение прежней эстетики, сея сомнения в том, что акмеизм изобрел новое, несимволистское поэтическое мировоззрение. Ранняя поэзия Мандельштама и стихи Кузмина времен дружбы с Вячеславом Ивановым наводят Гинзбург на мысль о том, что эта эстетика может лежать в основе новых литературных направлений:

Действительно ли преодолели новые русские поэты символизм, или для интеллектуального человечества, раз осознавшего эту исконную поэтическую стихию, она оказалась непреодолимой... Недаром так неприкрыто символистичен не только ранний Мандельштам, но и поздний Гумилев <...>. «Вторник Мэри» Кузмина чистейшая «символистическая ересь», тот же «Балаганчик»; символистичен становится Кузмин и в таких отделах «Сетей», как «Вожатый», «Мудрая встреча», т. е. как только чувственная эротика осложняется проблемами духовно-интеллектуальными <...>. В большей степени избегла символизма Ахматова, но ведь ее сфера есть узкоэротическая лирика <...>

Впрочем, в рецензиях на «Белую стаю» Ахматовой и «Tristia» Мандельштама, впоследствии опубликованных как «дополнение» к «Преодолевшим символизм», Жирмунский подчеркивает самобытность акмеизма. Гинзбург же в заключительной части заметки резюмирует основные проблемы, поставленные в его знаменитой статье.

По мнению Жирмунского, в начале 1910-х годов символизм сходит со сцены и новое литературное направление, представленное акмеистами, стремится преодолеть его инерционную поэтику. Акмеисты предпочитают кумирам символистов – йенским романтикам, – французских романтиков (например, Готье) и рационалистов XVIII века. Несмотря на то, что автор статьи не уточнил, кого именно он имеет в виду, возможно, дальнейший интерес Гинзбург к Сен-Симону и Руссо в 1930-е и позднее (а также Ларошфуко, хотя это писатель классического века) связан с ее любовью к поэзии акмеистов, как она была представлена в статье «Преодолевшие символизм». Мемуаристом эпохи Регентства она будет заниматься с середины 1930-х годов, а в позднесоветское время примет участие в издании двухтомной выборки из его «Мемуаров» (Сен-Симон 1976). О Руссо Гинзбург напишет в книге «О психологической прозе». Социальная психология Ларошфуко станет одной из основ понимания советского общества.

Психологизм стихотворений Ахматовой в разборе Жирмунского строится на автобиографическом лирическом герое, во многом похожем на того «внешнего автора», которого пытается создать будущая ученица формалистов уже в начале 1920-х гг. Не менее любопытно совпадение «эпиграмматизма» акмеистов и «фор-

мул» Гинзбург – двух близких способов обобщения социально-психологического опыта (Ван Баскирк 2006).

Гинзбург входит в литературу одновременно с акмеистами, полемизировавшими с символистской эстетикой, противопоставляя ей внимание к повседневной реальности и рациональное отношение к творчеству. Гинзбург на стороне акмеистов, причем главным образом ее привлекает поэзия Мандельштама, хотя и тогда и впоследствии между этими писателями было более чем достаточно различий. В 1920-е она читает Мандельштама на свой лад, но несколько совпадений в их взглядах, по меньшей мере, показательны.

Диалогичность литературного высказывания, на которой она настаивает в своей заметке, перекликается со знаменитой формулой из статьи «О собеседнике»: «Нет лирики без диалога». Идея Мандельштама о том, что писатель не должен заранее знать адресата своего текста, так как «обращение к конкретному собеседнику обескрыливает стих, лишает его воздуха, полета» (Мандельштам 1913), тоже близка Гинзбург. Она пишет текст, открытый для экспериментов и находок, без предварительного плана, и преобразует этот принцип в работе над «Записными книжками».

«Логика есть царство неожиданности, – пишет Мандельштам в статье “Утро акмеизма”. – Мыслить логически значит непрерывно удивляться. Мы полюбили музыку доказательств. <...> Мы не летаем, мы поднимаемся на те башни, которые сами можем построить» (Мандельштам 1919).

Конечно, между ясным рациональным высказыванием Гинзбург, находящейся в поиске новых средств выражения, и сбивчивой ассоциативной поэтикой Мандельштама, которая далеко не во всем соответствует процитированной декларации, есть бесспорная разница. И тем не менее, в своем прочтении этого поэта она в начале 1920-х и впоследствии находила для себя очень много существенных представлений о литературе. Говоря о «сознательном смысле слова», Мандельштам вряд ли догадывался, что это может быть понято начинающей одесской писательницей как утверждение осознанности литературной работы, где под содержанием литературного высказывания имеются в виду социально-психологические наблюдения.

Помимо рациональной импровизации и диалогичности, одновременно, но по-разному занимающих этих авторов, их сближает интерес к фрагменту. В поздней статье, посвященной сборнику «Камень», Гинзбург пишет о «поэзии напряженной суггестивности, ветвящихся ассоциаций и непредсказуемых смысловых скрещений» (Гинзбург 1990). Такое письмо важно для ее историко-литературных наблюдений, но как эссеист она пытается создать другую фрагментарную структуру. Это не отрывки-намекы, содержащие реминисценции и аллюзии, но эпизодические наблюдения, в которых, наоборот, все спрятанное и скрытое выявляется. Эта существенное расхождение, тем не менее, подразумевает общую установку на отказ от символистской мистики и обращение к повседневной жизни как литературному материалу, пусть каждый из акмеистов и ученица формалистов обходились с ним по-своему. В «Утре акмеизма» Мандельштам пишет:

А=А: какая прекрасная поэтическая тема. Символизм томился, скукачал законом тождества, акмеизм делает его своим лозунгом <...> признав суверенитет закона тождества, поэзия получает в пожизненное ленное обладание все сущее без условий и ограничений (Мандельштам 1919).

Эта декларация, разумеется, еще один ложный повод поставить знак равенства между творчеством Гинзбург и Мандельштама. Едва ли эти писатели понимали реализм одинаково, но чрезвычайно существенно, что поколенческая реакция на символизм, тем не менее, сближает ее и акмеизм.

И наконец, последняя параллель во взглядах этих писателей на литературу – антисубъективизм. Гинзбург, уже в 1922 году литератор, представляется «зрителем собственной мысли», отстраненным наблюдателем. Мандельштам в начальных стихах «Камня» говорит пока что о символистском поиске «потустороннего» вне обыденной жизни: «Я позабыл ненужное “я”» (Мандельштам 1990: 25), но позднее историзм ставится во главу угла:

Мне хочется говорить не о себе, а следить за веком, за шумом и прорастанием времени. Память моя враждебна всему личному (Мандельштам 1928: 12).

Гинзбург придет к этой же идее и посвятит «Записные книжки» именно социально-историческому опыту советской эпохи.

Размышляя о «Камне» в 1990 году, она подчеркнет важность имперсональности в поэзии Мандельштама:

Преодоление символизма молодой Мандельштам понимает как отказ не только от «потустороннего», но и от зыбкого субъективизма (Гинзбург 1990).

Возможно, наиболее существенным отличием письма Гинзбург от поэтики акмеизма заключалось в понимании языка. Жирмунский в «Преодолевших символизм» представляет акмеистов неореалистами, обращение которых к действительности не отменяет их символистского отношения к слову как к мелодической фонетической форме. С 1930-х годов автор «Записных книжек» выступит как внимательный наблюдатель за внешней реальностью социально-психологического опыта, но для нее язык всегда будет понятен и содержателен. Об этом ей уже приходилось высказываться в споре с Элстером, утверждая в конце заметки пушкинское «искусство выразительного слова» как образец новой литературы «человеческого документа».

В этих размышлениях начинающего литератора уже обозначено большинство вопросов, по которым будет идти спор с будущими учителями о психологии, истории и содержании в литературе (Савицкий 2007). Фрагментарность как художественное выражение индивидуального опыта, диалогизм рефлексивного литературного высказывания, новый реализм лаконичных формул социально-психологических наблюдений и рационализм лягут в основу проекта «промежуточной литературы», новой версии «человеческого документа» (Савицкий 2008; Савицкий 2009). Имманентный человек эпохи символизма к 1930-м уступит место внешнему человеку нового общества, который описан в заметке 1922 года в рамках эстетики объективного выражения индивидуального опыта.

Возможно, отстраненность языка и наблюдения была следствием биографических обстоятельств. В начале 1920-х Гинзбург переживает несколько любовных увлечений. Все эти романы были трагичны, так как ее чувства остались без ответа. Судя по дневниковым записям, это были несостоявшиеся романы с подругами, входившими в компанию одесской театральной студии, в которой работали Гинзбург и ее брат Виктор Типот (Нина Гурфинкель, Рина Зеленая). Некоторые из заметок были переработаны

ны в рассказы «Из беспорядочных записок N. N.» и «Повесть о нервных людях». Их главные герои превозносят своих возлюбленных и поклоняются им как театральным кумирам. Это истории о чувстве, больше похожем на культ, чем на любовь. Субъективная эмоция в них не реализована, субъективное переживание отторгается. Возможный выход из этого отчуждения – отказ от доминирования личного опыта и создание дополнительного посредника между ним и миром, то есть осознание себя в пассивной позиции наблюдателя («поклонницы»). Не таков ли и «зритель собственной мысли <...> наряду с прочими реальностями мира», которым должен стать, по мнению Гинзбург, писатель? Этот опыт привел ее от имманентного человека символизма и погружения в душевную жизнь к созданию «внешнего человека», наблюдателя. Заметка о литературном творчестве, рассказы и дневники начала 1920-х годов, хранившиеся в одном конверте, были сопровождаемы запиской, в которой говорилось, что эта часть ее жизни была прожита и завершена до переезда в Петроград:

Я собиралась уничтожить эти дневники, письма. Меня удержало от вращения к истреблению человеческих документов.

Хочу предупредить тех, до кого когда-нибудь (чем позже, тем лучше), быть может, дойдут эти бумаги: безответное, отверженное чувство вовсе не вытекало из моего психического устройства. Все те отношения, через которые мне пришлось пройти в дальнейшем, строились на других, не похожих на него основаниях.

Это не значит, что они были благополучны и безмятежны, но они не были безответными. Способность к неразделенной, отчаянной любви была исчерпана ранним опытом, единственным для меня и по силе, и по своей структуре.

Повторить что-либо подобное – значило бы оказаться на грани смешного.

Идеи из заметки о литературном творчестве были пронизаны личными переживаниями, в то же время они возникали из историко-культурного контекста 1910–1920-х годов.

Она приезжает из Одессы учиться у формалистов, интерпретирующих литературу исторически как самодостаточную художественную форму, собственно способы литературной выразительности. С одной стороны, как писательница Гинзбург формируется на закате символистской культуры. С течением времени она все

более отчетливо осознавала, что символизм оставался не только системой, с которой она полемизировала, но и предтечей формалистов, у которых училась и с которыми, в свою очередь, тоже вела многолетний плодотворный спор.

С другой стороны, большинство интеллектуалов этого времени, в том числе ее учителя, связывают будущее гуманитарных наук с исследованиями общества и идеологии, отдавая предпочтение перед самовитым словом историзму и психологизму. Строится новый социум, постепенно формируются новые государственные требования к академической жизни и гуманитарной сфере. На этом фоне имманентный человек, с его субъективизмом, кажется большинству интеллектуалов неуместным. И новая жизнь многим оставшимся в Советской России представляется воплощением теорий социализма XIX века в стране, которая долго не могла избавиться от архаичности и закостенелости в политике и культуре. Гинзбург по воспитанию и убеждениям – интеллигент-разночинец еврейского происхождения из буржуазной среды. В эссе «Поколение на повороте» (1979) много лет спустя, накануне агонии советской империи, речь пойдет об «ожидании, мечте о революции, том чувстве распахнувшейся, взявшей вдруг разбег жизни, с которым я пятнадцати лет, в марте семнадцатого года, ходила (с красным бантом) по улицам Одессы, запруженным мчащимися и ликующими. С приколотым красным бантом я пришла и в гимназию, и классная дама (не перевелись еще классные дамы) неуверенно сделала мне замечание, которое я пропустила мимо ушей» (Гинзбург 2002: 277).

Ее социально-культурный тип – один из наиболее характерных среди поддерживавших революцию интеллигентов. Конфликт между социализмом и модернизмом, изначально заложенный в ее мировоззрении, едва ли поможет ей в литературной карьере. Однако именно благодаря этой энергии противоречия она найдет свой метод письма и совпадет в своих интеллектуальных интересах с ключевыми проблемами и сюжетами эпохи.

Литература

Ван Баскирк 2006: *Van Buskirk Emily. Essays in Socio-Biography: Lydia Ginzburg's Creative Analysis*. Рукопись диссертации.

- Волошинов 1926: *Волошинов В.* Слово в жизни и слово в поэзии // Звезда. 1926. № 6.
- Гинзбург 1990: *Гинзбург Л.* «Камень» // Манделъштам О. Камень. Л., 1990. С. 261–276.
- Гинзбург 1992: *Гинзбург Л.* Записи 20–30-х годов. Из неопубликованного // Новый мир. 1992. № 6. С. 144–186.
- Гинзбург 2002: *Гинзбург Л.* Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб., 2002.
- Гинзбург 2002а: *Гинзбург Л.* Из записных книжек (1925–1934) // Звезда. 2002. № 3. С. 104–134.
- Гурфинкель 1953: *Gourfinkel N.* Aux prises avec mon temps. Vol. 1. Naissance d'un monde. Paris, 1953.
- Жирмунский 1916: *Жирмунский В.* Преодолевшие символизм // Русская мысль. 1916. № 12. С. 25–56.
- Зеленая 2004: *Зеленая Р.* Театр «Крот» // Зеленая Р. Разрозненные страницы. М., 2005. С. 36–55.
- Зорин 2006: *Зорин А.* Проза Л. Я. Гинзбург и гуманитарная мысль XX века // Новое литературное обозрение. 2006. № 76. С. 45–68.
- Инбер 1952: *Инбер В.* Место под солнцем. Повесть двадцатых годов // *Инбер В.* Избранная проза. М., 1952. С. 7–95.
- Манделъштам 1913: *Манделъштам О.* О собеседнике // Аполлон. 1913. № 2. С. 49–54.
- Манделъштам 1919: *Манделъштам О.* Утро акмеизма // Сирена. 1919. № 4–5.
- Манделъштам 1928: *Манделъштам О.* Египетская марка. Л., 1928.
- Манделъштам 1990: *Манделъштам О.* Камень. Л., 1990.
- Савицкий 2007: Спор с учителем: начало исследовательского / литературного проекта Лидии Гинзбург // Новое литературное обозрение. 2007. № 82.
- Савицкий 2008: *Савицкий С.* «Живая литература фактов»: Л. Гинзбург и Б. Бухштаб спорят о «Лирическом отступлении» Н. Асеева // Новое литературное обозрение. 2008. № 89.
- Савицкий 2009: *Савицкий С.* Поезд революции и исторический опыт // Антропология революции. М., 2009.
- Сен-Симон 1976: *Saint-Simon.* Mémoires. 2 Vol. Moscou, 1976.
- Соколова 1994: *Соколова Н.* Оглядываясь назад // Вопросы литературы. 1994. № 5.
- Шпет 1922: *Шпет Г.* Эстетические фрагменты. Ч. 1–3. Пб., 1922.
- Элстер 1897–1911: *Elster E.* Prinzipien der Literaturwissenschaft. Halle. Vol. 1. 1897. Vol. 2. 1911.

И. САБЛИН

Эрмитаж и Гозебрух

(О подлинности в искусстве и искусствознании)

Всякому, кто так или иначе соприкасается с историей искусства, нередко приходится слышать – а порой и произносить – что-нибудь вроде: «<...> было бы ханжеством отрицать, что ценность картины для нас в значительной степени определяется именем ее автора»¹. И далее: «На этикетке “Мадонны Литты” в Эрмитаже сохраняется имя Леонардо да Винчи, притом, что далеко не все согласны с этой атрибуцией, а притягательность эрмитажного зала весьма уменьшило бы предписание создателей корпуса произведений Рембрандта поменять на многих этикетках имя голландского гения на школу или мастерскую <...>»

В самом деле, вопрос о подлинности (правильности атрибуций) неотступно преследует и тех, кто сохраняет имена на этикетках, и тех, кто предписывает их менять, – наверное, даже тех, кто ханжески отрицает его актуальность. Ведь *подлинность* (она же *истинность, правильность, ценность*) служит как бы точкой соприкосновения нашей дисциплины с наукой как таковой, с самой идеей *научности*, с философскими основаниями человеческого знания вообще или чем-то большим – убежденностью, верой. Поистине предмет нравственного выбора – признать ли ошибочность некоторых традиционных атрибуций или продолжать лгать во благо, из чувства ложной (музейной) гордости убеждать рядовых посетителей, что «се лев», перед очередным сомнительным приобретением или даром?

То, что торговля картинами, скульптурами и иными артефактами породила настоящую индустрию подделок и мистификаций, – известно слишком хорошо. Но, конечно, в истории имели место и искренние заблуждения, и длившиеся веками, доньше не завершённые споры. Желание обладать сколь возможно большим числом подлинных вещей, равно как и склонность припи-

¹ От имени Эрмитажа: *Асвариц Б. И.* № 4089 // Festschrift für Ivan Czebot. СПб., 2004. С. 29, 30.

сывать великим как можно больше творений, наконец, наивная вера коллекционеров-дилетантов да и обыкновенных посетителей музея в авторитет таблички – все это порождает чрезвычайно запутанную (на взгляд знатока-эксперта) ситуацию с наследием того или иного мастера. К тому же, если речь идет о «школе или мастерской», тут может возникнуть еще и популярная тема «исчезновения автора», притом что и принципиальное отрицание авторства, искреннее ли, ханжеское ли, не снимает проблему *подлинности* в широком смысле.

Опыт изучения архитектуры, к которому мы обратимся еще не раз, также весьма интересен. Здесь, правда, отсутствуют *подделки* в привычном смысле слова, но во многих случаях установление авторства оказывается дополнительно затруднено слишком большим количеством участников создания того или иного шедевра: от заказчиков до теперешних реставраторов, по-разному искажающих *первоначальный* замысел. Встречается здесь и все та же привычка дилетантов подбирать ко всякому сколько-нибудь заметному произведению «этикетку» с большим именем при нежелании признать несоразмерность этого произведения предполагаемому автору. Так, Х. Зедльмайр в качестве одного из подтверждений всенародной известности зодчего И.-Б. Фишера фон Эрлаха приводит тот факт, что практически в любой австрийской деревне вам и сейчас покажут какой-нибудь старинный дом, якобы выстроенный по его проекту².

Все это, надо полагать, неизбежные ошибки начального периода освоения той или иной области знания. Само собой разумеется, задача науки – постепенно их преодолевать, порой не без внутреннего сопротивления расставаться с неверными гипотезами ради достижения *подлинной картины* творчества изучаемого художника. Конечно, нелегко признать, что многие с детства любимые картины в Эрмитаже не принадлежат *на самом деле* кисти великих мастеров, – зато вследствие уточнения атрибуций образ того или иного мастера освободится от всего случайного и наносного.

Решительное (в несколько раз) сокращение на протяжении XX века корпуса *подлинных* работ Рембрандта – прекрасный

² *Sedlmayr H. Fischer von Erlach // Die großen Deutschen. Berlin, 1956. Bd. 2. S. 33.*

тому пример. Многие склонны видеть в этом прогресс науки, тем более что только после такой очистки наследия кажется допустимым обратиться от голой эмпирики к обоснованным общим суждениям – о манере и стиле, о ранге и историческом месте художника. Ведь «<...> можно привести ряд весьма увлекательных текстов известных писателей об искусстве, фактами не оправданных <...>», а непосредственный сбор *фактов* в нашей науке часто отождествляют как раз с «отсечением всего лишнего». Конечно, и обратная практика – установление авторства «ничейных» работ – может дать впечатляющие результаты, даже сенсации, всё же не она в центре деятельности серьезных исследователей, скептически встречающих всякое известие об отыскании очередных «неведомых шедевров».

Уместен, однако, вопрос: где предел такому процессу исключения, не завершится ли он рано или поздно отрицанием подлинности вообще *всех* произведений старых мастеров? «Единственная атрибуция», по мнению уже цитировавшегося исследователя, «не могущая быть оспоренной, – предъявленный документ, безоговорочно указывающий на авторство определенного художника», – слишком расплывчатое, туманное определение. Что это за документ, и возможно ли нечто подобное применительно к событиям давно минувших веков? Если я, к примеру, видел сам, как художник X, не прибегая к чьей-либо помощи (так лучше), день за днем трудится в своей мастерской над какой-нибудь картиной, а затем продает ее моему знакомому коллекционеру, если я, будучи абсолютно уверен в подлинности произведения, рассказываю затем об этом в своих мемуарах или даже присягаю перед судом, то по прошествии нескольких десятилетий и такое свидетельство может быть кем-то оспорено. Сообщить напрямую свою уверенность грядущим поколениям я, конечно же, не смогу, а интерпретаторы моих текстов обязательно найдут какое-нибудь объяснение странной ошибке автора, в остальном вызывающего безоговорочное доверие... Та же «атрибуция по аналогии» при всех своих недостатках вместе с общей мировоззренческой установкой будущих критиков, более того, сам дух грядущей эпохи помогут перетолковать любые документы в предпочтительном для исследователей ключе. Но для тех, кто слепо верит в неуклонный прогресс науки, незначительные промахи подобных методик – ничто в сравнении с совершенствованием общей картины

истории искусств, где немногие бесспорные шедевры должны возвыситься, в конце концов, над морем посредственных, второсортных творений, более того, творений анонимных, то есть отнятых некогда у великих и не переданных никому.

Всегда ли, однако, движение науки безусловно поступательно и линейно, точнее однонаправлено? Случаются ли своего рода откаты, реатрибуции, возвращение изъятых, признание ошибок чрезмерно пуристского подхода? Хороший пример такого возврата к первоначальным представлениям о характере и объеме наследия художника демонстрирует опыт изучения первого мастера Нового времени – Джотто. Более сорока лет назад этот необычный случай послужил предметом одного из самых смелых, блестяще задуманных и виртуозно осуществленных исследований западного искусствознания, книги Мартина Гозебруха «Джотто и развитие художественного сознания Нового времени»³. Отталкиваясь от парадоксального факта постепенного возвращения (в 1930–1950-е гг.) этому художнику почти всех ранее исключенных из его наследия работ, автор пытается выяснить причины такой ситуации и выстраивает затем собственную концепцию творчества Джотто, впрочем, выходящую уже за рамки настоящей статьи. Необходимо отметить, что то направление, которое представлял немецкий исследователь, ныне не слишком популярно и, пожалуй, для современного этапа «развития художественного сознания» неактуально – я даже готов допустить, что научная мысль вновь сменила направление и в отношении наследия Джотто готова вернуться к состоянию начала XX века. Было бы небезынтересно, однако, столкнуть необычный взгляд ученого на достижения нашей науки с расхожими суждениями знатоков, подобных процитированному выше, и посмотреть, какое воздействие его позиция могла бы (будучи услышана) оказать на наши представления о подлинности в искусстве.

Итак, в течение долгого времени *oeuvre* Джотто сокращался, пока в начале XX столетия искусствознание не пришло к почти аскетической картине. Отсутствие документов, «безоговорочно указывающих» на авторство художника, или, лучше, не-

³ *Gosebruch M. Giotto und die Entwicklung des neuzeitlichen Kunstbewußtseins. Köln, 1962.*

доверие к имеющимся свидетельствам и вообще к донаучным высказываниям привели к конструированию практически *нового* художника, все так же великого, но оставившего гораздо меньше произведений, нежели прежний «Джотто».

Хотя подобную точку зрения разделяли тогда большинство ученых, занимавшихся итальянским Возрождением, подлинной кульминацией процесса минимизации наследия стала монография одного из них, швейцарца Фридриха Ринтелена, «Джотто и его апокрифы»⁴, структура которой (а с ней и основная мысль) содержится уже в названии – в двух частях книги исследователь последовательно разбирает все истинные и неистинные произведения Джотто. Опять же отсутствие документов толкает его на путь «атрибуции по аналогии», точнее, непризнания принадлежности Джотто тех или иных вещей по принципу их несоответствия целостной концепции творчества художника, выработанной автором на основании анализа бесспорных произведений. В этом он, вероятно, радикальнее некоторых своих коллег, ибо банальное «мне так не кажется» заменено в этом случае развитым методом, тесно связанным с идеями классиков искусствоведческого формализма. Автор, правда, не конструирует по поводу Джотто никакой «истории стиля» и вообще умело избегает ставших уже к тому моменту общим местом приемов формальной школы, что позволяет тому же Гозебруху, весьма агрессивно настроенному по отношению, например, к Вёльфлину⁵, не просто положительно оценить первую часть книги, но и вообще противопоставить ее всей тогдашней науке⁶.

Стоит вспомнить, однако, очень похожий текст Вёльфлина о ранних работах Микеланджело⁷, где также производится отсев неподлинных вещей (зачастую в противоречие общепринятой точке зрения) по аналогичному принципу – выстраиванию формаль-

⁴ *Rintelen F.* Giotto und die Giotto Apokryphen. München, 1912.

⁵ См.: *Gosebruch M.* Unmittelbarkeit und Reflektion: methodologische Beiträge zur Kunstgeschichtswissenschaft. München, 1979. S. 102 ff., 122 ff., 160 ff.

⁶ *Gosebruch M.* Giotto und die Entwicklung des neuzeitlichen Kunstbewußtseins. S. 53–60.

⁷ *Wölflinn H.* Die Jugendwerke des Michelangelo. München, 1891.

ной схемы творчества скульптора⁸ на основании не подлежащих сомнению работ, с проверкой на соответствие ей всех спорных творений. И ученик Ринтелена, а в последующем еще один исследователь Джотто Теодор Хетцер в своей диссертации, посвященной ранним произведениям Тициана⁹, идет по тому же пути. Подобные работы (независимо от того, как оценивает их выводы современная наука) опровергают представление о враждебности немецкого университетского искусствознания музейной работе. Напротив, эта наука, очевидно, стремилась снабдить музейщиков надежным инструментом установления подлинности – методом дедуктивным и, конечно, догматическим.

Не касаясь конкретных особенностей творчества Джотто, которые Ринтелен находил в одних и не находил в других связанных с его именем работах, следует, тем не менее, упомянуть идею *необходимости* (в высоком смысле слова), которая, по мнению Ринтелена, обеспечивает исключительную цельность подлинных творений Джотто¹⁰. Тогда как рассматривая многочисленные «апокрифы», автор не устает повторять, что при кажущемся поверхностном сходстве пристальный взгляд ученого без труда обнаружит отсутствие этого свойства целого (при этом что детали могут быть даже *лучше*, чем у Джотто)¹¹. Это, правда, во многих случаях означает лишь, что «произведение X не похоже на произведение Y, не просто известное всем как подлинный шедевр Джотто, но также обнаруживающее абсолютную необходимость в глазах исследователя, ergo...» Но ведь это *круг в доказательстве*, причем не отвечающий принципам развитой герменевтики¹², – статичный, закрытый к изменениям, ведь невозможно допустить, что в какой-то момент *части* (новооткрытые произведения) смо-

⁸ Следует оговориться, что нигде в тексте этой небольшой книжки она подробно не изложена, но может быть легко выведена из совокупности трудов ученого о классическом искусстве.

⁹ *Hetzer Th.* Die frühen Gemälde des Tizian: Eine stilkritische Untersuchung. Basel, 1920.

¹⁰ *Rintelen F.* Op. cit. S.14 f.

¹¹ Например: *Ibid.* S. 182 passim.

¹² См.: *Гадамер Х. -Г.* Истина и метод: Основы философской герменевтики. М., 1988. С. 317 и далее.

гут повлиять на представления о *целом* (схеме творчества художника), не говоря уже о том, чтобы привести к исключению из него каких-то признанных ранее работ.

Ринтелен, по всей видимости, ни мгновения не сомневался, что доступная ему методика позволяет снисходительно, а то и с недоверием отнестись к мнению предшественников, вообще ко всей традиции – собственные суждения о творчестве живописца, жившего шестью веками ранее, он строит как бы на пустом месте, точнее, на руинах непрофессионального искусствознания прошлого. Но и его современники (А. Вентури, к примеру), придерживавшиеся, как правило, иных методик, были в целом с ним согласны¹³. И все же спустя два десятка лет, в момент, когда к творчеству Джотто обратился Хетцер, в своих текстах¹⁴ еще безоговорочно принимавший очищенный учителем корпус работ художника, отношение к традиции изменилось. Как говорилось выше, Джотто вернули многие работы, в подлинность которых, кажется, совсем еще недавно никто не верил.

Как это стало возможно? Конечно, не только этот вопрос подтолкнул Гозебруха к созданию исследования. Другие, более тонкие аспекты изучения творчества Джотто, шире: представления о нем подробно рассмотрены автором в их историческом развитии. И все же не случайно в центре внимания ученого оказались именно споры о подлинности некоторых произведений. Автор приводит развернутый историографический обзор, который становится, по сути, *критическим конспектом* всей истории нашей науки. Причем в основу изучения научного наследия положено нечто вроде идеи «потерянного рая» – легко достигнув в начале пути блестящих вершин в понимании искусства, наука затем медленно нисходит к своему теперешнему, количественно впечатляющему, но качественно убогому состоянию. Важно отметить, что та же мысль Гозебрух развивает и в других полемических текстах, утверждая, в частности, что краткое, но гениальное высказыва-

¹³ См.: *Gosebruch M. Giotto und die Entwicklung des neuzeitlichen Kunstbewußtseins. S. 55 passim.*

¹⁴ Прежде всего: *Hetzer Th. Giotto, seine Stellung in der europäischen Kunst. Frankfurt, 1941.*

ние Альберти о «Кораблике» Джотто стоит всей последующей науки с ее увесистыми томами¹⁵.

Однако не ко всем своим предшественникам и коллегам Гозебрух настолько суров, более того, классическому формализму он все-таки противопоставляет не высказывания художников об искусстве, тем более не эмпирическое искусствознание, но тот синтетический философский подход, который позволил бы, в частности, преодолеть, наконец, противопоставление в искусстве формы содержанию, а, следовательно, и разделение ученых на два (в действительности, больше) лагеря: формалистов и иконологов¹⁶. Такой в своем роде третий путь для Гозебруха связан, конечно же, с воззрениями не Альберти, но Курта Бадта, активным защитником и пропагандистом идей которого он к этому времени становится.

Этот без преувеличения гениальный ученый, правда, не оставил текстов, посвященных Джотто, тем не менее, упомянуть его имя в данном контексте просто необходимо, ведь именно у него Гозебрух позаимствовал тот основной метод, посредством которого обосновывается подлинность возвращенных Джотто работ. Конечно, исследователь и у Альберти взял нечто важное – именно идею *разнообразия* (*varietà*)¹⁷, утверждая, что Ринтелен и его предшественники оказались попросту неспособны воспринять многообразие художественных интересов, мотивов и образов великого художника, очевидное для его современников (или для тех, кого от художника отделял сравнительно небольшой отрезок времени). Но это понятие служит лишь самым общим основанием (вроде *необходимости* у Ринтелена), более того, основанием зыбким. Ведь если развить подобные рассуждения Гозебруха, то основным критерием подлинности вместо «формальных аналогий» окажется, наоборот, принцип *несходства*, и тогда всякому художнику можно будет приписать практически все что угодно, а жители деревень, называющие Фишера фон Эрлаха автором каких-то скромных местных строений, будут, безусловно, правы!

¹⁵ См.: Gosebruch M. Methodik der Kunstwissenschaft // Enzyklopädie der geisteswissenschaftlichen Arbeitsmethoden. Lieferung 6: Methoden der Kunst- und Musikwissenschaft. München, 1970. S. 13 f.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Gosebruch M. Zur «Varietà» bei Alberti // Zeitschrift für Kunstgeschichte. 1957. S. 229–238.

Так что этот общий принцип Гозебрух должен был дополнить неким методом, ограничивающим его применение и позволяющим, если понадобится, нечто неподлинное все же из наследия художника исключить. Можно, впрочем, предположить, что и Альберти не стал бы использовать идею *разнообразия* в оценке чужих работ без разбора, что границы метода были известны и ему, вот только он не счел нужным их уточнить¹⁸. Это сделал Бадт, предложивший оригинальный способ интерпретации классической картины¹⁹, принятый и примененный Гозебрухом к произведениям Джотто. Очевидно, что детали этого ценнейшего достижения искусствоведческой мысли XX века, равно как и конкретные обстоятельства формулирования Бадтом своей теории, выходят далеко за рамки настоящей статьи. Посему ограничусь лишь некоторыми общими замечаниями.

Во-первых, полемический характер основополагающего текста Бадта хотя бы отчасти объясняет тот пугающий педантизм, с которым он осуществляет экспликацию своего метода, позволяющий говорить об опасности обращения его в догму. Важно отметить, однако, что сам автор почти не прибегал к нему в дальнейшем, по крайней мере, не строил анализ творчества каких-либо живописцев на принципе «чтения» композиции их картин в определенном порядке. Так что может создаться впечатление, что Гозебрух стремится превзойти учителя, с гораздо большей интенсивностью применяя его метод²⁰. Во-вторых, несложно заметить, что полемика с формалистами начала XX века (или с их последователями в лице, например, Зедльмайра) – не более чем конфликт внутри одного течения, своего рода спор о *научной* подлинности, ибо серьезность этой критики разбивается об очевидно *формалистическую* природу также и метода Бадта. Можно легко устано-

¹⁸ Гозебрух сам поясняет в этой связи, что речь идет о «многообразии в единстве» (*Gosebruch M. Methodik der Kunstwissenschaft // Enzyklopädie. Passim.*), но это, однако, ничуть не определеннее простого многообразия.

¹⁹ См., прежде всего, *Badt K. Modell und Maler von Jan Vermeer: Probleme der Interpretation. Köln, 1961*; *Idem. Raphael's «Incendio del Borgo» // Journal of Warburg and Courtauld Institute. 22. 1959. № 1–2.*

²⁰ *Gosebruch M. Giotto und die Entwicklung des neuzeitlichen Kunstbewußtseins. S. 81 ff.*

вить его связь с Вёльфлиным²¹ и – с другой стороны – с Хетцером²². Допустимо сказать, что сам Гозебрух, по существу, мало чем отличается от Ринтелена: он также проверяет спорные произведения на соответствие некоей схеме, вот только то, что ранее отвергалось, теперь (не без некоторого насилия) в наследие художника включается.

Тем не менее, упреки такого рода, полагаю, сторонники Бадта смогли бы отвести, указав на то, что порочен не сам *имманентный* подход к произведению искусства, общий у школы Бадта с классическими формалистами (и чуждый как социологическому, так и, например, в чистом виде иконологическому направлению нашей науки), но неспособность ученых прийти путем изучения чувственного явления отдельного произведения искусства к пониманию его высокого значения, его правды. То есть отказ от изучения всего того, что лежит за пределами «чистой визуальности» у одних, или неумелые попытки связать внешнее и внутреннее у других ученых – без стремления вывести наиболее адекватный классическому искусству метод интерпретации.

Последний не позаимствован Бадтом у кого-либо из предшественников, но всецело им создан, более того, отличается не только от формалистского, но, скажем, и традиционно академического представления о законах композиции. Его можно было бы назвать повествовательным или драматургическим (кажется, у апологетов метода не было для него никакого специального названия), основанным на выявлении подлинного *сюжета* конкретного произведения, по отношению к которому то, что обычно понимается под этим словом в изобразительном искусстве (в том числе в иконологии), следовало бы называть *фабулой*. Главное достоинство метода Бадта видится мне в достижении абсолютной последовательности «чтения», при котором каждый элемент целого занимает уникальное (и необходимое!) место в той истории, что рассказывает художник, неизбежно состоящей из трех основных

²¹ *Wölflinn H.* Über das Rechts und Links im Bilde // Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. NF. 5. 1928.

²² Например, в части неприятия идеи истории искусства как истории (изображения) пространства. См.: *Badt K.* Raumphantasien und Raumillusionen... Köln, 1963; *Hetzer Th.* Das deutsche Element in der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts. Berlin, 1929 – и практически все его последующие сочинения.

элементов: начала, середины и конца. Такое последовательное прочтение картины можно даже рассматривать как своего рода сверхформализм, оставляющий позади и тех, кто занимается поиском в строении картин геометрических фигур или числовых соотношений, и тех, кто изучает колористическую гармонию, – даже тех, кто в качестве объединяющего начала берет пространство (А. Ригль) или свет (Зедльмайр).

По всей видимости, не всякое *разнообразие* дает основания предположить авторство Джотто, а лишь такое, при котором мы можем прочесть, а точнее реконструировать оригинальную историю, рассказанную когда-то великим живописцем²³. Насколько произвольна (и априорна) такая реконструкция другой вопрос – сторонники эмпирического подхода без труда изобличат ее, продемонстрировав многочисленные *частные* несоответствия, но, конечно, ничего не предложат взамен. В одном они, однако, будут правы: исследователь всегда только такое произведение сочтет подлинным, которое в принципе поддается его методу (похоже, в этом беда всякого имманентного подхода), отблагодарив его за такую податливость и развернутым анализом, и положительным решением вопроса об авторстве. Можно взять здесь в качестве примера картину «Возвращение блудного сына» Рембрандта. Среди множества способов доказать подлинность картины допустим и такой: соглашаясь, что будучи (в самом широком смысле слова) последователем Джотто²⁴, более того, конгениальным ему мастером, Рембрандт должен был также мыслить картину *единым повествовательным целым*, в то время как «школа или мастерская», повторив общеизвестную фабулу, дала бы сбой в части развития *сюжета* (и не достигла бы необходимого «многообразия в единстве»). Все это легко изложить в общих словах, на деле же тот, кто а priori склонен считать картину подлинным шедевром Рембрандта, постарается в ней эту цельность обнаружить, те же, кто с ним не согласен, смогут с равным успехом найти многочисленные моменты композиции, в которых сюжет рушится, утрачивает единство, и сделают соответствующий вывод. (Скажем, что

²³ Причем речь идет не о привычной формулировке: «Джотто – мастер повествования», ибо не циклы фресок, а именно отдельные произведения рассматриваются в качестве самодостаточных, замкнутых в себе историй.

²⁴ См.: *Hetzer Th. Rembrandt & Giotto // Italien-Jahrbuch. Köln, 1943.*

Рембрандту принадлежат только главные фигуры картины, все же остальное дописано кем-нибудь другим.)

Впрочем, эти сомнения в иной форме были уже высказаны ранее (когда я отметил, что Гозебрух, по существу, немногим отличается от Ринтелена). Мы, стало быть, и у него можем обнаружить застывший круг – *части* однажды (причем очень давно – чуть ли не во времена Вазари) определили *целое*, из которого теперь исследователь объясняет в свою очередь *отдельные произведения*, и то лишь в целях демонстрации метода, ибо существенным образом уже ничто не может измениться. По крайней мере, в пределах деятельности одного ученого.

Справедливости ради следует признать, что историографический обзор у Гозебруха вовсе не подводит читателя к идее превосходства метода автора (или Бадта); выше мною дана, скорее, реконструкция концепции автора, нежели пересказ его книги. Приветствуя возвращение науки последних лет к пониманию *многообразия* в искусстве Джотто, он не связывает такие процессы напрямую с влиянием, скажем, Бадта. Гозебрух также не берется утверждать, что методика интерпретации картины, предложенная его идейным вдохновителем, максимально приближается к образцовому пониманию Джотто у Альберти, тем более что другие современные авторы, уже признавшие принадлежность Джотто многих ранее исключенных из его наследия работ, скорее всего, об исследованиях Бадта не знали.

Вообще же основной упор исследователь делает не на успехах современной ему науки (или какой-то одной ее школы), но на недостатках понимания классического искусства в Новое время, заставивших ученых с таким трудом и так долго воссоздавать образ Джотто, в общем и целом уже имевшийся в литературе былых времен. Действительно, в пределах его исследования Бадт отходит на второй план, уступая место все-таки Альберти. Но как использовать «метод» последнего (сводимый к одному частному примеру)? Если идеи Гозебруха, будучи внедрены в музейную жизнь, способны произвести там настоящий переворот, отменив традиционные методы атрибуции, какой может быть, однако, у этой переоценки ценности позитивный итог? Отмести все документальные атрибуции как недостаточно обоснованные, а «суждения по аналогии» как неспособные возвыситься до понимания *varieta* великого художника, перепоручить атрибуцию вещей ис-

кустоведам философского склада, склонным обращать к картинам вопрос об истине, – но как конкретно в этом случае определять принадлежность произведения тому или иному автору?

Мне кажется, труд Гозебруха получил бы нигилистическую направленность – несовместимую с принципами подлинной научности, – если бы не тот глубокий вывод, который позволяет сделать предпринятый им анализ историографии, пусть даже сам исследователь его и не проговаривает. Речь об отношении к научной традиции, о пристальном внимании к историографическому аспекту («истории воздействия», как сказал бы Гадамер²⁵), о сближении или даже отождествлении истории искусства и истории искусствознания. Причем имеет смысл для начала указать на противоречивость взглядов самого Гозебруха, чего я, впрочем, уже касался, когда говорил о концепции «потерянного рая» (всегда уязвимой и легко объяснимой сиюминутными тактическими соображениями).

Если в общем и целом не покажется чем-то совершенно неожиданным (после сказанного выше) или чересчур оригинальным сформулировать основной вывод первой части книги Гозебруха как призыв к *уважительному отношению к традиции*, то столь же легко заметить, что сам он это требование не выполняет. Призывая вернуться к высоким стандартам художественной мысли прошлого, он не просто критически оценивает *собственную традицию* науки об искусстве, но как бы призывает о ней забыть, то есть разрушить непрерывность традиции. Подобно тому, как Ринтелен или даже Вёльфлин проигнорировали достижения своих предшественников или даже вообще не признали Вазари или Альберти таковыми, Гозебрух проводит свою границу – по эпохе Винкельмана – отрицая ценность научного искусствознания хотя бы в силу того, что «знать» искусство по-настоящему может лишь тот, кто сам его практикует²⁶. Но это уже явный перехлест!²⁷

²⁵ Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. Указ. изд. С. 355.

²⁶ Gosebruch M. Methodik der Kunstwissenschaft // Enzyklopädie der geisteswissenschaftlichen Arbeitsmethoden. S. 3–4.

²⁷ Так как автор прибегает здесь – в полемических целях – к до боли знакомой формулировке, кажется целесообразным привести в противовес ему и многим другим, кто придерживается той же точки зрения,

Но то, что ученые, отвергавшие традицию, все равно с ней как-то связаны, раз в центре их внимания оказывается Джотто как уникальное, неповторимое явление, можно даже сказать, что круги, словно бы разошедшиеся по воде, от заданного им однажды импульса, вовлекли и этих самоуверенных авторов XIX века в свою орбиту, и их «неправильные» суждения о художнике стали частью того же исторического феномена, – Гозебрух в принципе не отрицает. И говоря при этом о заслугах Ринтелена или Хетцера, он объясняет недостатки их подхода к Джотто именно высокомерием по отношению к традиции, неспособностью довериться ей в главном – вопросе о подлинности произведений художника. Со всем этим можно согласиться.

Следует лишь подчеркнуть: единственной возможностью для всякого современного ученого (не исключая Гозебруха), вообще современного человека, прийти к пониманию творчества Джотто остается позитивная оценка и новой традиции тоже, осознание ее принадлежности к сфере *воздействия* Джотто, то есть величия и правды, многообразия в единстве, высокой необходимости его искусства. Через голову наших непосредственных предшественников осуществить такую задачу невозможно. Ведь заблуждения и предрассудки исследователей ближайших к нам веков отчасти разделяем и мы сами; там же, где их удается преодолеть, им на

мнение двух выдающихся мыслителей, оставивших значительный след также в изучении искусства: «<...> Хотелось бы подчеркнуть, что литературный критик и писатель – на самом деле, одно и то же лицо в двух различных ипостасях <...> критик в поэзии – поэт, неспособный порой к творчеству вследствие чрезмерно развитой способности рефлексии, но, в своей основе, поэт» (*Maritain J. The Responsibility of the Artist. New York, 1960. P. 84.*); «Тому же, кто <...> отстаивает исключительное право художников (рассуждать об искусстве. – *И. С.*), следует <...> ответить, что критика искусства, оставаясь критикой, не искусством, – это занятие именно нехудожников, профанов, и что сами художники, обращаясь к критике <...> перестают <...> быть художниками и обращаются в профанов, т. е. тех, кто рассуждает и размышляет, и что, с другой стороны, имея дело с искусством, профаны сами должны становиться в известном смысле художниками, потенциальными художниками <...>» (*Croce B. Nuovi saggi di estetica. Bari, 1920. P. 278–279.*)

смену приходят новые, еще отчетливее показывающие ту огромную дистанцию, что отделяет нас и от Джотто, и от Вазари.

Думаю, Гозебрух не стал бы в принципе отрицать такой подход к истории науки, ибо многие его радикальные суждения носят тактический характер, все же окончательному приятию традиции в ее целостности и последовательности в случае с Джотто мешает как раз тот парадоксальный факт, что, вернувшись к первоначальным атрибуциям, наука словно признала тупиковость того пути, которым шли несколько поколений ученых. Хочется представить современную ситуацию как осуждение, отторжение недавних концепций. Раз уж «<...> было бы ханжеством отрицать, что ценность картины <...> определяется именем ее автора», понятно, что атрибуция зачастую рассматривается как чуть ли не основная задача искусствоведов. Но если от наследия какого-либо художника вообще не останется подлинных вещей, что в таком случае исследовать? А не к такому ли опустошению многие десятилетия шло изучение наследия Джотто? Если же суждения прежних исследователей о подлинности не выдерживают критики, в чем тогда их заслуга?

Ринтелен заблуждался, полагая сам термин *апокриф* синонимом лжи или вымысла, не сознавая, таким образом, метафорической ценности найденного им наименования произведения, подлинность которого вызывает сомнения. И конечно, всю эту науку исключения и минимизации хочется представить как тоже своего рода апокриф. Но ведь и иные *комментарии* к Джотто – те самые порожденные им круги – от Альберти до Гозебруха – также суть не что иное, как апокрифы, с их сопричастностью истине и вместе с тем неканоничностью (невозможно сравнивать качество высказывания о картине с самой картиной, даже если это высказывание профессионального художника). «Джотто и апокрифы» – в действительности, гораздо более широкая тема, нежели ее мыслил Ринтелен. В переводе на более строгий научный язык формула «художник и рецепция / интерпретация его творчества» звучит почти банально. Но именно об этом должна здесь идти речь.

Осуждая одних своих предшественников, превознося других, Гозебрух не желает сформулировать последнюю – как кажется – истину, к чему, однако, его необычайно поучительный обзор читателя подталкивает. Вопрос подлинности, как и любой другой в

нашей *неточной* науке, в принципе не может быть окончательно решен! Нынешнее расширение наследия Джотто никоим образом не исключает дальнейшего его (повторного) сужения, а иная, более простая судьба, скажем, Рембрандта отнюдь не может служить образцом «правильного» определения подлинности работ. Эрмитажные искусствоведы, настаивающие на принадлежности той же «Мадонны Литты» Леонардо, не более или менее профессиональны (и честны), чем те, кто эту подлинность не принимает. Ведь все они отстаивают свою частичную, частную правду, иными словами свой *апокриф*, принадлежащий к тому же своду «текстов о Леонардо», что и его никем никогда не ставившиеся под сомнение работы. И коль скоро творческая биография художника (его образ) собственно и складывается из отдельных произведений, именно искусствоведы *создают* Леонардо (как и любого другого великого художника), включая и исключая его работы, и процесс этот не имеет конца – он будет длиться до тех пор, пока вообще сохранится потребность в нашей науке.

Упреки в релятивизме здесь вряд ли уместны. Граница между хотя бы и спорным, но все же принадлежащим традиции суждением и точкой зрения того, кто то ли откровенно лжет, то ли присваивает авторство произвольно, по прихоти, не тратя лишних усилий на установление той самой частичной истины, не является искусственной или произвольной. Ее не надо проводить, она, к счастью, существует и так. Ибо даже и ничтожная истина «деревенского» Фишера фон Эрлаха имеет некоторое позитивное значение²⁸, утверждение же о принадлежности откровенной подделки великому художнику находится вне какой-либо интеллектуальной традиции, кроме разве традиции искусных фальсификаций, и потому безусловно ложно, а его мотивы могут быть легко установлены – в ходе следствия. С другой стороны, рассуждая о многообразии интерпретаций классического произведения искусства, лишь нигилист от науки включит в их число, скажем, неуклюжий ответ студента на экзамене, предлагающего свою – оригинальную, но бессмысленную версию. Мотивированную конкретной ситуацией – банальной необходимостью предложить

²⁸ Ведь, как признает Зедльмайр, она все-таки свидетельствует о чем-то – о всенародной славе зодчего, и потому ее уместно привести, хотя бы как курьезную деталь.

хоть какую-то интерпретацию. Впрочем, в пределах настоящей статьи развернутое доказательство этих последних тезисов вряд ли возможно, потому оставлю их открытыми для дальнейшего обсуждения.

Важнее другое. Вслед за «проблемой Рембрандта» уместно вспомнить и (не связанную напрямую с книгой Гозебруха) «проблему Рубенса». А именно: произведение может устойчиво признаваться подлинным, не будучи таковым в прямом смысле слова, ибо мастер, которому оно приписывается, не участвовал *физически* в его создании, доверив исполнение своего замысла ученикам. Оставив в стороне вопрос о конкретной организации работы в мастерской того или иного живописца, следует отметить, что фетишизация момента «прикосновения к производству руки мастера» принадлежит к не слишком ценным достижениям эстетизма и легко опровергается хотя бы примером архитектуры, где автор почти никогда не вступает в непосредственный контакт с создаваемой по его проекту *вещью*. Однако дело даже не в том, что он осуществляет руководство всеми работами и несет ответственность за их выполнение, тем более, не в том, что он как бы на расстоянии управляет помощниками, подчиняя их своей воле (зачастую это как раз не удается). Благодаря Джотто и Гозебруху, как кажется, здесь тоже можно преодолеть мучительные сомнения, ответив на вопрос, хорошо ли то, что некий художник какие-то свои произведения сам не создает.

Мастерская и школа в таком случае – еще один круг, причем поистине ближайший, еще одно воплощение той истины, что несет миру художник, еще один момент его *воздействия* на дальнейшую историю (не только искусства). Здесь, как и в случае с оспариваемыми на протяжении многих веков работами, просто необходимо отказаться от иллюзии возможности окончательного разрешения какой бы то ни было проблемы и попыток, интенсифицировав споры, найти решение (а оно, скорее всего, будет отрицательным). Позволю себе и такое дерзкое утверждение: мастерская в этом смысле однозначно равняется самому художнику, ибо их различия совершенно ничтожны перед дистанцией, отделяющей творческую команду, сформированную художником, от следующего круга апокрифов (заказчики, современники, критики).

Еще один частный случай подлинности / неподлинности в искусстве связан уже непосредственно с архитектурой, точнее с таким ее направлением, как реставрация (гораздо реже принимающая настолько радикальные формы в отношении других видов искусства).

По существу, современные вмешательства в архитектуру того или иного исторического здания ради возвращения ему первоначального облика сродни наиболее сомнительным посылам Гозебруха, стремящегося очистить образ Джотто от наслоений, привнесенных в Новое время, точнее, от искажений, порожденных трагическим непониманием многообразия его творчества, и т. п. При всей парадоксальности такого сравнения, лишней раз, однако, подчеркивающего вполне модернистский радикализм многих суждений автора, несложно увидеть, что в отношении архитектурных памятников направленность современных поновлений, именуемых реставрацией, предопределена предпочтением одних стилей (или эпох) перед другими. И это притом что в архитектуре вообще некорректно ставить вопрос о первоначальном (= подлинном) облике, ибо он существует лишь на бумаге – а в отсутствие оформленного проекта, – лишь в фантазии автора. Искать его – напрасный труд, гораздо ценнее было бы попытаться воспринять архитектуру в ее изменчивости, в коллективном характере архитектурного творчества, допустить присутствие *всегда* многих (со)авторов, привлекаемых к работе на разных этапах, включая и реставрацию! Вот только о реставраторах уместно будет сказать, что нечувствительность к традиции, неспособность уловить связь времен, попытки дотянуться до первоначального замысла и смысла, выйти напрямую на (несуществующего) первоавтора наносят их деятельности такой же ущерб, как Ринтелену неуважение к Вазари, а Гозебруху – пора сказать и об этом – неуважение к Вельфлину.

При всем том, и в архитектуре признание сложности, многослойности всякого памятника не означает абсолютного безразличия к его конкретным составляющим, равно как и снятия вопроса о ранге различных *соавторов*. И здесь естественным образом возникает граница между легитимными и нелегитимными вмешательствами (самый простой пример последнего – разрушение здания), и здесь не всякий комментарий уместен.

И все же ни в каком другом искусстве жизнь, подвижность и изменчивость традиции не ощутимы так, как в архитектуре. Равно как и смертность – материальная конечность – памятников, неизбежное уничтожение или же искажение до неузнаваемости также острее ощутимы, ведь если не отдельное произведение, то его окружение, определенное место, занимаемое им в пространстве, стремительно (и необратимо) меняет свой характер. С произведениями изобразительного искусства, особенно со станковой картиной, такого рода искажения (от физических повреждений до изменения контекста) случаются гораздо реже.

С другой стороны, в архитектуре гораздо большее место занимают памятники с неопределенным (и неопределимым) авторством, многие из которых – признанные шедевры. Что означает понятие *подлинность* в применении к ним? Принадлежность определенной эпохе, но не определенному автору. Как раз в этом случае не будет ханжеством «отрицать, что ценность памятника в значительной мере определяется именем», так как она им не определяется – если не брать небольшой круг *великих архитекторов* последних нескольких веков (вроде Фишера фон Эрлаха). Но если окажется вдруг, что автором, к примеру, Эйфелевой башни был вовсе не Густав Эйфель, что вместо него проект создал какой-то другой, в остальном ничем не замечательный инженер, ценность этого памятника сравнительно недавней эпохи ничуть не будет поколеблена. Иное дело авторитет Эйфеля. Да ведь это и есть та безусловно более близкая задачам искусствоведения ситуация, когда творческий облик художника определяет не абстрактная концепция гениальности или величия, но совокупность произведений, связываемых с его именем традицией²⁹! И хотя миф великого мастера может быть столь же традиционен и в свою очередь оказывать воздействие на представления об этой сово-

²⁹ Вообще же, формула «традиционно приписывается» говорит не об осторожности и уж тем более не о высокомерном отношении к традиции, но именно о принадлежности к ней; если я так говорю, то, стало быть, подчеркиваю, что это не просто мое мнение и, с другой стороны, не какая-то абстрактная объективность, установленная по «неоспоримым документам» раз и навсегда, но достойное уважения мнение многих моих предшественников и коллег, с которым я могу даже не соглашаться, но не могу не признавать его ценности и веса.

купности, все же ситуация в архитектуре кажется более простой именно потому, что там мало «больших имен». Конечно, обращение к опыту зодчества вряд ли сможет окончательно решить одну из принципиальных проблем науки об искусстве – что помещать в центр исследования: художника или картину? Но скорректировать некоторые традиционные подходы оно способно.

Стоит, однако, вернуться к проблеме Эрмитажа или вообще музея, где одни сотрудники (консерваторы) отстаивают принятые атрибуции, другие же (радикалы) настаивают на смене этикеток, однако и те и другие полагают вопрос об авторстве в принципе решаемым и свою деятельность рассматривают как борьбу за истину и против лжи. Такой односторонности и наивной вере в точность хоть каких-то принятых в нашей науке методик следовало бы противопоставить более гибкий подход, открытый и плюралистичный. Пожалуй, Мартин Гозебрух, с его априорными схемами, вряд ли согласился бы с таким предложением, тем не менее, объективно его книга служит утверждению именно относительной *свободы атрибуций*. Тем, что, во-первых, вскрывает неоправданность претензий нашей науки на окончательный характер тех или иных суждений и, во-вторых, показывает, как отнятое однажды может быть затем с помощью практически тех же методов возвращено, когда одна схема (не допускающая разнообразия) будет заменена другой, на идею многообразия основанной. И если сам Гозебрух еще, пожалуй, верит в возможность окончательного решения каких-то проблем, трезвый взгляд на историю науки исключает такой вариант.

Никто, конечно же, не давал нам права вершить суд над картинами Рембрандта или Леонардо (в собрании Эрмитажа или где-либо еще) в целях окончательного выяснения их (не)подлинности. Ибо *подлинность* – во всей полифонии смыслов, лишь частично перечисленных в начале данной статьи, – не сводится к предъявленным документам или обнаруженным аналогиям. Подлинность вообще не означает принадлежности тому или иному художнику или его имени. Подлинность, равно как и действительно неразрывно связанный с ней вопрос *качества* художественного творения, может быть раскрыта лишь через овладение традицией, то есть преодоление дистанции, отделяющей нас от эпохи, в которую было создано то или иное произведение, путем безогово-

рочного признания ее (дистанции) и тщательного изучения истории бытования этого произведения в веках, пролегающих между нами и ним.

Отдельные достижения эмпирических исследований, равно как и конструирование каких-либо новаторских схем, могут лишь уточнить *традиционную* картину, они не способны ее разрушить. В лучшем случае скромные суждения ученых присоединятся к традиции, в худшем – будут заслуженно забыты. Пережившие атаки многочисленных интерпретаторов, Джотто и Рембрандт сохраняют свою притягательность еще и потому, что никому не дано провести в их наследии границу между подлинным и неподлинным, и предсказуемая неудача всякой новой попытки это сделать лишь подчеркнет безграничность воздействия их гения.

Д. ШУМИЛИН

Загадка «Прометей».
К 100-летию создания произведения

Среди музыкантов давно уже стали привычными весьма оригинальные названия симфонических произведений А. Н. Скрябина: «Божественная поэма», «Поэма экстаза», «Прометей. Поэма огня». Много написано и сказано о поэмности в творчестве Скрябина, и в этом отношении музыкальная наука достигла весьма существенных результатов. Сложнее обстоит дело с образной частью названий. Проблема символики поздних сочинений композитора сама по себе слишком масштабна, чтобы сегодня можно было говорить о ее существенной разработанности. К скрябинской символике исследователи подходили всегда с большой осторожностью. И это понятно – одни названия вышперечисленных произведений чего стоят! Ведь категории «Божество», «Экстаз», «Огонь» (в его философском аспекте) – одни из наиболее емких понятий-символов, обозначающих нечто, что, строго говоря, еще не познано человеком. Древность этих категорий соравна самой *Жизни*, а значимость в истории человеческой культуры выше всяких измерений и оценок.

Верно ли мы понимаем те сверхъемкие определения, которыми Скрябин сопроводил свои творения? Все ли нам ясно в логике развития этих произведений? Очевидно, можно считать целесообразным и даже необходимым периодически «стирать пыль времен» и с обновленным сознанием пытаться проникнуть в глубь композиторского замысла.

За сто лет, отделяющих нас от периода создания Скрябиным «Прометей», в отечественном скрябиноведении редко предпринимались серьезные попытки подробно осветить вопросы генезиса этого произведения. Не изучен в достаточной степени бельгийский период жизни композитора, на протяжении которого проходил основной этап работы над «Поэмой огня». Без должного внимания скрябиноведов оставались творческие контакты

Скрябина с Жаном Дельвилем¹ и профессором Эмилем Сигонем. Не вызвала у исследователей особого интереса и причастность Скрябина к бельгийскому теософическому движению.

Чтобы осознать комплекс идей, воплощенных в «Прометее»², и понять творческие намерения его автора, необходимо помнить, что не позднее чем с 1902 года и до конца жизни Скрябиным владела мысль о создании Мистерии – грандиозного мистического действия, в котором бы участвовало *всё сущее*, вся природа – живая и неживая. Участники должны были пережить всю эволюцию рас и «дематериализоваться» (выражение композитора) в конце манвантары³. Постоянно эволюционирующая в сознании композитора идея Мистерии по принципу подчинения включала все его творческие проекты. «Прометей», во многом отразивший и, быть может, отчасти воплотивший эту идею, был одной из наиболее существенных вех на пути к «Последнему Свершению», как называл свою Мистирию Скрябин.

Основная часть работы над «Поэмой огня» проходила в Брюсселе. В тот период бельгийское теософическое движение переживало пору расцвета. В 1910 году в Бельгии насчитывалось не менее восьми секций этой, активно развивавшейся в Европе рубежа веков, организации. На примере творчества бельгийских художников-символистов, таких как Ж. Дельвиль, К. Меллери (X. Mellery; 1845–1921), Э. Смитс (E. Smits; 1826–1912), Э. Фабри

¹ Жан Дельвиль (Jean Delville; 1867–1953) – бельгийский художник-символист, писатель, оккультист. Близкий друг знаменитого французского теософа Э. Шюре. Стоял у истоков бельгийского теософического движения. Основатель Salon d'Art Idealiste – своеобразного аналога французского Rose & Cross Salon. С 1910 г. – секретарь бельгийского теософического движения, объединившего с 1909 по 1913 г. разрозненные теософические секции Бельгии.

² Эзотерическому содержанию «Поэмы Огня» посвящена весьма любопытная работа К. В. Барас «Эзотерика Прометея» (Нижегородский скрябинский альманах. Нижний Новгород, 1995). Написанная студенткой консерватории, эта статья содержит множество интуитивных прозрений и аналитических заключений.

³ Подробнее о Мистерии Скрябина см.: Бандура А. И. Александр Скрябин. Челябинск, 2004.

(É. Fabry; 1865–1966), Ф. Кнопфф (F. Knopff; 1858–1921), хорошо заметно, какое мощное влияние оказала теософия на развитие художественной культуры Бельгии.

Скрябин, с 1905 года чрезвычайно увлеченный теософией, с энтузиазмом включается в художественную жизнь Брюсселя. М. Карлсон (M. Carlson), крупнейший специалист в области истории развития теософического движения в предреволюционной России, в своем исследовании «“No Religion Higher Than Truth”. A History of the Theosophical Movement in Russia», утверждает, что Александр Николаевич был членом Бельгийской секции теософического общества. Нам неизвестно о подтверждающих этот факт документах, однако существует любопытного содержания письмо, написанное Скрябиным осенью 1908 года М. К. Морозовой, в котором говорится: «Видимся также с Sigogne'м, о котором я, кажется, рассказывал Вам. Он ввел нас членами здешнего психологического общества, собрания которого мы намереваемся усердно посещать» (8: 516). То психологическое общество, о котором говорится в письме, наверняка было теософической направленности, коль скоро в это общество ввел Скрябина Эмиль Сигонь – профессор красноречия, лингвист и известный в свое время теософ. Вполне вероятно и то, что под этим названием работала одна из теософических секций, еще не объединенных тогда в Бельгийское отделение теософического общества. Близкие дружеские отношения с Э. Сигонем, основой для которых была теософическая доктрина, знаменательны тем, что, используя знакомство со специалистом в области слова, Скрябин в то время активно разрабатывал новый язык для своей Мистерии.

Значимость формальностей, касающихся вопроса членства Скрябина в Теософическом обществе, отходит на второй план, если принять во внимание тот факт, что близким другом и единомышленником композитора в те годы был секретарь создававшегося в конце первого – начале второго десятилетия XX века (идеологически – не без участия Скрябина) Бельгийского отделения теософического общества Ж. Дельвиль. В частых беседах с лидером бельгийских теософов композитор проводил многие часы. И музыкант, и художник чрезвычайно высоко ценили труды Е. П. Блаватской. Кроме того, Дельвиль и Скрябин обсуждали книгу А. Безант и Ч. Ледбитера «Мыслеформы», в которой гово-

рится о коррелятивной связи между звуками, цветами, эмоциями; обоим интересовала идея создания «светового органа», сформулированная в свое время П. Кастелем. Говорили они и о синтетическом произведении искусства, в котором бы объединились цвета, формы и звуки.

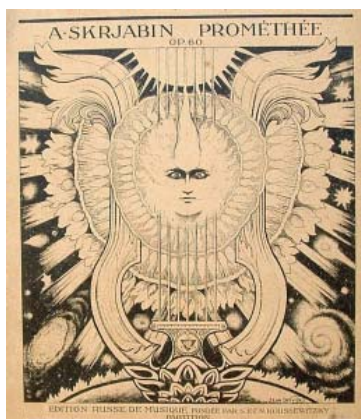
Хотя архивные документы чрезвычайно скупы, с уверенностью можно сказать, что тема *Прометей* была одной из объединяющих творческие устремления композитора и художника. Над знаменитым полотном «Прометей» Ж. Дельвиль работал в 1904–1907 годах. Через несколько лет появился «Прометей» Скрябина. На фронтисписе партитуры изображено лицо «андрогина» на



Ж. Дельвиль. «Прометей»

фоне мировой лиры. Этот рисунок также принадлежит Дельвилю. Однако не следует полагать, что на создание своего шестидесятого опуса композитор был вдохновлен «Прометеем» Ж. Дельвиля. Скорее, в заслугу бельгийским теософам можно поставить только сам факт привлечения внимания Скрябина к образу Прометей и связанной с ним символике. В конечном счете, и Скрябин, и Дельвиль опирались на теософическую трактовку символа «Прометей», поэтому правильным будет искать источник их вдохновения непосредственно в работах Е. Блаватской.

К 1909 году Скрябин собирает все тома наиболее авторитетного в среде теософов труда Блаватской. «Тайная Доктрина. Синтез науки, религии и философии» надолго становится для него наиболее авторитетным источником информации оккультного характера, кладезем новых творческих идей. Эту книгу Александр Николаевич «<...> читал и перечитывал, многие места подчеркивая карандашом» (10: 27). Более 513 фрагментов текста различным образом выделены им в пяти томах французского издания



Ж. Дельвиль. Фронтиспис партитуры «Прометея» А. Скрябина

«Тайной Доктрины» (*La Doctrine Secrète*). Содержание выделенных фрагментов во многом помогает понять философу самого композитора. По характеру пометок (подчеркивание, одна, две, три, четыре, пять горизонтальных линий на полях, кружок вокруг номера страницы и т. д.) можно судить и о степени заинтересованности Скрябина той или иной идеей Блаватской⁴.

«У Сигоня душа эллина, у Скрябина – душа индуса» (12: 71) – это определение отражает своеобразие скрябинской природы. Индия мистически притягивала Александра Николаевича. И в «Поэме Экстаза», и в «Прометее» есть фрагменты, рисующие образы Индии (см. 7: 168, 202). Античность и христианское Средневековье не привлекали особого внимания Скрябина. Напротив, к философии и культуре Востока композитор относился с особым пие-тетом. Это обстоятельство во многом определило и равнодушное его отношение к пышно расцветавшему в России начала XX века, особенно в литературных кругах, штейнерианству.

В любом явлении Скрябин стремился увидеть первоисточник. Он говорил: «Вы читали Блаватскую? Если нет, непременно прочтите, Вам станет ясно существо индусской мистики и ее отношение к европейской теософии и оккультизму» (9: 209). После изучения «Тайной Доктрины» внимание творца «Прометея» не привлекали позднейшие комментарии посттеософов. Им он предпочитал доступные в то время индусские тексты, как, например, русский перевод «Катха-Упанишад» и «Карма-Йога» С. Вивекананды. И в той и в другой книге сохранились пометки Скрябина, свидетельствующие о его заинтересованности, но изучить их столь же тщательно, как и «Тайную Доктрину», композитор, вероятно, уже не успел.

В любом явлении Скрябин стремился увидеть первоисточник. Он говорил: «Вы читали Блаватскую? Если нет, непременно прочтите, Вам станет ясно существо индусской мистики и ее отношение к европейской теософии и оккультизму» (9: 209). После изучения «Тайной Доктрины» внимание творца «Прометея» не привлекали позднейшие комментарии посттеософов. Им он предпочитал доступные в то время индусские тексты, как, например, русский перевод «Катха-Упанишад» и «Карма-Йога» С. Вивекананды. И в той и в другой книге сохранились пометки Скрябина, свидетельствующие о его заинтересованности, но изучить их столь же тщательно, как и «Тайную Доктрину», композитор, вероятно, уже не успел.

⁴ Об изучении Скрябиным «*La Doctrine Secrète*» см.: Бандура А. И. Скрябин и Блаватская // Ученые записки Государственного мемориального музея А. Н. Скрябина. М., 1995. Вып. 2.

В первой книге третьего тома «Тайной Доктрины» творец «Прометея» выделил следующий фрагмент: «<...> *Мистерии были занесены из Индии Орфеем, героем, намного предшествовавшим Гомеру и Гесиоду <...>*» (22: 324)⁵. А во втором томе работы Блаватской можно прочесть: «<...> Ни один оккультист, знающий символизм и тот факт, что Мудрость пришла к нам с Востока, не будет отрицать ни на мгновение, что миф Прометея достиг Европы из Ариаварты <...>» (3: 657). И действительно, неправильно было бы ограничивать генезис скрябинского Прометея традиционной трактовкой знаменитой трагедии Эсхила. Судя по всему, композитор, вслед за Блаватской, считал Эсхила посвященным в Мистерии, символически воплотившим в «Законном Прометее» то, что «<...> открывалось жрецам во время Мистерии Сабасиа»⁶ (3: 524). Отсюда многочисленные объяснения – и в программах концертов, составленных со слов Скрябина, и в частных беседах композитора с исполнителями и музыкальными критиками. Л. Сабанеев описывает один из таких случаев: «<...> Кто-то спросил, какое тут имеет отношение “Прометей” как миф <...> Скрябин вразумительно и как бы объясняя простительную наивность вопрошающего, сказал мягко: “Ведь это не тот Прометей. Прометей – это ведь активное начало, творческий принцип, это отвлеченный символ. Ведь и тот, мифический Прометей – это только раскрытие этого символа, сделанное для первобытного состояния познания”» (7: 51).

В «Тайной Доктрине» Прометей рассматривается как «<...> олицетворенный символ коллективного Логоса, “Воинства [Дхиан-Коганов]” и “Владык Мудрости” или Небесного Человека, воплотившихся в человечество»⁷ (3: 517). Огромное внимание

⁵ Здесь и далее текст «Тайной Доктрины», который тем или иным способом был отмечен Скрябиным, выделен курсивом.

⁶ Согласно Блаватской, «Сабасиа было периодическим празднеством с Мистериями, совершавшимися в честь некоторых Богов, вариант Митраических Мистерий. Вся эволюция рас была представлена в этих Мистериях» (3: 524).

⁷ Выявляя параллели между различными религиозными и философскими системами, Блаватская утверждает: «<...> Сокрытая Мудрость Ади-Будды – Единого Высочайшего и Вечного – проявляется, как Авалокитешвара (или Проявленный Ишвара), который и есть Озирис египтян, Ахура-Мазда Зороастра, Небесный Человек герметической философии, Логос платоников и Атман ведантистов» (18: 89).

композитор уделяет тем символам, которые, согласно Блаватской, олицетворяет Прометей. Так, в одном из томов он выделяет: «Подобно тому, как Логос отображает Вселенную в Божественном Разуме, а проявленная Вселенная отображается в каждой из своих Монад, как говорит Лейбниц, повторяя лишь Восточное Учение, так и Монада должна в течение цикла своих воплощений отобразить в себе все основные формы каждого царства. Поэтому правильно говорят каббалисты, что “человек становится камнем, растением, животным, человеком, духом и, наконец, Богом”, завершая, таким образом, свой цикл или кругообращение и возвращаясь к точке, от которой он начал, как Небесный Человек» (20: 229). В этой цитате мы можем видеть не только характеристику героя «Поэмы огня», но и сюжет проектируемой Скрябиным Мистерии.

Множество разнотолков породили объяснения к «Прометею», печатавшиеся в программах концертов: «Прометей (Prometheus, Satanas, Lucifer) есть символ, в разных формах встречающийся во всех древних деистических учениях. Это – активная энергия вселенной, творческий принцип; это – огонь, свет, жизнь, борьба, усилие, мысль <...>» (цит. по 5: 44). Конечно, такое объяснение русским композитором⁸ названия своего нового сочинения, премьеры которого должна была состояться (и состоялась) в православной патриархальной Москве 1911 года, не могло не вызвать, в силу сложившихся культурных традиций, некоторого искажения намерений автора. Впоследствии, при исполнении «Прометея» в концертах А. Зилоти, из объяснений к произведению, печатавшихся в программах, предусмотрительно были изъяты термины *Satanas* и *Lucifer*, а «помещенное в программе первого исполнения “Прометея” краткое изложение идейного замысла» произведения объявлено «не принадлежащим самому Скрябину»⁹.

Но все же большинство музыкальных критиков, откликнувшихся на премьеру «Прометея», проявили достаточную осведомленность и понимание, грамотно «отправив» за объяснениями интересующегося слушателя к нужным источникам: «Не лежит сердце к этим *теософическим претензиям стать сверхчеловеком* <...>» (12; курсив мой. – Д. Ш). В приведенных словах Ю. Д. Эн-

⁸ Программа писалась Л. Сабаневым со слов А. Скрябина.

⁹ Цитаты из программы концерта Скрябина 5 ноября 1911 г.

геля точно подмечена самая суть скрябинского «Прометея». И, если не принимать во внимание негативный характер высказывания, мы увидим намерение самого Скрябина, пометившего вертикальной чертой на полях в «Тайной Доктрине» следующие строки: *«В течение будущих трех Кругов человечество, подобно Земному шару, на котором оно живет, будет постоянно стремиться снова принять свою первоначальную форму Воинства Дхиан-Коганов. Человек, как и каждый атом во Вселенной, стремится стать Богочеловеком и затем – Богом»* (18: 139).

Конечно, истоки скрябинского «Прометея» теософические. И если мы обратимся к «Тайной Доктрине», то увидим, что в теософии трактовка определений *Satanas, Lucifer* в корне отличается от христианских представлений. В третьем томе этой книги Скрябин пометает вертикальной чертой на полях слова: *«Нет ни Дьявола, ни Зла вне человеческого создания <...>»* (20: 482). Развенчанию мифа о возможном существовании некоего сверхъестественного, но довольно могущественного существа, якобы имеющего своей главной целью свращение людей с пути познания Бога и Истины, в «Тайной Доктрине» посвящены целые страницы. Приведем один из таких фрагментов, особо отмеченный Александром Николаевичем: *«Маги объясняли происхождение Зла в своих экзотерических учениях следующим образом: “Свет, может производить лишь Свет и никогда не может быть началом Зла”. Каким же образом Зло получило начало, раз не было ничего соравного или подобного Свету в его проявлении? “Свет – говорят они, – произвел несколько Существ, все они были духовны, светоносны и могущественны. Но один Великий (“Великий Асура”, Ариман, Люцифер и т. д.) возымел недобрую мысль противоположную Свету. Он усомнился, и в силу этого сомнения он стал темным”. Это несколько ближе к истине, но, все же, далеко от нее. Не было “недоброй мысли”, положившей начало противоположной Мощи, но просто Мысль, per se, нечто, что будучи мыслящим и содержащим план и цель, и в силу этого, являясь конечным, естественно должно оказаться в противоположении к чистому Покою, то есть, естественному состоянию абсолютной Духовности и Совершенства. Это было просто утверждением Закона Эволюции¹⁰ <...>»* (21: 53). Насколько близка данная

¹⁰ Последнее предложение подчеркнуто А. Н. Скрябиным.

мысль мировоззрению Скрябина, утверждавшего, что «всякое творчество предполагает план и мысль <...>» (7: 93)! Поэтому композитор не боится впасть в немилость к Всевышнему, столь глубоко разрабатывая в своем творчестве символ Прометея, «восставшего ангела». Восстание это, по убеждению самого Александра Николаевича, есть фактически выявление Индивидуальности (изначально – Сверхиндивидуальности) из Единства и начало того творческого процесса, который обуславливает возникновение и развитие жизни Вселенной. Эту идею композитор ясно запечатлел в тексте «Предварительного Действия»:

Дети, рожденные мною, стихии любовной волненья
Знаю, восстанете вы на Отца; вы отца победите
Сам я восстал на себя, вас из недр сокровенных исторгнув
Жизнь вам даруя, себя я обрек на страданья и пытки
Все же от творческой радости я отказаться не в силах
Радость рождать превосходит все ужасы смерти телесной
Да, лишь телесной, еще повторю, ибо дух мой бессмертный
В вас и потомках бесчисленных будет являть себя вечно.
Свергнуть меня вы должны, а для тех, кто закон мой единый
Вечной любви и восстания вечного в страхе преступит,
Рок уготовил великую скорбь и тоску отлученья (6: 207–208)¹¹.

О цели и смысле начавшегося движения Скрябин говорит не менее ясно:

Все мы – единый
Поток, устремленный
К мигу от вечности
В путь к человечности
В путь от прозрачности
К каменной мрачности
Чтобы на каменном
Творчеством пламенным
Лик твой Божественный
Запечатлеть (6: 207–208).

Вторая часть названия шестидесятого опуса композитора – «Поэма Огня» содержит в себе не менее емкий символ. Конечно, Божественный Огонь – это дар Прометея людям, благодаря

¹¹ В приводимых текстах пунктуация оригинала сохраняется.

которому они получили возможность «сознательно следовать по пути Духовной Эволюции, преобразив, таким образом, самых совершенных *животных* на Земле в потенциального Бога <...>» (3: 305). Но, кроме того, «Тайная Доктрина» относит самого Прометея «к *семи* Небесным Огням: к Агни Абхиманин» (3: 653). В книге Е. П. Блаватской Скрябин подчеркивает строки «<...> *в каждой философской и религиозной системе огонь представляет собою Божественный Дух, активное мужское, зарождающее начало* <...>» (18: 35). Знаменательно, что, объясняя название своей Поэмы (см. выше), Скрябин буквально цитирует некоторые из этих определений.

Как и для Блаватской, для Скрябина понятия «Прометей» и «огонь» не просто взаимосвязаны, но подчас взаимозаменяемы. И к «Прометею», и «огню» применимы такие определения композитора, как «творческий принцип», «активное начало». Но если «огонь» есть глубокий и универсальный символ, побуждающий сознание к созданию масштабных метафизических конструкций, то «Прометей» (как герой), в силу антропоморфизированности своего образа, существенно уступает «огню» в способности участвовать в абстрактных построениях и, при серьезном рассмотрении, принужден в самом начале быть истолкован при помощи каких-либо более отвлеченных символов (того же «огня»). В Прометее были олицетворены «наши Спасители, Агнишватта и другие “Сыны Пламени Мудрости” [т. е. Сыны Огня. – Д. Ш.]», – пишет Блаватская (3: 515). Скрябин же выделяет: «*Агнишватта, Кумары (Семь мистических Мудрецов) – Солнечные Божества, <...> являются «Создателями Внутреннего Человека* [т. е. Духа. – Д. Ш.]». Они – “Сыны Огня”, ибо они *первые Существа, исшедшие и развившиеся от Изначального Огня, называемые “Разумами” в Тайной Доктрине*» (18: 66). Таким образом, Прометей аллегорически является «Сыном Огня».

Как и символы, олицетворенные в Прометее (коллективный Логос, Агнишватта, «Небесный человек», «Владыки Мудрости»), понятие «огонь» чрезвычайно притягивает Скрябина-философа. Это становится очевидным в результате анализа его философских записей, материалов работы над литературным текстом «Предварительного действия», два последних варианта которого опубликованы в «Русских пропилеях» (см. 6), а также выделен-

ных фрагментов «Тайной Доктрины», из которых к музыке шестидесятого опуса, на наш взгляд, в высшей степени близок следующий: «<...> единственное различие между одушевленными и неодушевленными предметами на Земле, между животным и человеческим организмом, заключается в том, что в некоторых из них различные “Огни” находятся в латентном состоянии, в других же они действуют. Жизненные Огни заключены во всем сущем, и ни один атом не лишен их» (20: 301; три линии на полях). Кажется, вся музыкальная ткань «Прометей» пронизана этими огнями, «латентными» и «вызванными к жизни». Чем ближе к коде, тем больше и чаще вспыхивают прежде «латентные» огни. Финальные такты «Поэмы огня» – проявление всех «Жизненных Огней». Преград больше нет, Дух полностью осознает свою «Божественность» и «просыпается в небо» (6: 234), наступает «миг гармонии», о котором так мечтал Скрябин.

Еще одно указание на то, как следует понимать символ *Прометей*, композитор запечатлел непосредственно в партитуре. В репризе и коде Поэмы в трех фрагментах мы слышим звучание хора. В первом и третьем случае хор поет без слов, а во втором, проводя вторую побочную тему, распевает два варианта мистического слова *Оеаоһоо*. Это слово является единственной составляющей «литературного текста» «Прометей».

Нетрудно догадаться, что определение *Оеаоһоо* Скрябин заимствовал из того же источника – «Тайной Доктрины»¹². Но в каком значении использует композитор это понятие? Из нескольких комментариев, данных в «Тайной Доктрине» относительно *Оеаоһоо*¹³, один отмечен Скрябиным особо – пятью вертикальными чертами на полях: «“Пространство Света, Сын Пространства Тьмы” соответствует Лучу, зароненному, при первом трепете Новой Зари, в великие космические Глубины, откуда он вновь возникает дифференцированный, как “*Оеаоһоо Младший*” (Новая Жизнь), чтобы до конца Цикла Жизни быть Зародышем всего сущего» (18: 50). Это описание очень близко основной драматургической идее «Поэмы Огня», и вполне можно было бы предста-

¹² Аналитическому рассмотрению этот феномен был подвергнут в вышеупомянутой работе К. В. Барас.

¹³ Подробно о значении определения *Оеаоһоо* см.: (2: 67) и далее, в комментариях.

вить «*Оеаоһоо Младшего*» в качестве прототипа скрябинского «Прометея». Вероятно, так оно и есть: «<...> Он [*Оеаоһоо Младший*. – Д. Ш.] есть “Бесплотный Человек, содержащий в себе Божественную Мысль”, зародитель Света и Жизни, по выражению Филона Иудея. Он назван “Пламенеющим Драконом Мудрости”, потому что, во-первых, он есть то, что греческие философы называли Логосом, Глаголом Божественной Мысли; и во-вторых, потому, что в Эзотерической Философии это первичное проявление, будучи синтезом или совокупностью Всемирной Мудрости, *Оеаоһоо*, «Сын Солнца» заключает в себе Семь Творческих Воинств <...>» (18: 50). Как видно, понятия «*Оеаоһоо Младший*» и «Прометей» на концептуальном уровне весьма сходны между собой. При этом «Прометей» используется Скрябиным в качестве эзотерического символа, концентрирующего в себе масштабное эзотерическое содержание.

В заключительном разделе репризы «Поэмы Огня» хор торжественно возвещает о преображении прошедшего эволюционный цикл Небесного Человека (Прометея–Логоса) и возвращении его в чертог Отца к состоянию «Пространства Света» – вновь *Оеаоһоо* един. Этот Свет озаряет последние такты поэмы, о которых Скрябин говорил: «Мне *солнце* тут надо! <...> Свет такой, как будто несколько солнц вдруг сразу засияло!» (7: 72). При этом никакие предлагаемые варианты физического освещения композитора не удовлетворяли, так как он «<...> был необычайно упорен в своем желании видеть именно зал, наполненный какой-то недостижимой “светящейся материей”, которая бы вся просияла светом» (7: 70). Знаменательно также, что финальный аккорд должен был сопровождаться ослепительным *белым* светом, который не входил в систему цвето-звуковых соответствий Скрябина и не ассоциировался у него ни с одной из тональностей. Вот как объяснял исключительное положение этого цвета сам композитор: «Когда свет усиливается до ослепительности, то все цвета обращаются в белый, все в нем сливается» (7: 71). Таким образом, недифференцированное «Пространство Света», синтезирующее в себе все, говоря словами Скрябина, «многоцветье бытия» (6: 214), должно было стать доступно слушателям «Поэмы Огня» в художественном переживании.

«Прометей» – грандиозная поэма, в которой художественными средствами выражаются основные этапы и процессы эволюционного цикла Вселенной – *Дня Браммы*, или же *манвантары*. По своему жанру и фабуле это уже *мистерия*. Такое отождествление отнюдь не является преувеличением. Как и в проектируемой Мистерии, в «Прометее» в качестве драматургической канвы Скрябин использует теософическую концепцию эволюции. Прямое подтверждение тому можно найти в партитуре, в строке *Lucis*, прокомментированной самим композитором. Эти комментарии стали общеизвестны в 1925 году, после первой публикации «Воспоминаний о Скрябине» Л. Сабанеева: «У меня тут в течение всей поэмы две линии света. Одна соответствует музыке, гармониям и потому идет часто с басом гармонии. А другая соответствует целотонной гамме, идет от *фа-диез* по целым тонам опять к нему же <...> Эта вторая соответствует инволюции и эволюции рас. Сначала духовность – синий цвет, потом он проходит чрез другие к красному – цвету материальности, а потом опять возвращается к синему <...>» (7: 258). Не забудем при этом, что «эволюция рас» есть эволюция «Небесного Человека, воплотившегося в человечество», или же Прометея.

Но прежде чем мы рассмотрим этот «динамический» аспект строки *Lucis*, скажем несколько слов о самой идее появления в составе симфонического оркестра «светового» инструмента. Такое нововведение объяснялось самим композитором следующим образом: «Ведь должен же быть Единый Принцип, ведь надо же все привести к Единству. Иначе же бессмыслица, хаос, гибель <...>. Оттого должно быть соответствие между светом и звуком – оно необходимо, иначе бессмыслица, нет принципа, нет единства <...>» (7: 54). За этими словами мистика, усвоившего аксиому «давать информацию в соответствии с уровнем сознания собеседника», стоит идея, широко распространенная в XIX веке в среде теософов: «<...> Цвет и звук являются двумя из семи коррелятивных аспектов, на нашем плане, одной и той же самой вещи, т. е. первой дифференцированной Субстанции Природы» (4: 419). А в другом месте «Тайной Доктрины» композитор, стремившийся превратить свое творчество в теургию, выделил: «<...> Относительно “Ауры” один из Учителей говорит в “Occult World”: “Как можете вы сделать, чтобы вас поняли и в действительности повиновались вам эти полусознательные Силы, сообща-

ющиеся с нами не посредством произнесения слов, но через звук и цвет, и соотношением вибраций, тех и других” <...>» (19: 263).

В прямой связи с такими представлениями о сущности волновых и электромагнитных феноменов находится система «цвето-звуковых соответствий» композитора, на протяжении последних ста лет привлекавшая пристальное внимание отечественных и зарубежных исследователей. Напомним читателю один основополагающий факт: свою цвето-звуковую концепцию Скрябин вывел *теоретически*, основываясь не более чем на трех, слышимых им как «окрашенных в цвет», тональностях¹⁴. «Только некоторые тональности давали мне яркий образ. Это были *fis* – *синий*, яркий и темный, насыщенный, несколько такой торжественный и полный, это цвет Разума. Затем был для меня ясен *re* – золотой, солнечный, цвет “reйн jоур” и *fa* – красный, кровавый цвет Ада. Вот из этих трех надо было делать вывод. Но я его мог сделать только тогда, когда построил такой силлогизм: цвета соответствуют гармониям, тональностям. Родство тональностей – по квинтовому кругу, самые близкие – это находящиеся в отношении квинты. А цвета самые близкие – соседние по спектру. А дальше уже все было ясно. Три ясных для меня цвета дали мне три пункта опоры, остальные я уже вывел» – эти слова Скрябина приводит Сабанеев¹⁵ (7: 237).

Философская схема Скрябина, положенная им в основу «Поэмы огня», в своих важнейших фрагментах совпадает с ключевыми моментами музыкального развития произведения.

¹⁴ Здесь и далее понятие «тональность» в применении к поздним сочинениям Скрябина используется в том значении, какое придавал ему сам композитор. В «Прометее» звукоряд такой тональности, в его мелодическом аспекте, имеет следующий вид: 222121 (интервалы в полутонах).

¹⁵ В результате тщательного исследования к такому же выводу приходят казанские ученые И. Ванечкина и Б. Галеев, активно занимающиеся системой цвето-звуковых соответствий композитора: «Для Скрябина реально главной была не цветовая синестезия, которая, кроме всего, – была у него заметно схематизирована им и надуманна (в угоду его теософским воззрениям)» (Ванечкина И. Л., Галеев Б. М. Реальные истоки скрябинского замысла «световой симфонии» // Новые технологии в культуре и искусстве: Тезисы докладов. Казань, 1995. С. 5–7).

Главная и побочная темы в экспозиции и репризе звучат в тональностях *FIS-B* и *D-GES* соответственно. А начало разработки – пик материальности, по замыслу Скрябина, – освещено красным светом тональности *C*¹⁶. Выстраивается интересная симметричная схема, в условиях которой тональности главной темы в экспозиции и побочной – в репризе, так же, как и побочной – в экспозиции и главной – в репризе, равноудалены от «пика материальности» (в «Прометее» – тональности *C*). Также равноудалены партии и между собой (на расстояние большой терции). Эта схема в точности совпадает с теософической онтологией, то есть с «программой» «Поэмы огня», изложенной Скрябиным (см. выше). При этом звучание главной и побочной партий в экспозиции и репризе ассоциируется с определенным этапом манвантары, другими словами – с определенной расой.

Большая часть главной партии «освещена» светом *Fis* и ассоциируется с самым началом инволюционного движения Прометея.

Экспонирование побочной темы ассоциируется с третьей расой, когда, согласно «Тайной Доктрине», в полной мере осуществилось разделение полов на «Мужественное» и «Женственное», как определял их Скрябин¹⁷. И действительно, в этом фрагменте мы впервые в Поэме слышим вполне законченный звуковой образ *женственного*.

В течение масштабной разработки осуществляется поворот от *инволюции* к *эволюции*. «Свободное падение» Прометея закончено, предельная плотность материи достигнута, но Небесный Человек, возжелавший теперь вернуться в чертог Отца, должен прежде превратить «сладный тлен» и «праха плен» (б: 209–210, 230) в лучистые одеяния, в «блеск роскошный» «расцвета последнего». Плотная материя (*C*) должна быть «высветлена» до *Fis*. В этом и заключается, по Скрябину, процесс эволюции. Проме-

¹⁶ В «малоподвижном» голосе строки *Luce* нет цвето-звука *f*, так как этот голос движется от *fis* до *fis* не по квинтам а по большим секундам. Не вдаваясь в разъяснения возникающих здесь вопросов, как то – соотношения в системе Скрябина «материального» *c* и «материального» же *f*, скажем, что в «Прометее» «цвето-звук» *c* в полной мере выполняет программные функции «пика материальности».

¹⁷ См. текст «Предварительного действия» (б).

тей должен «растопить» объявшую его плотную материю своим светом, своей духовной энергией. В разработке Поэмы постоянно вспыхивают и гаснут и снова вспыхивают молнии «Духовного Огня» (тема Воли). Начальный элемент «сверхтемы», часто возникающий после таких «вспышек», непрерывно напоминает о том, что «материя» и «дух» родились из единого источника и венцом эволюции будет их слияние в высшей гармонии.

После преодоления пика материальности (С) побочная тема звучит в тональности D – материя начала «просветляться». Эта победа «Прометея» имеет определяющее значение, после нее борьба уступает место сотрудничеству. Победивший (авторская ремарка *victorieux*) свое стремление к инволюции, Прометей становится «возвышенным», «божественным» (авторская ремарка *sublime*) – это начало репризы и результат развития пятой расы.

Цвето-звуковой символ седьмой расы (побочная партия в репризе и кода), как и у первой, – *Fis (Ges)*, поскольку обе они максимально приближены к «Абсолютной Духовности».

В расположении тональностей главной и побочной тем в экспозиции и репризе сокрыт еще один символ. Последовательное соединение этих тональностей, схематично вписанное в кварто-квинтовый круг (или же хроматический – на результат это не влияет), выстраивает треугольник с вершиной, направленной вверх (схема 1). Как известно, в большинстве символических систем мира этот знак признается как символ Огня. Определенную информацию об этом автор посвященной Огню поэмы находит в «Тайной Доктрине»: «<...> Треугольник, вершиною вверх, \triangle есть Шива, Принцип Огня, символизированный тройным пламенем в его руке <...>» (3: 744).

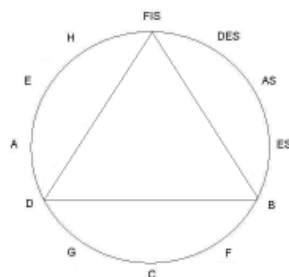


Схема 1

Использование в данном и подобных ему случаях круга обусловлено не только музыкальной логикой, в семантическом поле которой «круг тональностей» есть вполне устоявшийся символ; схематичное изображение эволюционного движения рас в «Тайной Доктрине» также вписано в круг, и Скрябин выделяет множество фрагментов в этой книге, где в том или ином контексте речь идет о «кругах эволюции». Движение тональностей в «Поэме Огня» (от *Fis* до *Fis*), символически изображающее эволюцию рас, закрепляет круг как некую сверхформу скрябинской вселенной, запечатленную в последнем завершенном симфоническом произведении композитора.

Анализ шестидесятого, а также всех последующих опусов показывает, что в последний период творчества каждая тональность кварто-квинтового круга, а *rg101*, имела для Скрябина свои собственные и только ей одной присущие идейные характеристики, свой «художественный образ» и амплуа, отличное от других тональностей двенадцатитоновой системы. Индивидуальная символическая нагрузка каждой тональности обуславливала развитие и динамику формы того или иного произведения. Различные тональности у композитора становятся такими же «героями» музыкальной драмы, как, например, *лейтмотив* или *лейтгармония*. Опираясь на скрябинскую систему цвето-звуковых соответствий, мы можем, учитывая цветовую символику, получить более ясное представление о характере, «амплуа», состоянии, а в отдельных моментах – сути какой-либо конкретной темы, партии, части произведения и, наконец, – целого произведения.

«Индивидуализация» тональностей приводит к интересным последствиям. В поздних сочинениях Скрябина классические традиции тонального соподчинения внутри произведения утрачивают свою актуальность. Композитор отказывается от тонико-субдоминантово-доминантовых соотношений, предоставляющих большие возможности для «тонального путешествия» по обе стороны (субдоминантовую – S, SS, SSS, etc.; и доминантовую – D, DD, DDD, etc.) от неизменно присутствующего, мощного тонального центра, и использует в качестве основы своей «гармоние-мелодической системы» полярные (а поэтому замкнутые) пары типа тоника-тритонанта, их «делители» («полутритонанты»), большетерцовые, большесекундовые и хроматические соотноше-

ния. Другими словами, Скрябин делит сферу своей гармонической «вселенной» а) диаметром пополам; б) на три квадрата (или креста); в) четыре треугольника; г) два шестиугольника; д) один двенадцатиугольник.

Двенадцать тональностей скрябинского тонального круга гораздо более эмансипированы как друг от друга, так и от двух основных его вершин – *Fis* и *C*, чем те же двенадцать (мажорных¹⁸) тональностей кварто-квинтового круга. В их «отношениях» нет жестких *запрещающих* формул, а есть свободные взаимоотношения различных по своим статусам, но, тем не менее, самодостаточных элементов системы, подчиненных в первую очередь философской логике развития.

В этих условиях не совсем корректным становится такое определение, как «основная тональность произведения». Допустим, мы можем назвать тональность *Fis* «главным героем» «Прометея», но при этом необходимо констатировать, что акустически и функционально она не подчиняет себе другие тональности, и в этом принципиальное отличие тонального круга Скрябина от классического квинтового круга.

Тем не менее, Скрябин был ярким приверженцем иерархии как системы. Что же есть центр его тонально-гармонической концепции? Как ни парадоксально, но это – *Ничто* или же – *Всё*, тот белый свет, который, по словам композитора, «есть весь спектр целиком» (7: 55). Собственно для Скрябина, тщательно изучавшего немецкий идеализм, иррационализм и соединившего в своем сознании классическую философию с эзотерической, это было ничуть не парадоксально.

¹⁸ В поздний период творчества для Скрябина не существовало минорных тональностей. Композитор пришел к убеждению, что «минор есть ненормальность» (7: 265). «Ведь моя гармония развивается по линии обертонов, новые обертоны наслаиваются, – это так и есть: все идет вверх, ввысь, усложняясь новыми, все более и более тонкими отзвуками – утончение... А минор основан на унтертонах. Он идет вниз, он отяжеляет все время, это регресс, падение в материю. И самое важное, что его вовсе нет, потому что ведь унтертонов-то нет, они – фикция, а обертоны есть в действительности – они звучат в каждом звуке, они заложены в его сущности... Минор это небытие, мнимое бытие <...>», – говорил Александр Николаевич (7: 265).

В прологе к первому тому «Тайной Доктрины» он целиком выделяет схему, отображающую процесс зарождения Мироздания:

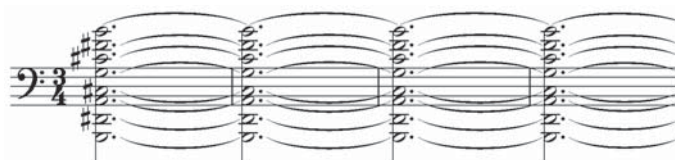
1) **АБСОЛЮТНОСТЬ**: *Парабраман ведантистов или Единая Реальность, «Сат», являющаяся, по словам Гегеля, Абсолютным Бытием и Не-Бытием одновременно.*

2) **Первый Логос**: *Безличный, и в философии – Логос Непроявленный, предтеча Проявленного. Это есть «Первопричина», «Бессознательное» европейских пантеистов.*

3) **Второй Логос**: *Дух-Материя, Жизнь; «Всемирный Дух», Пуруша и Пракрити.*

4) **Третий Логос**: *Космическая Мысле-основа, Махат или Разум, Космическая Всемирная Душа; Космический Нумен Материи, основа разумных проявлений Природы и в Природе, также называемый Маха-Буддхи (18: 54–55).*

«Абсолютность» и есть центр скрябинской тональной и философской системы. Она не проявляется ни в каких звуковых или же понятийных комплексах, но всегда присутствует в них. «Абсолютность» эта незаметна потому, что она всегда и во всем, но целиком ее осмыслить невозможно. И свою первую попытку художественного воплощения *манвантары* – «Прометей» Скрябин начинает со второго пункта схемы – с «Первого Логоса», с «Первопричины» – безлично звучащей в течение четырех тактов на *pianissimo* «прометейской гармонии».



Пример 1. Начальный аккорд «Прометей»

«Тема Прометей» – сверхтема произведения – соответствует «Второму Логосу», «Духо-Материи». Это уже проявление *сознательной* жизни, хотя пока еще «*малоактивной*» (один из возможных переводов скрябинской ремарки *calme*). Философская проблема рассмотрения «Духо-Материи» как единой категории чрезвычайно интересовала Скрябина. В «Тайной Доктрине» им помечено множество фрагментов, в которых затрагивается эта

тема. Например: «То, что в современной фразеологии называют Духом и Материей – ЕДИНО в Вечности, как Постоянная Причина, и есть ни Дух, ни Материя» (19: 303); «Дух и Материя или Пуруша и Праkritи суть два первичных аспекта Единого¹⁹ <...>» (18: 30).



Пример 2. Тема «Прометей» (сверхтема)

При сопоставлении «Прометей» с «Божественной поэмой» и «Поэмой экстаза», в которых основное внимание сконцентрировано на категории «Дух», трактованной А. Н. Скрябиным как «мужской принцип», ясно ощущаются существенные изменения, произошедшие в сознании ранее весьма патриархально настроенного композитора. Соединение в сверхтеме «Прометей» интонаций и *ритмического рисунка*²⁰ тем главной партии в первой ее части с почти точным воспроизведением побочной темы во второй – один из показателей достижений Скрябина-философа в плане разработки идеи единства Духа и Материи.

Трактовка начального аккорда «Поэмы Огня» и сверхтемы как «Первопричины» и «Духо-Материи» помогает ответить на вопрос, почему Скрябин выписывает их не в *Fis* – тональности «Духа» и «метатональности» начального раздела «Прометей», а в *A*. Тональность *A* по квинтовому (и хроматическому) кругу расположена точно между тональностями *Fis* и *C* и включает в себя большинство звуков как одной, так и другой («вмещает» в себя и Дух и Материю одновременно). Потому она замечательно подходит для условного изображения изначального единства «Пуруши» и «Праkritи»²¹. Возможно, определенную роль здесь играет семантика самого названия тональности – «A», которое может обозначать «начало», «альфа».

¹⁹ Последнее предложение подчеркнуто А. Н. Скрябиным.

²⁰ В «Тайной Доктрине» с «мужским принципом» связывается категория ритма, а с «женским» – звуковысотности.

²¹ Соединение в одной вертикали полных звукорядов двух тональностей Скрябин в то время еще не использовал.

Кроме того, проанализировав тему «Прометей», можно увидеть, что в ее первых пяти тактах, где сконцентрированы ритмоформулы и интонации главной партии («территория Духа»), основной опорной точкой мелодии является звук *dis*, присутствующий как в тональности *Fis*, так и в *A*, но отсутствующий в звукоряде тональности *C*; а в шестом такте темы, где композитор почти полностью выписывает основной мотив побочной темы, мы слышим звук *b*, отсутствующий в звукорядах *Fis* и *A*, но возможный в тональности *C*. Вышесказанное также подтверждает версию, согласно которой в теме «Прометей» композитором символически воплощено синкретическое единство «Духа» и «Материи». При этом начальный фрагмент темы оказывается наделенным специфической «духовной» окраской, а заключительный – «материальной». Заметим, что подобное использование «программных» свойств различных тональностей очень характерно для Скрябина, стремившегося в своем творчестве соединить музыку и философию.

Пример 3. «Прометей», такты 13–21

Секвенционное проведение одного из мотивов сверхтемы у инструментов деревянной духовой группы (пример 3) очерчивает первый в Поэме круг тональностей *ES – C – A – FIS – ES*. Но, вписанная в квинтовый круг, эта тональная последовательность становится квадратом со стандартными для этой фигуры четырьмя сторонами и углами (схема 2). Квадрат, или же Четверичность, в «Тайной Доктрине» «символизирует собою Небесного Человека» – другими словами, Прометейя (3: 749). Более того, «Квадрат в Круге самая мощная из магических фигур» (2: 147).

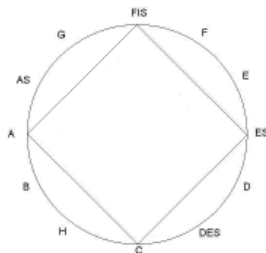


Схема 2

Проанализировав тональное развитие с самого начала произведения, можно в символах увидеть зарождение скрябинской вселенной. Начальный аккорд и сверхтема – тональность *A*; при переходе к первому звену секвенции (тринадцатый такт), звучащему в тональности тритонанты – *Es*, в круге проявляется горизонтальный диаметр (схема 3), который Скрябин, по всей видимости, как и Блаватская, трактует следующим образом: «<...> Круг, разделенный пополам горизонтальным диаметром, означал первое проявление творческой Природы еще пассивной, ибо женского начала <...>» (18: 41).

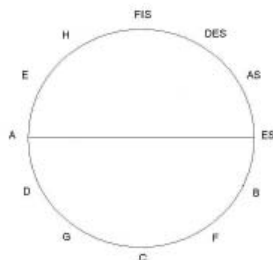


Схема 3

Единственный вопрос, который, на наш взгляд, может здесь возникнуть, – почему «женского»? Тут мы опять сталкиваемся со столь притягательной для Скрябина проблемой *единства Духа и Материи* (иначе: *Единства, Духа и Материи*). В «Тайной Доктрине» композитор выделяет: «*Как Пред-Космическая Мысль-основа есть корень каждого индивидуального сознания, так*

Пред-Космическая Субстанция является субстратом Материи в различных стадиях ее дифференциации» (18: 53). Если воспринимать *первичную линию как проявление*, это уже будет одна из дифференциаций «Пред-Космической Субстанции». И все последующие явления, с которыми мы будем сталкиваться в «Прометее», также суть дифференциации «Пред-Космической Субстанции», которые есть различные формы, проводники («упадхи») «Пред-Космической Мысле-основы». Скрыбинский Прометей, если рассматривать его как духовный принцип, присутствует в каждой теме, каждом звуке Поэмы, но проявляется он в различных формах и ипостасях «Пред-Космической Субстанции», которую в беседах с друзьями композитор называет *материей*. Сама же «Пред-Космическая Субстанция», как и платоновская «хора», недоступна для восприятия *per se* в ее «чистом» виде. Проявление ее возможно лишь в творческом свете Прометея–Духа, каждый раз в соответствии с его желанием и состоянием. Как молвит «Голос Женственного» в «Предварительном действии»:

Ты все собою наполняешь
 Нет меня, лишь ты бываешь
 Когда в лучах твоей мечты
 Как образ новой красоты
 Я, играя, возникаю
 Тем на жизни обрекая
 Рои грез, сонмы снов
 Хоры стройные миров (6; 204).

Второе и третье звенья секвенции, пройдя по тональностям С и А и как бы приостанавливаясь в последней, замыкают треугольник, обращенный вершиной вниз ∇ , который есть «символ Вишну, Бога Влажного Принципа и Воды, ибо Нараяна является движущим Принципом в Нара или Водах» (3: 744). Нараяна же, как отмечает в «Тайной Доктрине» Скрыбин, «<...> превращается в Воды конкретной субстанции, движимой им, и становится теперь проявленным Словом Логоса» (18: 44).

Два заключительных звена секвенции проходят по тональностям *Fis* и *Es* и замыкают квадрат. Можно сказать, что этот квадрат разделен на два треугольника, поскольку непосредственно после завершения секвенции действие Поэмы возвращается в то-

нальность А. Разделение это есть начало дифференциации «Духо-Материи», поскольку \triangle – принцип Огня (Духа) и ∇ – принцип Воды (Материи). В «Тайной Доктрине» Скрябин отмечает: «В “Ману” Брама (также Логос) явлен, как разделяющий свое тело на две части мужского и женского начала и создающий в последнем, именно в Вак, Вираджд, который есть он сам или тот же Брама» (18: 116).

Если же возникла первичная полярная пара, возникает и энергия, «посредством которой Идеи, существующие в Божественной Мысли, запечатлеваются на Космической Субстанции, как Законы Природы» (118: 54). Равно как и «Духо-Материя», эта «динамическая энергия Космической Мыслеосновы» (118: 54), называемая в оккультизме *Фохат*, привлекает пристальное внимание Скрябина-философа. В «Тайной Доктрине» он выделяет много фрагментов, в которых раскрывается суть этого определения, например: «*Фохат*, в его различных проявлениях, является таинственным звеном между Разумом и Материей, животворящим принципом, электризирующим каждый атом к жизни» (18: 54); «<...> *Фохат* есть олицетворенная электрическая, жизненная сила, трансцендентальное объединяющее единство всех космических энергий, как на невидимом, так и на проявленных планах» (18: 89). Эта всеначальная энергия также определяется в «Тайной Доктрине» как «Божественная Воля», или «Абсолютная Воля». Скрябина привлекает следующий фрагмент, в котором говорится о тождестве понятий «Фохат» и «Воля»: «<...> *Троичный Единый дифференцируется во “Множества”, и тогда Фохат превращается в ту силу, которая привлекает основные атомы и заставляет их собираться и сочетаться. Мы находим отзвук этого первоначального учения в ранней греческой мифологии. Эреб и Нукс рождаются из Хаоса и под воздействием Эроса (т. е. Фохата. – Д. Ш.) порождают, в свою очередь, Эфир и Хемеру, свет Высших планов и свет низший, или же земной области. Тьма порождает Свет. Сравните в Пуранах Волю или “Желание” Браммы творить; и в финикийской космогонии Санхуниафона Доктрину, что Желание – *пóθος* есть принцип творчества» (18: 88).*

С нашей точки зрения, все вышесказанное можно отнести к теме «Воли», которая выступает в «Прометее» звуковым символом *Фохата*.



Пример 4. Тема «Воли»

О том, что происходит дальше, мы буквально «узнаем» из следующего фрагмента «Тайной Доктрины», особо отмеченного Скрябиным: «<...> Фохат тесно связан с “Единою Жизнью”. От Единого Неведомого, Беспредельной Совокупности исходит Единый Проявленный или периодическое Манвантарное Божество; и это есть Мировой Разум, который, будучи отделен от своего Источника, является Демургом или Творящим Логосом западных каббалистов <...>» (18: 88) – и, добавим, «Третьим Логосом», согласно отмеченной Скрябиным схеме. Действительно, тему «Разума» отныне очень часто будет «сопровождать» тема «Воли».

Обе эти темы впервые появляются в тональности *Fis*, что символизирует принадлежность их сфере *Духа*, или же – «Пред-Космической Мысле-основы». При этом тема «Разума» как бы отпочковывается от тональности *A*, тональности, давшей жизнь Духу и Материи (пример 5), и только после нескольких порывов устремленно взмывает ввысь к ясному, чистому *Fis*.

Интересно, что ремарка *Contemplatif*, предпосланная Скрябиным теме «Разума», может переводиться не только как «созерцательный», «умозрительный». Она относит исполнителя и исследователя к религиозной мистике, а в качестве имени существительного означает «монах мистического ордена». Такой вариант перевода наделяет тему своеобразным драматургическим подтекстом и дополнительно подчеркивает отрешенность «чистого разума» от материальной сферы.



Пример 5. Тема «Разума»

Фохат, «в его качестве Божественной Любви (Эрос), электрическая мощь сродства и симпатии, показан аллегорически пытающимся привести чистый Дух, неделимый Луч от Единого Абсолюта, в сочетание с Душою, вместе образующими в человеке Монаду, а в Природе первое звено между вечно-неограниченным и проявленным», – выделяет композитор (18: 98). В соответствии с этой идеей тема «Воли» в начале экспозиции как бы «проводит» за собой тему «Разума» после первого ее появления в тональности *Fis* по основным вехам инволюционного пути – через тональность *Es* к наиболее «материальной» тональности *C* (схема 4). Но пока это лишь предречение или же – направление, заданное Прометею, явленному в данном случае в ипостаси «Мирового Разума». По нисходящей дуге эволюционного (а также квинтового) круга от *Fis* к *C* он будет «следовать» всю экспозицию, постепенно все больше погружаясь в объятия материи.

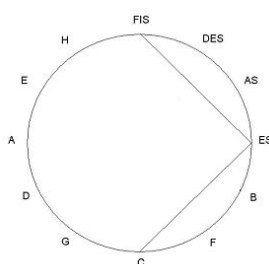


Схема 4

В рамках небольшой статьи невозможно проследить все дальнейшее путешествие Прометея²². Поэтому мы вынуждены опустить рассказ о тех треволнениях, которые испытал Дух, устремляясь к пику материальности (экспозиция), о том упорстве, с которым он пытался преобразить инертную материю, пронизать ее своим светом (разработка), и, наконец, о том грандиозном торжестве, когда в сиянии обновленной, лучистой материи возвратились *Дух и Материя* в чертог *Отца* и слились в непостижимом для человеческого разума Единстве (реприза и кода). Перефразируя текст «Тайной Доктрины»: «Вишну вернулся на

²² См.: Шумилин Д. А. Влияние теософии на позднее творчество А. Н. Скрябина. Дис. ... канд. искусствоведения. СПб.: РИИИ, 2009.

Kalki, Белом Конне, как последний Аватар, среди Огня и Пламени <...>» (2: 134).

Осознавая суть предвечных символов, Скрябин пытался воплотить их в своем творчестве. Но он был убежден: «Творить, значит, прежде всего, себя ограничивать!» (7: 257). Действительно, произведение искусства состоит не только из того, что в конечном итоге объективно «получилось». Художественное произведение, каково оно есть в партитуре, в оркестре, на холсте, на сцене и т. д., подчас только ключ и, быть может, путевая карта, дающая возможность слушателю, зрителю выйти из аллегорической пещеры, о которой говорил Платон в своем «Государстве», и узреть истинную реальность мира идей его творца.

Да, неизвестны науке феномены *эпиптэйи*, которая считалась неоплатониками кульминационным моментом *экстаза*, в результате воздействия мощнейших звуков «последнего пожара» «Поэмы экстаза»; неизвестны и случаи проникновения в тайну трансформации *материи* («дематериализации», как выражался Скрябин) слушающими, к примеру, Десятую сонату; нет засвидетельствованных фактов возжжения исполнителями и слушателями всех «Жизненных Огней» под воздействием цвето-музыки «Прометея. Поэмы огня»; но мы не можем утверждать, что эти произведения вовсе *не способны* подвинуть слушателя к осознанию и восприятию тех бесконечно смелых идей, что в них заложены. Скрябин говорил: «<...> Ведь не я делаю Мистерию, я только знаю, что Мистерия должна быть, что она будет, я сообщаю о ней и содействую ей <...> мои музыкальные сочинения есть одна из форм этого содействия, ими пробивается что-то в мире, производится какое-то ускорение процесса, все это приближает Мистерию» (7: 334).

Литература

1. Бандура А. И. Скрябин и Блаватская // Ученые записки Государственного мемориального музея А. Н. Скрябина. М., 1995. Вып. 2.
2. Блаватская Е. П. Тайная Доктрина: В 3 т. Т. I. Минск, 1997 (пер. с англ.).
3. Блаватская Е. П. Тайная Доктрина: В 3 т. Т. II. Минск, 1997 (пер. с англ.).
4. Блаватская Е. П. Тайная Доктрина: В 3 т. Т. III. М., 1991 (пер. с англ.).

5. *Лунаев И. А.* Н. Скрябин. Саратов, 1913.
6. Русские пропилеи: Материалы по истории мысли и литературы: В 6 т. М., 1919. Т. 6.
7. *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. М., 2000.
8. *Скрябин А. Н.* Письма. М., 2003.
9. *Фохт Б.* Философия музыки Скрябина // А. Н. Скрябин. Человек. Художник. Мыслитель. М., 1994.
10. *Шлёцер Б. Ф. А.* Скрябин. Берлин, 1923.
11. *Энгель Ю.* Концерт Кусевицкого // Русские ведомости. 1911. 4 марта. № 51.
12. *Энгель Ю. Д.* А. Н. Скрябин // Музыкальный современник. 1916. № 4–5.
13. *Carlson M.* «No Religion Higher Than Truth». A History of the Theosophical Movement in Russia, 1875–1922. Princeton, 1993.
14. *Carlson M.* Fashionable Occultism: The World of Russian Composer Aleksandr Scriabin // The Journal of the International Institute. Vol. 7. № 3. Summer 2000.
15. *Clerbois S.* The Influence of Theosophy on Belgian Artists, Between Symbolism and the Avant-Garde (1890–1910) // Nineteenth-Century Art Worldwide. Vol. 1. Is. 2. Autumn 2002.
16. *Kelkel M.* Alexandre Scriabine: Un musicien à la recherche de l'absolu. Paris, 1999.
17. *Harris L.* Painting, Spirituality, and the Esoteric Focus on Jean Delville // Insight. Nov. / Dec. London, 2001.

Книги из личной библиотеки Скрябина

18. *Blavatsky H. P.* La Doctrine Secrète. Vol. 1. Cosmogénèse. Partie 1. Paris, 1906.
19. *Blavatsky H. P.* La Doctrine Secrète. Vol. 2. Cosmogénèse. Partie 2, 3. Paris, 1907.
20. *Blavatsky H. P.* La Doctrine Secrète. Vol. 3. Anthropogénèse. Paris, 1904.
21. *Blavatsky H. P.* La Doctrine Secrète. Vol. 4. Le symbolisme archaïque des religions. Appendice. Paris, 1907.
22. *Blavatsky H. P.* La Doctrine Secrète. Vol. 5. Miscellanées. Paris, 1909.
23. *Вивекананда С.* Карма-Йога. СПб., 1914.
24. Катха Упанишад. М., 1912.

А. ПОРФИРЬЕВА

*Профессионализм и дилетантизм
(Проблема художественной ценности музыки
в памятниках японской литературы эпохи Хейан)*

Отношение к профессиональной деятельности в сфере искусства, сложившееся в европейской культуре, едва ли проблематично. Профессиональный, скажем, музыкант – это тот, кто хорошо обучен, кто отлично справляется с весьма сложными техническими проблемами, обладает определенной степенью мастерства, тот, кто поднялся на достаточно высокую ступень иерархии в своем цехе. «Профессионал» – не оппозиция «художнику», «артисту», ибо профессионализм – естественная среда обитания творцов искусства, а равно – их необходимый инструмент. Таким образом, профессионализм можно рассматривать как специфический институт новоевропейской культуры, чьи плоды обладают бесспорным ценностным приоритетом. Искусство, с доведенной до инстинкта степенью уверенности, понимается нами прежде всего как продукт профессиональной художественной деятельности и в равной мере противопоставляется как фольклору, так и результатам художественных усилий дилетантов.

Вопрос о том, кто такие последние, не имеет столь очевидного решения.

До появления механически тиражированной музыки почти все так или иначе музицировали. Весьма трудно найти критерии для хотя бы приблизительной стратификации этих «почти всех». Продуктивность? Степень одаренности? Сословная принадлежность? «Побочная» деятельность крупного художника в другом виде искусства? Ответы на эти вопросы не слагаются в систему, даже если дополнить их некоторым числом более мелких признаков.

Оппозиция «профессионализм–дилетантизм», таким образом, раскрывается как оппозиция институированного, иерархически упорядоченного, определенного в плане социального функционирования – и аморфного, существующего в десятках различных

форм, отвечающего стремлению личности к интимной свободе, *privasy*, – видов художественной деятельности. Подобный тип противопоставления настолько привычен европейскому культурному сознанию, что кажется «естественным», единственно возможным. Поэтому бесполезно взглянуть на него со стороны, с точки зрения культуры иного типа, далеко отстоящей во времени и пространстве. Подтверждение гипотезы о полной ее инакости, равно как и обнаружение некоторых аналогий с новоевропейской культурой, возможно, поможет глубже понять некоторые аспекты обсуждаемой проблемы и, по крайней мере, еще раз поколеблет эгоцентрическую уверенность в нашей «естественной» универсальности.

Эпоха Хэйан (794–1192) выбрана мною для сравнения по ряду причин. Коль скоро речь пойдет, прежде всего, о музыкальной культуре, необходимы достоверные свидетельства и рассказы, содержащие развернутые описания различных ситуаций музицирования, обучения, инструментария, жанров и прочих музыкальных реалий. Именно эта эпоха, как, пожалуй, ни одна из последовавших за ней, вплоть до XVII века, богата великолепными памятниками прозы, дающими возможность детально представить духовный облик, обычаи, общественные установления, наконец, повседневную жизнь японской аристократии. Основные из них уже переведены на русский язык, другие переводятся, поэтому картина начинает постепенно выступать из рамы (до начала 1990-х годов за исключением нескольких глав из «Гэндзи-моноготари» переводов почти не было). Русские издания «Норито. Семмё»¹ и «Кодзики» также помогают проникнуть в дух Хэйан, разделить мифологические, ритуальные и психологические мотивы как в собственно описаниях, так и в их оценке пишущим.

В качестве основы настоящего очерка мною были выбраны три памятника хэйанской повествовательной прозы: романы «Гэндзи-моноготари» («Повесть о Гэндзи», создан между 1000 и 1014; принадлежит кисти Мурасаки Сикибу, придворной дамы

¹ Норито. Семмё / Перевод, исследование и комментарий Л. М. Ермаковой. М., 1991. (Норито – ритуальные молитвословия; семмё – императорские указы.)

императрицы Сёси²), «Уцухо-моногатари» («Повесть о дупле», вторая половина X века, автор неизвестен, традиционно приписывается кисти Минамото Ситаго³), а также дневник «Записки у изголовья» (ок. 1000; автор – Сей-Сёнагон, придворная дама императрицы Тэйси⁴).

«Уцухо-моногатари» – одно из самых «музыкальных» повествований в мировой литературе. Его главным героем, по существу, является *кото* – инструмент, дарованный небесными жителями и обладающий сверхъестественной силой воздействия на людей и на природу. Родоначальник семьи, чья история описывается в романе, – Тосикагэ, – получил магические *кото* в чудесной стране и обучился игре на них у бессмертных. Его дочь, внук Накатада и правнучка Инумия передавали друг другу инструменты и искусство игры. Эзотерическая буддийская концепция романа, в котором под «музыкой» понимается «музыка Чистой Земли», буддийского рая, инспирировала описания чудес, происходивших во время музицирования членов этого клана: небеса начинали звучать, сотрясалась земля, поднимались воды, и звезды меняли свое положение. Слушатели «наблюдали эти чудеса и внимали этим звукам, облегчавшим их сердца. Им открывалась бесконечность жизни. В звуках, казалось, соединялись все явления этого мира»⁵. В другом месте романа, во время игры Накатады, открылись небеса и обитатели рая спустились на облака и танцевали.

Эти прекрасные картины были для японского писателя сутью книги, утверждавшей божественное происхождение сладчайшего из человеческих искусств. Однако с точки зрения нашей темы следует пристальнее всмотреться в другой аспект романа.

² *Мурасаки Сикибу*. Повесть о Гэндзи: В 4 кн. с Приложением / Перевод Т. Соколовой-Делюсиной М., 1991–1993. (В дальнейшем: Повесть о Гэндзи.)

³ Повесть о дупле / Перевод и комментарий В. И. Сисаури. СПб. 2004. Ч. 1, 2.

⁴ *Сей-Сёнагон*. Записки у изголовья / Перевод В. Марковой // Классическая японская проза XI–XIV веков. М., 1988. (В дальнейшем: Записки у изголовья.)

⁵ Цит. по: *Sissaouri VI*. Cosmos, magie et politique. La musique ancienne de la Chine et de Japon. Paris, 1992. P. 162.

Из различных источников и, в частности, из «Гэндзи-моноготари» известно, что в Японии существовал совершенно обособленный тип профессиональных музыкантов – наставников, великих мастеров, обучавших придворную знать, включая наследников престола. Мастерство, исполнительская традиция, тайные технические приемы игры передавались по наследству. В «Уцухо-моноготари» Накатада, сын начальника дворцовой стражи, получил в жены принцессу после того как поразил императора своим несравненным искусством. Зная, сколь жесткими были сословные барьеры в средневековой Японии, можно предположить, что артисты подобного типа существовали вне системы чинов и рангов, были людьми почитаемыми⁶.

Другой вывод, который можно сделать из развертывания сюжета «Уцухо-моноготари», заключается в том, что достоинства высокого искусства игры на *кото* выявлялись в публичных концертах-состязаниях. В романе описаны несколько таких событий, в их числе соревнование между Накатадой и его другом Судзуки, устроенное во дворце по повелению императора, и концерт в доме Накатады, на котором присутствовали три бывших императора, их свиты и множество придворных. Подобные музыкальные празднества устраивал у себя и Гэндзи, но он был сыном одного и отцом другого императора и великим министром, то есть вторым лицом в государстве. Принадлежность Накатады к дому Фудзивара и его родство с императорской семьей через брак выглядит на этом фоне весьма скромно, однако «весь свет» собирается под его кровом, чтобы насладиться искусством матери и дочери и его собственной божественной игрой.

Итак, буддийская концепция музыки в «Уцухо-моноготари», рассматриваемая с точки зрения обычаев и обрядов, обнаруживает род профессиональных музыкантов, волшебников, артистов, занимавших особое положение в общественной иерархии и вызывавших всеобщее восхищение. Если даже предположить, что автор преувеличивал, все равно невозможно себе представить, чтобы Бах или Паганини получили в жены принцессу как награду за свое несравненное искусство. Разумеется, автор «Уцухо-моноготари» находился в большой зависимости от мифологии,

⁶ Можно привести и более эзотерическое объяснение, состоящее в том, что Накатада являлся земным воплощением бодисатвы.

однако небезынтересно, что сквозь нее просвечивает тот тип личного персонального музыкального творчества, который появится в Европе намного позднее.

Вторая категория профессиональных музыкантов эпохи Хейан – музыканты придворной палаты Гагакурё, палаты музыки и танцев, организованной по китайскому образцу для сопровождения храмовых церемоний и императорских празднеств. В ведении этой палаты находилось исполнение сацедотальной музыки Гагаку и музыки священных танцевальных представлений Бугаку.

В «Гэндзи-моногатари» описано немало дворцовых празднеств, включавших священные танцы. Глава «Праздник алых листьев» (кн. 1) начинается с огорчения государя тем, что его дамы не смогут увидеть священной церемонии во дворце Судзаку (на присутствие там женщин традиционно налагался запрет). Поэтому он решил устроить предварительный смотр танцорам в своих покоях.

Гэндзи-но тудзё исполнил танец «Волны на озере Цинхай». В паре с ним выступал То-но тудзё из дома Левого министра. Сей юноша, выделявшийся среди прочих как нежной прелестью лица, так и благородством осанки, казался неприметным горным деревом, выросшим подле цветущей вишни. В то поистине незабываемое мгновение, когда лучи заходящего солнца внезапно осветили высочайшие покои, а музыка зазвучала громче, стало ясно, что этот танец никогда еще не исполнялся танцором с таким несравненно прекрасным лицом и такой величественной поступью.

Когда же Гэндзи запел, собравшимся показалось, будто слышат они голос калавинки, птицы Будды. Право, столь трогательна была его красота, что государь стирал невольные слезы, и скоро уже плакали все: и знатные вельможи, и принцы. Когда же, закончив петь, порозовевший от волнения Гэндзи поправил рукава и стоял некоторое время неподвижно, ожидая нового вступления музыкантов, он более, чем когда-либо, заслуживал прозвания Блистательный⁷.

Эта сцена, описанная чувствительной женской рукой, содержит примечательные для нашей темы подробности. Прежде всего: танец, который должен исполняться на священной церемонии,

⁷ Повесть о Гэндзи. Кн. 1. С. 133. Подробнее о танцах и празднествах, включавших танцевальные представления, см.: *Мурасаки Сикибу. Повесть о Гэндзи. Приложение.* М., 1993.

танцуют сын императора в паре со своим шурином, то есть наиболее знатные и состоящие в близком родстве с царственной особой юноши. На них обращено всё внимание, они вызывают восторг и самые глубокие чувства у августейших зрителей. При этом музыканты, музыка – всего лишь безличный фон происходящего. Они ни в малейшей степени не занимают повествовательницу. Причину подобного отношения находим в дневнике Сей-Сёнагон, описавшей церемониальные танцы в главе «О самых великолепных вещах на свете». Ситуация здесь совершенно подобна сцене из «Праздника алых листьев» – это тоже придворная репетиция храмовых танцев (напомню, что обе дамы служили примерно в одно и то же время и знали друг дружку). Сёнагон была особой скорее язвительной, чем мечтательной; она заметила и запечатлела в «Записках» многое, о чем Мурасаки умалчивала. Одно из ее замечаний проливает некоторый свет на положение придворных музыкантов. «В этот день, – писала она, – даже музыкантам было разрешено предстать перед высочайшими очами, но только в саду»⁸.

Из дальнейшего повествования Сёнагон следует, что танцы и в этом случае исполнялись молодыми аристократами; назван некий То-но тудзё, то есть офицер императорской гвардии (четвертый ранг). А вот сведений о сословном или служебном положении музыкантов придворной палаты найти не удалось. О лицах ниже шестого ранга наши дамы никогда не упоминали.

В качестве небольшого интермеццо для развлечения читателей позволю себе привести еще одну выдержку из дневника Сей-Сёнагон, показывающую, с какой страстью относились придворные к весьма редким танцевальным представлениям. По обычаю, после празднества в храме Камо танцы повторялись во дворце, чего не делали после праздника в храме Ивасимидзу. Придворные дамы были очень этим опечалены, и, в конце концов, император дал согласие на повторение танцев.

Но, по правде говоря, фрейлины не очень верили, что это случится. Вдруг нам сообщают: император в самом деле вызвал танцоров для представления! При этой вести дамы просто голову потеряли. В спешке они натыкались на все, что попадалось им на пути, и вели себя как

⁸ Записки у изголовья. С. 169.

безумные. Те, которые находились в своих покоях, опрометью бросились во дворец... Вид у них был неопиcуемый! Не обращая внимания на то, что на них смотрят придворные, гвардейцы, телохранители и прочие люди, они на бегу накинута себе на голову свои длинные подолы. Зрители умирали от смеха, и немудрено⁹.

Возвращаясь к теме положения и обязанностей придворных музыкантов, отмечу, что палата Гагакурё не только принимала участие в торжественных церемониях. В ней обучались будущие профессиональные музыканты и танцоры, а также юноши из аристократических семейств. Пение, игра на различных инструментах, владение очень сложной хореографией – все эти искусства давали возможность быть замеченными при дворе, выдвинуться, получить высокий ранг. Хейан – эпоха длительного мира, поэтому боевые искусства были тогда не в чести. Аристократу надлежало достичь совершенства в разнообразных искусствах: стихосложении, каллиграфии, музыке, в этикетных отношениях, строившихся на основе утонченных намеков. Первенствовали те, в ком высокое происхождение сочеталось со своеобразным кодексом галантности, чувствительностью, талантом проникновения в душу вещей.

Современному восприятию быт хейанской аристократии представляется непрерывной чередой художественно оформленных ритуалов. Жизнь в описании Мурасаки кажется предельно эстетизированной, изысканной, проникнутой тайной грустью о невозвратности каждого трепетного мгновения. Те же ноты звучат и в «Записках у изголовья»:

Плеск бегущей воды сливается с голосом флейты. Поистине, сами небесные боги, должно быть, с радостью внимают этим звукам!¹⁰

Или:

Как прекрасны звуки флейты комабуэ, когда они тихо слышатся где-то в отдалении и начинают понемногу приближаться! Или когда уходят вдаль и медленно замирают... <...> А как радостно заметить у

⁹ Записки у изголовья. С. 171. (В эпоху Хейан женщины скрывались за ширмами и специальными церемониальными занавесами. Их не должны были видеть, особенно при дневном свете.)

¹⁰ Записки у изголовья. С. 170.

своего изголовья великолепную флейту, пусть даже в этот миг она беззвучна! Возлюбленный, уходя, забыл ее. Вскоре он присылает за ней слугу. Отдаешь флейту, обернув ее бумагой, с таким чувством, будто посылаешь любовное письмо, изящно скатанное в трубку¹¹.

В художественной интуиции, в эстетизме Хейан «искусство» играло совершенно иную роль, чем в нашей культуре. Красота стремилась к слиянию с природой. Стихотворения были наполнены природными символами, стихотворные послания (по этикету отправлявшиеся возлюбленному после каждого свидания) прикрепляли к растению или ветке, вносящим в их зашифрованный смысл дополнительные обертоны. Сама поэзия мыслилась как растительный образ: «Корни ее укрепились на почве сердца, цветы ее распустились в лесу слов...»¹² То же и в музыке, культивировавшей весенние и осенние лады, напевы... Звуки инструментов кажутся особенно прекрасными, когда звучат в отдалении, сливаются с голосами природы: шорохом листвы, журчанием потока, пением цикад. Очень выразителен в этом плане эпизод из «Гэндзи-моногатари», повествующий о чувствах изгнанника (кроме Гэндзи в нем участвует Вступивший на Путь – живущий в миру монах, бывший губернатор провинции):

Однажды тихой лунной ночью, когда над морем в небе не было ни облачка, Гэндзи вдруг показалось, что он смотрит на пруд у своего родного дома, и невыразимая тоска сжала его сердце. Он ощутил себя одиноким путником, бредущим неведомо куда и не знающим, что его ждет впереди. В томительном порыве устремилась в столицу душа, но, увы, перед взором виднелся лишь остров Авади. <...>

Вынув из чехла китайское кото, к которому давно уже не притрагивался, Гэндзи тихонько пробежался пальцами по струнам, и приближенные, на него глядя, не сумели справиться с волнением. Расстроганные до слез, они обменивались печальными взглядами.

Вкладывая в исполнение всё свое мастерство, Гэндзи заиграл пьесе под названием «Большой курган». Сплетаясь с шумом сосен, плеском волн, звуки долетали до дома на холме, и чувствительные молодые прислужницы замерли, восхищенные. <...> Не мог устоять перед таким

¹¹ Записки у изголовья. С. 221.

¹² Из послесловия Ёсимоте к собранию японских песен «Кокинсю». Цит. по: *Горегляд В. Н.* Ки-но Цураюки. М., 1983.

искушением и Вступивший на Путь. Прервав молитвы, он поспешил к Гэндзи.

– Звуки вашего кото, пробудив в моей душе воспоминания, казалось бы уже изгладившиеся из памяти, возвратили меня в мир, от которого я давно отвлёкся. Мне подумалось, что в грядущей земле наших упований мы будем чувствовать себя именно так, как этой ночью, – восторгался он, роняя слезы.

А Гэндзи вспомнились дворцовые увеселения, он представлял себе, как тот или иной придворный играл на кото или флейте, как пел, в его ушах звучали обращенные к нему самому похвалы, перед глазами вставали ласковые восхищенные лица окружающих, и в первую очередь самого Государя.

Он размышлял о судьбах других людей, о своей собственной, и постепенно у него возникало ощущение, будто всё, с ним происходящее, – лишь случайный сон, и что-то жутковатое почудилось ему в звуках, рождающихся под его пальцами. Старик, все еще плача, послал в дом на холме за бива и кото со и, словно превратившись на время в странствующего сказителя, исполнил одну или две прекрасные и редкие мелодии. <...>

Восхищенный удивительным мастерством Вступившего на Путь и превосходным звучанием инструментов, Гэндзи говорит как бы между прочим:

– Мне кажется, что на кото со лучше играют женщины. В их руках оно звучит особенно выразительно и нежно.

– Может ли чья-нибудь игра быть выразительнее вашей? – Возражает Вступивший на Путь, простодушно улыбаясь. – Должен вам сказать, что ваш покорный слуга является учеником государя Энги в третьем поколении. Оказавшись неудачником, я решил предать забвению все мирское и теперь беру в руки кото лишь в исключительных случаях – когда тоска становится нестерпимой¹³.

В приведенном отрывке описана одна из многочисленных в романе ситуаций неритуализованного музицирования. Музыка здесь – язык сердечного излияния, находящего сочувствие в природе и в человеке. Внимают ей даже те, кому ее смысл недоступен: служанки, свита, рыба́чки. Ситуация совершенно интимна. Можно было бы сказать, что это классический случай «бытового музицирования», и причислить принца вместе с монахом к

¹³ Повесть о Гэндзи. Кн. 1. С. 251–253.

лику искусных и чувствительных дилетантов. Однако когда речь заходит об искусстве игры, нам сообщают, что Вступивший на Путь – ученик императора Энги (правил в 901–923) в третьем поколении и, таким образом, является восприемником высшего искусства, которое он передал своей дочери (впоследствии наложнице Гэндзи и матери будущей императрицы). Чуть далее, повторяя рассуждение о том, что почему-то именно женщины преуспели в игре на кото со, Гэндзи говорит: «К примеру, Пятая принцесса, посвященная в тайны этого искусства государем Сага, сумела достичь невиданного в мире совершенства, но, к сожалению, в ее роду не оказалось человека, которому она могла бы передать свое мастерство»¹⁴. Из дальнейшей филиппики по поводу современных музыкантов – пустых самозванцев, которые скользят по поверхности, не проникая в глубины, можно сделать вывод, что ценностями музыки для Гэндзи, или для Мурасаки, являются подлинность переживания, медитативное прозрение бесповоротного течения времени, размышляющего чувство жизни до прозрачности «случайного сна», но вместе с тем музыка – это совершенное в техническом плане искусство выражения, унаследованное из древности, от самого высокого учителя – государя.

Из сказанного следует, что проблема «дилетантизма» в современном общепринятом его понимании принципиально не может рассматриваться на материале хейанской культуры. Дошедшее до нашего времени как *искусство* этой эпохи на самом деле является, так сказать, результатом повседневной художественной деятельности аристократии, включая императоров. Стихотворные послания, которыми члены этого узкого круга (в X–XII веках при дворе служило чуть больше или меньше двадцати чиновников первых четырех рангов¹⁵) обменивались едва ли не ежедневно, вошли в антологию «Кокинсю» – второе по времени после «Манъёсю» обширное собрание классической древнеяпонской поэзии. Танка, сочинявшиеся по конкретным поводам и адресованные конкретным лицам (эти обстоятельства, как правило, в антологиях оговаривались), достигали той степени совершенства во владении нормами сложнейшей поэтики, что «частная переписка» дей-

¹⁴ Повесть о Гэндзи. Кн. 1. С. 253.

¹⁵ См.: *Горегляд В. Н.* Ки-но Цураюки. Указ. изд. С. 22.

ствительно превращалась в поэзию в самом неметафорическом смысле этого слова. Ки-но Цураюки, составитель «Кокинсю», брал стихи из домашних антологий, сохранявших не только послания, но и копии ответов, а также из сборников, оставшихся после поэтических дворцовых турниров. Сам факт сохранения стихотворений свидетельствует о том, что их ритуальная прагматическая функция действительно отступала перед эстетической, выдвигавшей такие ценности, как совершенство слова, намек, скрытые многослойные литературные ассоциации, каллиграфическое изящество. И здесь, рассуждая о жизненном контексте хейанской поэзии, мы находим в «Гэндзи-моноготари» множество свидетельств той же самой ценностной системы, что ранее была отмечена применительно к музыке. Высокое рождение и высокое положение подразумевают поэтический дар и безупречность вкуса. Но вот письмо Гэндзи получила девушка, выросшая в глуши. Оно «так поразило ее своим изяществом <...> и такими неуклюжими казались ей знаки, возникающие под ее собственной кистью, что она совершенно растерялась и снова ощутила, сколь непреодолима разделяющая их преграда...»¹⁶

Поэзия и проза (тоже, кстати, игравшая в жизни хейанской аристократии весьма прагматичную роль: ее чтением развлекались длинными ночами, в романах искали прототипы, узнавали знакомые обстоятельства) благодаря письменности уцелели и дошли до нас в бесспорном статусе искусства. Что же касается музыки, то лишь ритуальная храмовая ее ветвь, культивировавшаяся в придворной палате, была записана с помощью позднее придуманной нотации. По звучанию пьес Гагаку можно теперь лишь догадываться, чем были то благородное совершенство, та истинная глубина музыкального искусства, столь ценимые во времена фрейлины Мурасаки.

Сопоставляя множество описаний художественных развлечений и их оценок, можно с уверенностью сказать, что аристократическое искусство, возникшее в рамках ритуализованного этикета, впервые начинает осознаваться именно искусством в эпоху Хейан. В главе «Первая зелень» (кн. 3) рассказывается о том, что Гэндзи, длительное время обучавший свою вторую жену игре на китайском кото, наконец решил собрать вместе всех своих жен-

¹⁶ Повесть о Гэндзи. Кн. 2. С. 109.

учениц для того, чтобы они могли послушать друг друга, а он – сравнить, которая из них глубже постигла его уроки. Волшебное описание этого семейного вечера уснащено такими профессиональными тонкостями, что, пожалуй, лишь музыкант, уверенный в том, что он являет собой живое продолжение древней традиции, мог бы ясно представить, о чем здесь идет речь. Рассуждения эстетического и исторического характера, вложенные в уста Гэндзи, «программа» его занятий, включающая правила употребления ладов и модуляций, стратегию исполнения сложных многочастных пьес, нормы этикета, трактующие необходимость соответствия погоде, времени суток и года, – из этой главы можно было бы извлечь конспект эстетико-теоретического трактата, позволяющего утверждать, что мы имеем дело с профессионализмом самого высокого ранга (заметим, прежде всего, с музыкальным профессионализмом автора «Повести о Гэндзи»).

Высокое аристократическое искусство было достоянием аристократии и тщательно оберегалось от посягательств; профанирование, подражание ему людьми низших каст разрушало *моно-но аваре*, скрытое очарование, являвшееся его сутью. «Я переписала в свою тетрадь стихотворение, которое показалось мне прекрасным, – пишет Сёнагон, – и вдруг, к несчастью, слышу, как его напеваает простой слуга... Какое огорчение!»¹⁷

Система художественных ценностей эпохи Хейан сочетает мифологические представления, присущие традиционным культурам, с пристальным интересом к проблемам собственно художественным. К сфере мифологии, безусловно, относится вертикаль, связующая горные силы с императором, именовавшимся в семмё «богом явленным, великой страной из восьми островов правящим». Воплощение божественного совершенства, император излучает свои духовные дары на ближайших к нему подданных – детей и придворных высших рангов. Их близкие в свою очередь образуют следующий круг. Последняя граница этой концентрически организованной социальной горизонтали – правители уездов, зачастую состоявшие в патронажных отношениях со столичной знатью. За этим пределом людей как будто не существует, во всяком случае, они не существовали для хейанской культуры.

¹⁷ Записки у изголовья. С. 193.

Такая «вертикально-концентрическая» система в рудиментарном виде сохраняется в Японии по сей день. Вертикаль как древнейший структурообразующий принцип, по словам Кавабата Ясунари, произнесенным в его нобелевской лекции, «передает сокровенную суть Японии». Неудивительно, что в подобной системе представлений император занимал в том числе и место идеального учителя музыкального искусства, передававшегося из рода в род его потомками и приближенными. Логично предположить, что кто-то учил и императора (напомню соображения, высказанные в связи с «Уцухо-моногатари»), однако литературная фиксация этого обстоятельства была попросту невозможна, поскольку она противоречила всей системе мировоззрения.

Другой миф хейанской эстетики, возможно, обязан своим происхождением конфуцианству, весьма смело утверждавшему новые для архаического общества поведенческие, моральные, политические и иные ценности, ссылаясь на авторитет золотого века древности. Взывание к древним мастерам, когда речь идет о непосредственной передаче навыков учителя ученику, о традиции, не обладавшей средствами письменной фиксации, о тонкостях исполнения, носившего импровизационный характер, казалось бы бессмысленно. Есть, однако, одно обстоятельство, которое вынуждает отнестись к нему внимательно.

В условиях устной трансляции, сохранившей, как мы помним, и устойчивую, этически определенную ладовую систему, и даже сложные многочастные «произведения», исполнительские навыки и приемы тоже могли сохраняться достаточно длительное время. В «Гэндзи-моногатари» неоднократно говорится о сокровенных приемах игры, передававшихся из поколения в поколение в благороднейших столичных семействах. Разумеется, со временем они обновлялись, пополнялся их репертуар, но, тем не менее, как раз в настойчивой апелляции к их древности как важному ценностному критерию обнаруживается не столько «историческое», сколько мифологическое измерение эстетического.

Об интересе к технике, форме, интенсивности выражения, совершенству выше говорилось достаточно. Сошлюсь дополнительно на авторитет В. Н. Горегляда, считавшего, что именно в середине эпохи Хейан «одной из первостепенных функций поэзии

стала эстетическая», и подробно проанализировавшего систему поэтических приемов в книге, посвященной Ки-но Цураюки.

В начале статьи ставился вопрос о возможности увидеть некоторые черты подобия аристократической культуры Хейан культуре новоевропейской. Ответ на него должен быть скорее отрицательным. Некоторые аналогии можно обнаружить в художественной системе Высокого Средневековья, оставившего нам в наследство следы аристократического эстетизма в виде песен трубадуров, рыцарских романов, а также миниатюр, шпалер и книжной каллиграфии.

Санкт-Петербург, 1994

Н. СЕРЕГИНА

*Злато слово Святослава
и гимнографический жанр осмогласника
(перевернутые листы и композиция текста)¹*

Композиция «Слова о полку Игореве» обычно рассматривается на уровне развития сюжета и поисков основных принципов сегментации². Существуют попытки выявить (и ввести) перестановки на основе понимания композиции произведения как отражения хронологии³. Однако хронологические и сюжетные принципы подхода к форме такого художественного текста, как «Слова о полку Игореве»⁴, недостаточны для определения его композиции.

В. В. Колесов суммировал научные представления о «Слове о полку Игореве» как произведении музыкально-поэтическом, отметив нерешенность многих вопросов в определении единого системного ключа в композиции «Слова».

При всей широте фронта исследований, до сих пор недостаточно разработана тема связи «Слова» с современными ему (XII век) формами музыкально-поэтических жанров славянской гимнографии.

Начало исследования «Слова» в этих ракурсах положено в работах Вс. Ф. Миллера⁵ и Вл. Бирчака⁶, впервые высказавших идею о воздействии структур византийской церковной поэзии на «Слова».

¹ Работа выполнена по гранту РФНФ № 08-04-00192а ««Слова о полку Игореве» и русская певческая гимнография XII в.».

² См.: Лихачев Д. С. Композиция «Слова» // Энциклопедия «Слова о полку Игореве» (в дальнейшем – ЭСПИ). СПб., 1995. Т. 3. С. 67–69.

³ См.: Творогов О. В. История текста «Слова» // ЭСПИ. Т. 2. С. 320–324.

⁴ См.: Колесов В. В. Строфа в «Слове» // ЭСПИ. Т. 5. С. 72.

⁵ См.: Руди Т. Р. Миллер Вс. Ф. // ЭСПИ. Т. 3. С. 249–252; 251.

⁶ Бирчак Вл. Візантійська церковна пісня і «Слова о полку Игореве» // Записки наукового товариства імени Шевченка / Под ред. М. Грушевського. 1910. Т. 95. С. 5–29. Т. 96. С. 5–32.

Из наиболее важных работ, рассматривающих «Слово» в контексте христианской славянской гимнографии, необходимо назвать книги М. Ф. Мурьянова⁷. Гимнографический контекст, современный «Слову», эпизодически учитывался и другими исследователями⁸.

Наиболее многосторонне о связях «Слова о полку Игореве» с гимнографическими источниками высказался А. И. Золотухин, опубликовавший в 2005 году свой многолетний труд⁹. Масштабное исследование Золотухина, к сожалению, лишено серьезного библиографического основания и не во всех своих выводах строго доказательно. Но основная его идея – конструктивная связь «Слова» с формами богослужебных жанров, высказанная еще в 1910 году Вл. Бирчаком, представляется продуктивной и требующей развития. В этой связи интересно, что Бирчак определяет форму «Слова о полку Игореве» как состоящую из девяти песен, запева и конца, которые, по его мнению, восходят к форме Византийского канона. Исходя из того же принципа, А. Золотухин выстраивает иную сегментацию, невольно подтверждая оговорку Вл. Бирчака, что разбивка «Слова» на строфы и песни потребует еще много поправок, но более полное познание византийской гимнографии прольет свет и на форму «Слова»¹⁰.

⁷ См. *Мурьянов М. Ф.* «Слово о полку Игореве» в контексте европейского Средневековья // *Palaeoslavica*. IV. 1996. Cambridge – «Palaeoslavica» – Massachusetts; *Мурьянов М. Ф.* Гимнография Киевской Руси. М., 2003.

⁸ См.: Словарь-справочник «Слова о полку Игореве»: В 6 вып. / Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. Под ред. Б. Л. Богородского, Д. С. Лихачева, О. В. Творогова; сост. В. Л. Виноградова. Л., 1965–1984; *Адрианова-Перетц В. П.* «Слово о полку Игореве» и памятники русской литературы XI–XIII вв. Л., 1968; *Кусков В. В.* Связь поэтической образности «Слова о полку Игореве» с памятниками церковной и дидактической письменности XI–XII вв. // «Слово о полку Игореве». Памятники литературы и искусства XI–XVII веков. М., 1978. С. 69–84; *Прохоров Г. М.* Византийская литература и «Слово» // ЭСПИ. Т. 1. С. 195–197; *Каган М. Д.* Библия и «Слово» // ЭСПИ. Т. 1. С. 116–118; *Колесов В. В.* Библизмы в «Слове» // ЭСПИ. Т. 1. С. 110–111; *Тимофеев В. П.* Другое Слово о полку Игореве. М., 2007.

⁹ *Золотухин А. И.* Тайны «Слова о полку Игореве». Николаев, 2005.

¹⁰ См.: *Бирчак Вл.* Візантійська церковна пісня ... Указ. изд. Т. 95. С. 19.

Сравнение стихового строения «Слова о полку Игореве» с гимнографическим канонем певческой службы в нашем исследовании позволило выявить в нем 20 песней, из них срединные 18 сопоставимы с формой двух (полных, покаянных) канонов, в которых каждая песнь состоит из трех или четырех стихотропарей¹¹. В этой вариантности тропарно-стиховой сегментации по песням, как нам представляется, и состоит единый ключ к трактовке всей формы. Тот же ключ – одновременно тропарно-стиховая и песенно-канонная сегментация – позволяет подойти к раскрытию особенностей внутренних композиционных построений «Слова».

Обратимся к теме настоящей статьи, посвященной композиции «Злата слова Святослава».

«Злато слово» Святослава занимает срединное положение в «Слове о полку Игореве»: 12, 13 и 14 песнь. Оно привлекало внимание многих исследователей в плане трактовки содержания и композиции. Д. С. Лихачев указывал на его кульминационное значение в драматургии «Слова»¹².

«Слово» обращено к князьям и наполнено сетованиями, упреками и призывами прийти на помощь, отомстить за раны Игоря. Однако композиция и грани «Слова» не вполне определены и трактуются по-разному. Неясно, как «Слово Святослава» соотносится с последующими за ним эпизодами о полоцких князьях – продолжают ли они его или противостоят ему как авторский текст (а не речь Святослава); не вполне ясно и внутреннее композиционное членение текста¹³. Границы «Слова Святослава» специально обосновывались учеными XIX–XX веков – его окон-

¹¹ См.: *Серегина Н. С.* «Слово о полку Игореве» в свете певческой гимнографии XII в. К вопросу о формообразовании // *Методологические проблемы современного художественного образования. Ч. 1: Проблемы теории истории искусства / Науч. ред. С. Т. Махлина, О. И. Пердери.* СПб., 2007. С. 18–27.

¹² См.: *Лихачев Д. С.* Композиция «Слова». Указ. изд. С. 68.

¹³ См.: *Соколова Л. В.* Святослав Всеволодович Киевский и его «Злато слово» в «Слове о полку Игореве» // *Труды Отдела древнерусской литературы.* СПб., 1991. Т. 52. С. 7–46.

чание определялось словами «Туга и тоска сыну Глебову», либо третьим призывом «<...> за раны Игоревы, бугео Святъславлича!», либо строкой «наниче ся години обратиша», либо словами после песен об Изяславе и о Всеславе «<...> на жизнь Всеславу». И. П. Еремин попытка точного определения границы «Слова Святослава» представлялась бесплодной¹⁴. Д. С. Лихачев видел в «Слове» семь обращений к князьям, последним из которых он считает обращение к потомкам Ярослава Мудрого и Всеслава Полоцкого – «Ярославли вси внуце <...> – насиліе отъ земли Половецкыи», но при этом и он сомневался, относятся ли обращения к «Злату слову»¹⁵.

Сегментация «Слова о полку Игореве» по песням, имеющим вариантный тропарно-стиховой состав, подобный строению канона, позволяет нам видеть в песнях о полоцких князьях Изяславе и Всеславе обособленные построения, подобные шестым песням канона с соответствующими кондаками после них, посвященными, как и свойственно этому жанру, центральной теме произведения.

Ярославли вси внуцеи¹⁶ Всеславли!
Үже понизит[є] стязи свои!
Вонзит[є] свои мечи верезени!
Үже во выскочисте изъ дѣдени славѣ –
вы во своими крамолами начястє
наводити поганыя на землю Русскую.
На жизнь Всеславу
которою во вѣше насиліе
отъ земли Половецкыи!

О, стонати Рускои земли, помянувшє
пръвѹю годинѹ и пръвѹхъ князеи!
Того стараго Владимира
нельзѣ вѣ пригвоздити

¹⁴ Литературу вопроса и обзор мнений см.: Творогов О. В. Злато слово // ЭСПИ. Т. 2. С. 227–229.

¹⁵ Лихачев Д. С. Предположение о диалогическом строении «Слова о полку Игореве» // Исследования «Слова о полку Игореве»: Сб. ст. / Под ред. Д. С. Лихачева. Л., 1986. С. 17–19.

¹⁶ Конъектура Д. С. Лихачева.

къ горамъ Кіевскимъ. Сего во нынѣ сташа
 стязи Рюриковы, а друзии Давыдовы,
 нѣ розно ся имъ хоботы пашутъ –
 копіа поютъ на Дунан!

Поскольку раздел о полоцких князьях составляет четко ограниченную с обеих сторон структуру, протяженность «Слова Святослава» определяется его началом. «Слово» включает два мотива: сетования Святослава и обращение к князьям. Обращение представляет собой некую смысловую целостность, которая, составляя структурное и содержательное единство с начальным разделом сетований, не может быть от него отделено, так как Святослав сетует и на «непосobie» этих князей.

Однако внимательное прочтение и анализ содержания «Слова Святослава» обнаруживает «не плавное», а деформированное развитие его сюжета, заставляющее думать о «механическом» повреждении, допустим, из-за какой-либо перестановки фрагментов, например из-за перепутанности листов в некоей этапной рукописи памятника.

Структура «Злата слова», ограниченного словами «Тогда великїи Святславъ <...>», в него входящими, и словами песни об Изяславе «Уже во Б҃҃ла не течетъ <...>», в него не входящими, в нашей сегментации определяется девятью стиховыми построениями от слов «Тогда великїи Святславъ изрони злато слово, слезами с[ъ]мѣшено <...>»¹⁷ до слов (в нашей реконструкции) «Олговичи, храбрыи князи, dospѣли на врань».

Приступим к обоснованию данной композиционной реконструкции, основанной на предположении о перевернутых листах некоего протографа, послуживших причиной перестановок в итоговом тексте. Опорным здесь служит предположение Л. П. Жуковской о перевернутости листа в рассматриваемом фрагменте и перестановке стиха «Нѣ уже, княже, Игорю ұтргѣ» в конец «Слова Святослава»¹⁸. Перестановка стиха «А чи диво ся, братие, – Т҃҃га

¹⁷ С[ъ]мѣшено: чрѣпахутъ ми синее вино, съ трудомъ с[ъ]мѣшено / изрони злато слово, слезами с[ъ]мѣшено / вино повелѣникѣмъ твоимъ • въ единъ съсудъ • съ маслѣмъ разнолицѣ • вѣлияно въ врѣмѣ своекъ несьмѣсно изливаетъса преславно • ... // РГАДА. Ф. 381. № 89. Л. 87.

¹⁸ См.: Жуковская Л. П. О редакциях, издании 1800 г. и датировке списка «Слова о полку Игореве» // «Слово о полку Игореве» и его время /

и тоска сынѹ Глѣбовѹ», поддерживаемая Жуковской в реконструкции Б. Рыбакова¹⁹, на наш взгляд, также может быть принята. Другие перестановки Рыбакова представляются нам необоснованными. Кроме того, перенесение перемещенного Жуковской и Рыбаковым фрагмента «Нѣ ѹже, княже <...>» в конец речи бояр кажется неверным.

Анализ содержания «Слова Святослава» и предположительная компьютерная реконструкция гипотетического расположения текста до и после того, как фрагменты были перевернуты, позволяют говорить о перевернутости не одного, а двух листов протографа, то есть о перемене местами четырех стихов в последовательности структурно и (по всей видимости) палеографически обособленных фрагментов текста.

Так, стих 1-й содержит начальное обращение Святослава к Игорю и Всеволоду и сетования Святослава о его седине (Тогда великїи Святславъ изрони злато слово, слезами с[ъ]мѣшено, и рече: «О моя сыновчя Игорю и Всеволоде! Рано еста начала Половецкюю землю мечи цвѣлннѣ, а себѣ славы искати. Нѣ нечестно одолѣсте, нечестно во кровь поганюю проліяете – ваю храврая сердца въ жестоцемъ харалѹзѣ скована, а въ вѹести закалена. Се ли с[ъ]твористе моен сребренен сѣдннѣ?»).

Стих 2-й содержит обращение к Ярославу (А ѹже не вижду власти сильнаго и богатаго, и многовои брата моего Ярослава съ черниговьскими былями, съ могѹты, и съ татараны, и съ шельбыры, и съ топчакы, и съ ревугы, и съ ольберы. Тїи во вес щитовъ, съ засапожники, кликомъ пѣкы побѣждаютъ, звонячи въ прадѣднюю славу. Нѣ рекосте: «Мѹжаемѣся сами: преднюю славу сами похитимъ, а заднюю ся сами подѣлимъ»).

Стих 3-й возвращает нас к теме сетований Святослава на возраст и «непосobie» князей (А чи диво ся, братїе, старѹ помолодити? Коли соколъ въ мытѣхъ вываецъ, высоко птиць възвиваетъ? не дастъ гнезда своего въ овиду? Нѣ се зло – княж[ь]е²⁰

Отв. ред. Б. А. Рыбаков. М., 1985. С. 68–125; 75–76. См. также: *Творгов О. В.* Перестановки в тексте «Слова» // ЭСПИ. Т. 4. С. 78–83.

¹⁹ *Рыбаков Б. А.* Перепутанные страницы. О первоначальной конструкции «Слова о полку Игоре» // «Слово о полку Игоре» и его время. Указ. изд. С. 16; 25–67.

²⁰ Конъектура Н. С. Демковой.

ми непосовіє, наниче ся години обратиша: се ү Римъ кричатъ подъ саблями половецкыми, а Володимиръ подъ ранами. Туга и тоска сыну Глѣбову!).

Стихи 4-й, 5-й, 6-й содержат обращения Святослава к князьям Всеволоду, Рюрику и Давыду, Галицкому Ярославу Осмомыслу, князьям Роману и Мстиславу.

Стих 4-й: Великий княже Всеволоде! Не мыслию-ти прелетѣти, издалеча отня злата стола поблюсти? Ты бо можеша Волгу веслы раскропити, а Донъ шеломы выльяти. Аже бы ты былъ, то была бы чага по ногатѣ, а кощеи по резанѣ. Ты бо можеша посуху живыми шерешеры стрѣляти – удалыми сыны Глѣбовы.

Стих 5-й: Ты, бун Рюриче, и Давыде! Не ваю ли злаченіи²¹ шеломы по крови плаваша? Не ваю ли храврая дружина рыкаютъ, акы тური, ранены саблями калеными на полѣ незнаемѣ? Вступита, господина, въ злата стремянь за обиду сего времени, за землю Русскую, за раны Игоревы, бугега Святславича!

Стих 6-й: Галички Осмомыслѣ Ярославе! Высоко сѣдиши на своемъ золотокованнѣмъ столѣ, подперъ горы Угорскыи своими желѣзными пѣки, заступивъ королеви пѣть, затворивъ Дѣнаю ворота, меча времени чрезъ облаки, сѣды ряда до Дѣнаю. Грозы твоя по землямъ текѣтъ, отворяеша Кіеву врата, стрѣляеша съ отня злата стола салтани за землями. Стрѣляи, господине, Кончака, поганого кощея, за землю Русскую, за раны Игоревы, бугега Святславича!

Стих 7-й: А ты, бун Романе, и Мстиславе! Храврая мысль носит ваю умъ на дѣло высоко?²² Плаваеша на дѣло въ бѣсти, яко со-

²¹ Щукинский список.

²² Знак вопроса и цезура после слова «высоко» наши. Ср.: высоко [З] [высоко] / высоко птиць възвиваетъ / высоко сѣдиши на своемъ: / Дрѣво въсоко върхо при исходицихъ насаженъ животчицааго доуха источникъ... // ГИМ. Син. 162. Л. 272; ...възнесемъса отъ низъкътихъ страстинъ • рвенникъ же возникъ • не моудръствити въсоко • нъ разоума съмысльмъ смѣримъса • яко да ражакмаго • въ въсоко творацихъ дѣлѣхъ възнесемъса... // ГИМ. Син. 162. Л. 253; ...яко орль въсоцѣ лѣтая • преславно вѣстече... // БРАН. 34.7.6. Л. 54 об.; Та крилъ имоуцию • златѣ д(у)хомъ прилетѣвъшю • на возж(е)ствьноую въсотж... // РГА-ДА. Ф. 381. № 110. Л. 17; Коль чюдъна ти жизнь во(го)моудре • коль страшна чедеса • коль въсокъ ти къ Б(ог)у присвоеник мьсль... // РГА-ДА. Ф. 381 № 110. Л. 76 об.; «Тогда юнъ бываетъ орел, высоко лѣтая, яко царь, над птицами». Посл. Дан. Заточ. (перед.), 103 (XVII в. ~ XIII в.).

коль на вѣтрехъ ширяяся, хотя птицю въ бѣствѣхъ одолѣти. Бѣтъ бо ꙗко ваяю желѣзныи па[порзи] подѣ шеломи латинскими. Тѣми тресну земля, и мнози страны – Хинова, Литва, Ятвязи, Деремела и Половци – сѣлицы своя повѣргоша, а главы своя поклониша подѣ тыи мечи харалужныи.

Затем следует стих об Игоре. Однако неясно, к кому обращается Святослав – к князьям, говоря об Игоре (Нъ ꙗже, княже, Игорю ꙗтрпѣ солницю свѣтъ), или к самому Игорю (Нъ ꙗже, княже Игорю, ꙗтрпѣ солницю свѣтъ). Мы принимаем редакцию Энциклопедии «Слова о полку Игореве»:

Стих 8-й: Нъ ꙗже, княже, Игорю ꙗтрпѣ солницю свѣтъ, а древо не вологомъ листвѣ срони: по Р(о)си и по Бѣли гради подѣлиша. А Игорева храбраго пѣкъ не крѣсити! Дон-ти, княже, кличетъ и зоветъ князи на повѣдѣ. Олговичи, храбрыи князи, dospѣли на брань!

Завершает «Слово Святослава» (в принятой редакции) обращение к князьям:

Стих 9-й: Инъгварь и Всеволодъ, и вси три Мстиславичи, не худа гнѣзда шестокрылци! Не повѣдными жреби собѣ власти расхытитесте! Коѣ ваши златыи шеломи и сѣлицы ляцкии и щиты? Загородите полю ворота своими острыми стрѣлами, за землю Русскую, за раны Игоревы, бѣего Бвѣтъславича!

Шероховатости и нестыковки в содержании, на наш взгляд, ощущаются между 1-м и 2-м, 2-м и 3-м, 7-м и 8-м, 8-м и 9-м стихами. Если допустить перестановки из-за перевернутости выпавших листов ветхой рукописи, композиция текста по содержанию выстраивается практически безупречно: вступительный раздел об Игоре и «слезных» сетованиях Святослава; шесть обращений к князьям о помощи Киеву и один завершающий стих с обобщающим обращением ко всем князьям, плачем по Игоревым воинам и с призывом (!) вновь идти на Дон (!)

1 3 ∞ 2 4 5 6 7 9 ∞ 8

Внесенная перестановкой 9-го и 8-го стихов поправка в композицию «Злата слова Святослава» делает его вариантно-репризным в крайних частях – выявляет композиционную арку целостной формы, состоящую в посвящении первого и девятого раздела характеристике Игоря и его войска. Перестановка 2-го и 3-го стихов делает слитной первую, экспозиционную часть «Сло-

ва», составляющую раздел сетований Святослава на свое бессилие. Обе перестановки способствуют созданию монолитной, однотемной центральной части, посвященной обращению к князьям, и таких обращений шесть. В числе «шесть» можно увидеть и метафорическое воплощение образа шестокрыльцев, встроенного в последнюю, шестую часть. Каждый упоминаемый в шести стихах князь уподобляется крылу шестокрылых божественных заступников²³.

Выявленная композиция имеет аналоги в жанрах гимнографической византийской и древнерусской поэзии, современной «Слову о полку Игореве»: девятичастная композиция «Злата слова» созвучна гимнографической форме осмогласника, также обычно состоящего из девяти частей, с элементами репризности первой и последней части²⁴.

Форма (и жанр) осмогласника представляется масштабной и весьма распространенной в древнерусском певческом искусстве от самых ранних списков XII века, например стихир на Успение Богородицы «Богоначальным мановением...»²⁵. В жанре

²³ В гимнографии существует пример, когда святой уподобляется струне гусель, а все вместе – этому многострунному инструменту (четверочисленная десятица), на котором доброзвучно бряцает Святой Дух. Ср.: *Дко гоусли доброзвучны • врачаемъа д(у)х(о)хъмъ • и оумъ вѣрнѣишх наслаждающе • четворочисльни въ моуч(е)н(иче)скаа в(о)ж(е)ствьнаа десятица • имоуще начальника въспѣвающа • в(о)гомощдраго Терентиа...* // РГАДА. Ф. 381. № 110. Л. 36. Заметим, что приведенный гимнографический текст перекликается и с зачином «Слова о полку Игореве» об игре Бояна, струны которого сами рокоcut князьям славу. Таким образом, символ «шестокрыльци» означает совокупное единение князей, перечисленных в шести стихах «Слова Святослава».

²⁴ См.: *Захарьина Н. Б.* Осмогласники как жанр древнерусского певческого искусства // *Musica antiqua*, VIII: Acta musicologica. V. I. Bydgoszcz, 1988. P. 1087–1123; *Захарьина Н. Б.* Песнопения-осмогласники в древнерусских нотированных рукописях // *Источниковедческое изучение памятников письменной культуры: Сб. научных трудов / Сост. и науч. ред. Г. П. Енина. Л., 1990. С. 26–38; Захарьина Н. Б.* Интонационный словарь и композиция песнопений-осмогласников знаменного роспева: Дис... канд. искусствоведения. СПб., 1992.

²⁵ См.: *Захарьина Н. Б.* Музыкальное время в песнопениях в честь Успения Богородицы // *Музыкальная культура православного мира. Традиция, теория, практика: Материалы международных научных конференций. 1991–1994. М., 1994. С. 162–169.*

многогласника сложены древнейшие стихиры-славники Борису и Глебу, дошедшие до нас в списках XII века, – «Плотскую богатяща», «Богом избрании людие», Георгию Победоносцу «Яко звезда на небеси», Феодосию Печерскому «Придете стецемся». Четверогласник – стихира Николаю Мирликийскому «Вострубим трубою песней», трегласник – Евфросинии Полоцкой «Придете любомудрьнии»²⁶. В корпусе песнопений Стихираря прослеживается иерархия поэтических и мелизматических форм распева. Жанр-форма стихир-осмогласников составляет вершину этой иерархии.

Осмогласники сочинялись ко многим (и далеко не ко всем) службам святым и праздникам и заметно выделялись в певческом цикле по своему художественному значению, определяя значимость самого празднования. Группа стихир-многогласников в русских службах весьма представительна по количеству и художественному уровню содержания. Наиболее ярким образцом этого жанра является стихира на Успение Богородицы «Днесь Владычица...», приписываемая Григорию Цамблаку, известная в науке с середины XIX века²⁷.

²⁶ См.: *Серегина Н. С.* Песнопения русским святым. По материалам рукописной певческой книги XI–XIX вв. «Стихирарь месячный». СПб., 1994. С. 41–42.

²⁷ См.: *Ундольский В. М.* Замечания для истории церковного пения в России. М., 1846. С. 4–6; *Карастоянов Б. П.* Русское знаменное песнопение на текст Григория Цамблака // Русско-болгарские связи в области книжного дела. София, 1987; *Серегина Н. С.* Стихира Григория Цамблака на Успение Богородицы и некоторые вопросы исследования мелизматической монодии // Музыка России: от Средних веков до современности: Сб. статей / Ред.-сост. М. Г. Арановский. М., 2004. Вып. 2. С. 7–29; *Серегина Н. С.* Стихира Григория Цамблака на Успение Богородицы. Стихира Иоанну Новому // *Бегунов Ю. К.* Творческое наследие Григория Цамблака. Женева; Велико Тырново, 2005. С. 466–507, 565–570; *Гусейнова З. М.* Три кокизника Соф. 461 // Древнерусское песнопение. Пути во времени: Сб. статей по материалам Бражниковских чтений / Сост. Н. Б. Захарьина. СПб., 2005. Вып. 2. С. 6–13; *Титова Е. А.* «А нарицается сий стих Цамблак...» // Древнерусское песнопение. Пути во времени: Сб. статей по материалам Бражниковских чтений / Сост. Н. Б. Захарьина. СПб., 2005. Вып. 2. С. 14–27.

Крайне интересным с точки зрения исследования эволюции и бытования жанра представляется осмогласник в уникальном жанровом проявлении духовного стиха в любовной народной песне, нотированной крюками в списке середины XIX века и опубликованной В. Ф. Одоевским в статье «Мирская песня, написанная на восемь гласов крюками с киноварными пометами»²⁸. Форма этого стиха-осмогласника также девятичастная, с элементами репризы 1-й и 9-й частей, совпадающая с формой осмогласника в «Слове Святослава».

Таким образом, сам жанр и структура осмогласника, если таковой предположить в «Слове» Святослава, помогают увидеть, что порядок стихов «Злата слова Святослава» дважды перепутан из-за выпавших и перевернутых листов. С учетом возможной деформации текста и перевернутости воображаемых расчетных листов одного из этапных списков «Слова» восстанавливается связь содержания стихов о седине Святослава «**Бѣ ли с[ъ]твористе моеи сревреней сѣдинѣ?**» и сетований его на старость: «**А чи диво ся, вратіе, стару помолодити?**»²⁹. Горестные старческие сетования князя на седину и невозможность омолодиться, так же как и на «непосobie» князей, по мысли В. П. Тимофеева, глубоко трагичны и жалобны. Он отмечает скорбные интонации князя (его слово **слезами с[ъ]мѣшено**), не восклицательными, как принято, а пропросительными знаками.

И первая, и вторая перестановка восстанавливает связь между стихом о Ярославe и следующими теперь за ним стихами, обращенными к князьям Всеволоду, Рюрику и Давыду, Осмомыслу Ярославу, Роману и Мстиславу, Ингвару, Всеволоду и трем

²⁸ *Одоевский В. Ф.* Мирская песня, написанная на восемь гласов крюками с киноварными пометами // Труды Первого археологического съезда. Т. I. М., 1871; *Рахманова М. П.* «Мирская песня...» // Князь Владимир Одоевский. Дневник. Переписка. Материалы / Ред.-сост. М. П. Рахманова. М., 2005. С. 468–474.

²⁹ Мы присоединяемся к трактовке этих строк В. П. Тимофеева, который критикует традицию позитивного прочтения строк о соколе в мытех и седине старого Святослава. Тимофеев иронически характеризует традицию перевода этого стиха: «Старый князь по-прежнему воинственно надувает впалые щеки и молодечески выпячивает иссохшую грудь». См.: *Тимофеев В. П.* Другое Слово о полку Игореве. М., 2007. С. 261–262.

Мстиславичам. Все шесть стихов о князьях, таким образом, идут один за другим и заключаются обобщающим обращением ко всем им – «княже» и горьким сетованием на судьбу Игоря, которому «*ѹтрпѣ солнцю свѣтъ*».

Закрепленный позднейшим переписчиком эффект перевернутого листа позволяет поставить вопрос о формате той рукописи, листы которой оказались выпавшими, а затем перевернутыми. Составить точное представление о графическом оформлении этой рукописи вряд ли возможно, так как неизвестна высота и ширина букв, однако перевернутые листы – лицевой и оборотный, на которых совершенно определенное количество «буквомест», – позволяют приблизительно реконструировать распределение текста. Судя по этим перевернутым листам, писец стремился к записи на одной стороне листа одного законченного по содержанию и структуре фрагмента, иными словами – одного стиха «Слова о полку Игореве». Следуя этому принципу, поскольку мы с большой долей вероятности представляем четыре страницы рукописи, можно гипотетически восстановить и всю рукопись. Реконструкция формата проанализированных четырех листов подтверждает гипотезу А. И. Соболевского (1886) и Л. П. Жуковской (1985) о том, что одна из рукописей «Слова» была написана крупным почерком на листах малого формата, на странице могло быть 170–180 знаков, до 13 коротких строк³⁰. Анализируемый текст «Злата слова Святослава» в обусловленной реконструкции представлен на с. 131–133 настоящего издания.

Стих, ставший последним после «поворота листа», меняет и свою драматургическую роль. В нем не изменяется ни слова, ни запятой, но, четко обозначив конец «Слова» Святослава, он неожиданно становится похвалой Игорю и оправданием его дерзости, как Ольговича, вышедшего в одиночку, с младшими, к Дону поискать Тмутороканя: «*Дон-ти (Дон-то, всё ещё), княже, кличетъ и зоветъ князи на повѣду. Олговичи, храбрыи князи, дспѣли на врань!*»

Эта, кажется, не замеченная переводчиками похвала в данном, завершающем драматургическом моменте вводит мотив притязан-

³⁰ См.: Жуковская Л. П. О редакциях, издании 1800 г. и датировке списка «Слова о полку Игореве» // «Слово о полку Игореве» и его время / Отв. ред. Б. А. Рыбаков. М., 1985. С. 72–73.

ний русских князей на южные земли: Дон все еще кличет, призывает князей, к которым обращается Святослав, к победе. Этот стих, «затерянный» между обращениями Святослава к князьям, казался исследователям синтаксически испорченным – неясно, как выделять запятыми «князи» и «княже», кого кличет и к какой победе он призывает после столь сокрушительного поражения русских войск. В качестве заключительного этот стих оказывается содержательно определившимся: Святослав говорит об Игоре, дело которого надо продолжить. Этот, весьма неожиданный смысл возникает при финальном положении стиха в «Слове» Святослава.

Следует сказать о слове «*ти*», употребленном в этом разделе. В основном «*ти*» переводят как «ты». Жуковский повторяет строку о Доне, обращаясь и к Игорю, и к князьям: «Дон тебя, княже, кличет, Дон зовет князей на победу...»³¹ Д. С. Лихачев: «Дон тебя, князь, кличет и зовет князей на победу. Ольговичи, храбрые князья, подоспели на брань»³²; В. И. Стеллецкий: «Дон тебя, князь, кличет и зовет князей на победу: Ольговичи, храбрые князья, поспешили на брань»³³; Н. А. Заболоцкий обращает «ти» в «нас»: «Дон зовет нас, княже, кличет нас с тобой, Ольговичи храбрые одни вступили в бой»³⁴. Ю. В. Подлипчук в местоимении «тебя» видит частицу «ти» и переводит: «Дон-то, князь, окликает и призывает князей к битве! Ольговичи – храбрые князья – поспешили на бой»³⁵. Прочтение Подлипчука кажется наиболее вероятным, хотя и неожиданным в контексте общей традиции перевода этого стиха.

К трактовке Ю. Подлипчука следует добавить, что нюансы прочтения «*ти*» в шести случаях употребления в «Слове» позволяют видеть не «ти» («ты», как обычно переводят), а усилительную частицу, свойственную народному произношению (Дон-ти,

³¹ Слово о полку Игореве // Библиотека поэта. Малая серия / Под ред. Д. Лихачева. Л., 1953. С. 98–99.

³² Там же. С. 76

³³ Там же. С. 170.

³⁴ Там же. С. 125.

³⁵ Подлипчук Ю. В. «Слово о полку Игореве»: Научный перевод и комментарий. М., 2004. С. 27.

Дон-то, Дон-от). Частицы «ти», «те», «ли», «то», «от» присущи плачевым и лирическим формулам народной песни: «Ой, не **сон-от** долит меня да не дремотушка, э-ой да не дремотушка... Э-ой, **конь-от**(ы) был(ы) да заносистой, э-ой да конь заносистой... за **Дарьёй-то ли да рекой** не было да не кустика... **в камыше-то ли да траве**, ой, ес(и)-рос(ытёт(ы) резун(ы)-трава»; «**Сон-от** нехорошен(и)кой да до... э-ой, доброй кон(и) да рознёс...»; «**Я-та** одна дочеръ у батюш(и)ка была, э-ой да у родимово д(ы) ва... э-ой, двадцать **три-те** года жила...»; «**Шумит-то** болит да **моя-то буйная-та** голова... **Дак дожде-от** прибил-примоцил да всю шелковую во поле да траву... **из луцей-то ли** луцей стал туманник выпадать...»³⁶

Народно-песенная интонация проникает в «Слово о полку Игореве» через подобные обороты: *а мои-ти готови* – а мой-то (уж ведь) готовы; *а мои-ти куряни* – а мой-то (ой да мои) куряне; *не мыслию-ти прелетѣти* – не мыслию (хоть да) перелететь; *Дон-ти, княже, кличетъ* (Дон-то (ведь еще), княже, кличет); *тяжко-ти головы* – (тяжко-то, (ой да) голове); *зло-ти тѣлу* – зло-то (ой да) телу...

В других случаях «*ти*» может быть прочтено как местоимение «ты»: **Мало ли ти** бьашеть горѣ, подѣ облакы, вѣяти; **не мало ти** величія – не мало **ли-то?** (не мало **ли-то** тебе?)

Частица *ти* зафиксирована в словарях В. Даля («ти здоров ли», «в Ростов-ти?»), «луку-ти, чесноку-ти...»³⁷); И. Срезневского (как указательная и усилительная³⁸).

А. А. Зализняк на материале сопоставления берестяных грамот и «Слова о полку Игореве» приходит к выводу о датирующем значении частицы *ти*, поскольку «в XI–XIII вв. частица *ти*, передававшая весьма тонкое модальное значение (сходное, но лишь отчасти, со значением современных *ведь* и *то*), могла выступать

³⁶ Устьянские песни / Сост. А. Мехнецов, Ю. Марченко, Е. Мельник. Л., 1983. С. 11–36.

³⁷ Даль В. Толковый Словарь живого великорусского языка. Т. 4. СПб.; М., 1988. С. 403.

³⁸ Срезневский И. И. Словарь Древнерусского языка. Репринт. М., 1989. Т. 3. Ч. 2. Стб. 957–958.

не только в застывшем виде в составе сложных союзов (например, *то ти*), как в XIV в. и позднее, но и свободно, т. е. в сочетании с произвольным словом»³⁹.

Сентенция о призыве князей к Дону обогащается интонацией причитания, оказывающей влияние на концепцию перевода:

А уже, князья, Игорю застит солнца свет,
и деревья не благом (не ко времени⁴⁰,
а словно от мороза среди весны почерневшую) листву роняют:
по Роси и по Сули города набегами разграблены,
а Игорева храброго войска не воскресить.
А Дон-то все еще, князья, кличет и зовет вас на победу –
вот, Ольговичи, храбрые князья, уж начали брань!

Таким образом, «Злато слово Святослава», находящееся в центре композиции «Слова о полку Игореве» (12, 13 и 14 песнь) и построенное по принципу репризного девятичастного осмогласника, упорядочивает всю композицию «Слова о полку Игореве», проясняя и его содержание. Музыкальный гимнографический жанр, претворяющийся в древнерусской поэме, позволяет уточнить ее жанровые истоки и форму.

³⁹ Зализняк А. А. «Слово о полку Игореве»: Взгляд лингвиста. М., 2004. С. 74–75; Зализняк А. А. К изучению языка берестяных грамот // Янин В. Л., Зализняк А. А. Новгородские грамоты на бересте (из раскопок 1984–1989 гг.). М., 1993. С. 191–321. См. также: Никитина Е. Н., Пожарицкая С. К. Служебные слова в просодической организации диалектного текста // Исследования по славянскому историческому языкознанию. М., 1993. С. 159.

⁴⁰ В. П. Тимофеев находит аналогию у А. С. Пушкина: «Роняет лес багряный свой убор». См.: Тимофеев В. П. Другое Слово о полку Игореве. Указ. изд. С. 326. Он также меняет перевод двух фрагментов, видя в них образ не багряных, а черных, пожухлых от безвременной стужи листьев (Там же. С. 147–150). Стуга – стужа: **Ничить трава жалоцми, а древо стүгою кь земли преклонилося; Ўныша цвѣты жалобою и древо стүгою кь земли прѣклонило.**

Реконструкция расположения текста «Злата слова Святослава»

<p>Лист <i>n</i> Здесь на этом листе Л. П. Жуковская предполагает наличие миниатюры, изображающей Святослава (см.: Жуковская Л. П. О редакциях... С. 68–125, 75–76). Стих 1-й: Тогда великий Святславъ изрони злато слово, слезами с[ъ]мѣшено, и рече: «О моя сыновчя Игорю и Всеволоде! Рано еста начала</p>	<p>Лист <i>n</i> об.: Половецкую землю мечи цвѣлти, а себѣ славы искати. Нъ нечестно одолѣсте, нечестно во кровь поганую проліясте – ваю храбрая сердца въ жестоцемъ харалузѣ скована, а въ вѣсти закалена. Се ли с[ъ]твористе мои сребрени сѣдинѣ? [Нъ рекосте: «Мужаемъся сами, преднюю славу сами похитимъ, а заднюю ся сами подѣлимъ»*.]</p>
---	--

<p>Стих 3-й: Лист (<i>n</i>+1) А чи диво ся, братіе, стару помолодити? Коли соколъ въ мыгехъ вываецъ, высоко птиць възвиваетъ? не дастъ гнезда своего въ обиду? Нъ се зло – княж[ь]е ми непосовіе, наниче ся години обратиша: се у Римъ кричатъ подъ саблями половецкими, а Володимиръ подъ ранами. Туга и тоска сыну Глѣбову!</p>	<p>Стих 2-й: Лист (<i>n</i>+1) об. А уже не вижду власти сильнаго и богатаго, и многовои брата моего Ярослава съ черниговскими вылями, съ могучты, и съ татраны, и съ шельвиры, и съ топчакы, и съ ревугы, и съ ольверы. Тѣи во вес щитовъ, съ засапожники, кликомъ плѣкы повѣждають, звонячи въ правдѣдную славу.</p>
--	--

* Б. Рыбаков помещает этот фрагмент на то же место, что и в нашей реконструкции, – между словами «... сребрени сѣдине» и «А чи диво ся, братіе...» См.: «Слово о полку Игореве». Попытка восстановления первоначального композиционного строя поэмы. Реконструкция Б. А. Рыбакова // «Слово о полку Игореве» и его время. Указ. изд. С. 16. Возможно, этот фрагмент стиха был записан на отдельном листке пергамента и тоже встал в последующем списке не на свое место.

<p>Стих 4-й : Лист (n+2) Великий княже Всеволоде! Не мыслию-ти прелетѣти, издалеча отня злата стола повлюсти? Ты во можеши Волгү веслы раскропити, а Донѣ шелома выльяти. Аже бы ты былъ, то была бы чага по ногатѣ, а кощеи по резанѣ. Ты во можеши посүхү живыми шерешеры стрѣляти – удалыми сыны Глѣбовы.</p>	<p>Стих 5-й : Лист (n+2) об. Ты, вүи Рюриче, и Давыде! Не ваю ли злаченіи шелома по крови плаваша? Не ваю ли храврая дръжина рыкаютъ, акы түри, ранены савлями калеными на полѣ незнаемѣ? Встүпитга, господина, въ злата стремь за обиду сего времени, за землю Рүсскүю, за раны Игоревы, вүего Святславича!</p>
--	---

<p>Стих 6-й: Лист (n+3) Галичкы Осмомыслѣ Ярославѣ! Высоко сѣдиши на своемѣ златокованнѣмѣ столѣ, подперѣ горы Вүгорскыи своими желѣзными плѣки, застүпивѣ королеви пүтѣ, затворивѣ Дүнаю ворота, меча бремены чрезъ облаки, сүды ряда до Дүная. Грозы твоя по землямѣ текүтѣ, отворяеши Кіевү врата, стрѣляеши сѣ отня злата стола салтани за землями. Стрѣляи, господине, Кончака, поганого кощея, за землю Рүскүю, за раны Игоревы, вүего Святславича!</p>	<p>Стих 7-й: Лист (n+3) об. А ты, вүи Романе, и Мстиславе! Храврая мысль носит ваю үмѣ на дѣло высоко? Плаваеши на дѣло въ вүести, яко соколѣ на вѣтрехѣ ширяся, хотя птицю въ вүиствѣ одолѣти. Сүтѣ во ү ваю желѣзныи па[порзи] подѣ шелома латинскими. Тѣми треснү земля, и многи страны – Хинова, Литва, Ятвя- зи, Деремела и Половци – сүлицы своя поврѣгоша, а главы своя поклониша подѣ тыи мечи харалүжныи.</p>
--	--

Стих 9-й:

Л. (n + 4)

Инѣгварь и Всеволодъ,
и вси три Мстиславичи,
не худа гнѣзда шестокрылци!
Не повѣдными жребіи совѣ
власти расхыгисте! Коє ваши
златыи шелома и сѣлицы
ляцкіи и щиты? Загородите
полю ворота своими острыми
стрѣлами, за землю Русскую,
за раны Игоревы, вѣсего
Святъславича!

Стих 8-й:

Л. (n + 4) об.

Нѣ уже, княже, Игорю ѱтрпѣ
солнцю свѣтъ, а древо не
вологомъ листвіе срони:
по Р(о)си и по Бѣли гради
подѣлиша. А Игорева хравраго
плѣкѣ не крѣсити! Дон-ти,
княже, кличетъ и зоветъ
князи на повѣдѣ. Олговичи,
храврин князи, доспѣли на
брань!

А. НЕКРЫЛОВА

Василек

(Заметка о растительном коде народной культуры)

Растительный мир в большой степени определял и определяет быт и культуру человечества. Разумеется, у каждого народа свой предпочтительный «ботанический атлас» и свои приоритеты, причем то и другое изменялось в течение веков, однако, по традиции, сохранялся некий обязательный набор растений, которые широко использовались в быту, в хозяйственной деятельности, народной медицине. Из поколения в поколение передавалось отношение к растениям как к объекту почитания, источнику поэтического вдохновения, не подвергалась сомнению вера в магические свойства различных представителей местной флоры и обусловленное этим применение их в обрядах жизненного и календарного циклов, во всякого рода магических практиках.

Названия растений, легенды об их происхождении, реальные или приписываемые им качества отражают сложившиеся фольклорно-этнографические представления, своеобразный поэтический взгляд народа на окружающий мир.

Народный гербарий фиксировал все признаки растения и их части (корни, стволы, листья, лепестки, плоды и пр.), внешний вид, цвет, запах, вкусовые качества, сроки цветения и созревания, твердость или мягкость древесины, колючесть или нежность стеблей, особенности поведения при разной погоде, взаимодействие с насекомыми, птицами и т. д. Всё это не просто принималось во внимание, но использовалось с самыми разными целями и в разных сферах бытовой, хозяйственной и обрядовой жизни.

Остановлюсь на хорошо известном цветке – васильке. Однолетнее травянистое растение (некоторые виды, например василек луговой, – многолетние) с красивыми синими (голубыми, лиловатыми, красно-фиолетовыми) цветочными корзинками, высотой 30–60 см, произрастает в средней и северной полосах Европейской части России, на Украине, в Беларуси и Западной Сибири. Васильки цветут практически в течение всего теплого времени года – с мая по август, иной раз и до сентября.

В России существует до десятка видов этого растения. Основными ботаники считают: *василек русский* (*Centaurea ruthenica* Lam.), *василек сибирский* (*Centaurea Sibirica* L.), *василек синий* (*Centaurea Cyanus* L.), *василек луговой* (*Centaurea Jacea* L.), *василек перистый* (*Centaurea Scabiosa* L.). В народе кроме общего названия *василек* имеется большой набор местных наименований, основанных на различных признаках цветка (см., к примеру: Даль. Т. 1: 169). Пожалуй, первым среди таких признаков является цвет, почему василек нередко называется *синюшка*, *синюха*, *синюшник*, *синовник*, *синовница*, *синецветка*, *синявка*, *синьки*¹. В некоторых местах он известен как *младенческая трава*, *черлог*, *блаватка*, *лоскутница*; в Сибири – *сибирский чертополох*, на Украине и на прилегающей к ней территории – *волошка* (*Centaurea Cyanus* L.), при этом украинцы *васильком*, или *душистым васильком*, зовут растение из семейства мят (*Ocimum Basilicum* L.) – *базилик*.

Заметим, что и *василек*, и *базилик* этимологически восходят к греческому βασιλεύς «царь», βασιλικός «царский, царственный».

Латинское название *Centaurea Cyanus* было дано васильку в XVIII веке известным шведским ботаником Карлом Линнеем: *Cyanus* – от греч. κίανθος – темно-синий, лазурный, *Centaurea* – по имени кентавра Хирона, который, согласно античной мифологии, обладал знанием целебных трав и с помощью василька лугового залечивал рану, нанесенную ему отравленной стрелой Геркулеса.

Василек – сорное растение, близкое к репейнику и чертополоху. Как правило, он встречается в посевах ржи, среди спеющей пшеницы. К нему применимо редкое словосочетание «красивый сорняк», он радует глаз и по-своему украшает нивы, если, конечно, не вытесняет («глушит», как говорят в народе) зерновые культуры (что случалось). «Знаменитый красавец ржаных полей и всеобщий любимец» – такова обычная характеристика василька.

Если мак украшает хлебные поля нашего юга, то красой их на севере является василек. Прелестный, синий, как южное небо, цветочек этот служит необходимой принадлежностью и верным спутником ржаного

¹ Интересно, что и у других народов синий (голубой) василек именуется по тому же признаку: Wiesen-Flockenblume и Kornblume (нем.), Bluet (фр.).

поля и почти никогда и нигде в другом месте в диком виде не встречается; а если бы и встретился, то это могло бы только служить верным указанием того, что там, где он теперь растет, было некогда хлебное поле или дорога, которая вела к нему (Золотницкий: 195).

Известно, что василек был занесен в наши края вместе с рожью, которая пришла к славянам то ли из Средней Азии, то ли с территории между Альпами и Черным морем (Сумцов: 169). Интересно, что рожь и в Древней Греции, и в Древнем Риме «считалась зерном гадким, невкусным и неудобоваримым» (Сумцов: 164), зато васильки, растущие среди ржи, уже во времена Плиния Старшего (23–79 гг. до н. э.) ценились гораздо больше – из них любили плести венки и про них складывались легенды. Одна из таких легенд связывает происхождение и название васильков (*Centaurea Cyanus*) с прекрасным юношей по имени Цианус, который был настолько увлечен красотой этого цветка, что «все свое время посвящал только плетению из него гирлянд и венков» и никогда не покидал полей, пока на них цвели васильки; он и умер на хлебном поле, окруженный васильками. Растроганная такой привязанностью, богиня Флора «превратила его тело в василек», и с тех пор этот цветок стал называться Цианус (Золотницкий: 196). В другой римской легенде рассказывается о том, как Церера в ответ на жалобу васильков (человек не уделяет им столько внимания и не оказывает таких почестей, как хлебным злакам) ответила, что их назначение не менее важное и высокое – наделенные цветом неба, они «должны свободно и весело цвести и глядеть, как чистый образ тихой радости и твердой веры, вверх, на вечно синее небо» – местопребывание богов. «Имейте только терпение, настанет день, когда все эти колосья падут под рукою жниц и жнецов, и тогда вы, кажущиеся теперь и заброшенными, и одинокими, обратите на себя всеобщее внимание. Жницы будут искать и рвать вас и, свив из вас себе венки, украсят ими свои головы или же, связав из вас букетики, пришьют их себе на грудь» (Золотницкий: 196–197).

Д. Н. Кайгородов – известный на рубеже XIX–XX веков фенолог, популяризатор биологических знаний, очерки и статьи которого любила вся русская читающая публика, писал:

Самое обширное употребление цветов василька – на букеты и венки: свежий веночек из лазоревых васильков на белокурой детской головке – может ли быть что-нибудь восхитительнее! (Кайгородов 1914: 21–23).

Об украинском васильке-волошке, непременно компоненте девичьих венков, с восторгом писал Олекса Воропай:

Найкращою оздобою голови дівчини є вінок. Наші дівчата плетуть собі вінки з квітів маку, синіх волошок, білого ромен-зілля, чорнобривців та дикої рожі... У плетенні вінків нашими дівчатами досягнуто не меншого мистецтва, як у вишитті, тканні та мереживі (Воропай: 298).

И ниже, об одной из дивчин из села Громи на Уманщине, сказано:

Червоні маки у гарній комбінації з синіми волошками дуже пасували до її чорнявого, трохи хвилястого волосся (Воропай: 299).

В конце XVIII – первой половине XIX века в светской жизни широко использовалась особая знаковая система: на балах – символический «язык» мушек, вееров; в альбомном искусстве – изображение цветов в виде виньеток и заставок, где «состав букета и сочетание самих растений должны были говорить владельцу альбома не меньше, чем пространное стихотворное посвящение <...>. Альбомные толкователи, русские и французские, объясняли символическое значение цветов: мирт означал твердость духа, барвинок – верность своему чувству, шиповник – неспособность противиться покоряющему чувству любви, иммортель (бессмертник) – верность навечно, или «наша любовь так же бессмертна, как наши души», настурция – умение хранить тайны влюбленных, и прочее» (Корнилова: 74). Василек в этом своеобразном словаре был символом верности, доверия, искренности. Однако из-за того, что его сине-голубой цвет нередко сменяется красноватым или белым, василек мог восприниматься как символ непостоянства:

Тот, чье сердце непостоянно, кто сам не знает, на чем ему еще остановиться, и мирится с такого рода колебанием, тот пусть носит васильки, так как цветы эти, будучи сини, веселы и обладая способностью переходить в белый цвет, недолго сохраняют свою основную окраску (Золотницкий: 198).

Однако это – отдельная тема. Вернемся к фольклорно-этнографической культуре.

В хозяйственной деятельности русских васильки практически не играли никакой роли, если не считать использование их в некоторых губерниях в качестве красителя. На Среднем Урале, «в с. Вильгорт Чердынского уезда, синий василек употребляли для окраски шерсти в голубой цвет» (Чагин: 80). Василек луговой кое-где применялся для окрашивания тканей в желтый цвет.

Шире и разнообразнее использование всех видов василька в народной медицине.

Отдельные лекарственные и гигиенические свойства растения признаются и современной наукой. Издавна его применяли как мочегонное, желчегонное, противолихорадочное и жаропонижающее средство. Цветки василька до сих пор входят в состав некоторых мочегонных чаев (Попов: 45, 46; Махлаюк: 78–79). При лихорадке чаще всего применялся корень лугового василька, имеющий острый горький вкус. Отвар из цветков василька считался неплохим средством при сердцебиении.

Василек сибирский (народное его название «сибирский чертополох») употребляли для лечения ран, что, по словам Торэн, отмечено еще академиком Палласом в XVIII веке (Торэн: 64): «Выбирали нераздельные и самые широкие листья, которые сушили и, если появлялась на теле ранка, то листья эти клали в “шерстянку”, толкли и присыпали рану, которая оттого скоро стягивалась. В Приаргунском крае свежие листья василька сибирского также часто использовали для заживления порезных ран» (Торэн: 139). (Как не вспомнить здесь миф о Хироне!)

Повсеместно васильковый отвар применялся как наружное средство при некоторых глазных заболеваниях, например «в качестве примочки при слабости глаз» (Кайгородов 1914: 21–23). Еще в середине XIX века П. Ляметри, изучая крестьянский быт в Мещовском уезде Калужской губернии, заметил: «Бельма с глаз вылечиваются следующим образом: берут васильков и, положив их на жар, окуривают глаза. Испарение цветов, действуя на бельмь, уничтожает ее» (Ляметри: 25).

Одно из названий василька – *младенческая трава*. Оно отражает довольно широкое использование этого растения и с целью профилактики, и при детских заболеваниях – в качестве оберега

от болезней и других напастей. В Сибири при бессоннице «детей купали и поили отваром» младенческой травы (Торэн: 64). Васильки целиком засушивали и хранили на случай приготовления ванн, в которых купали детей, одержимых английской болезнью. Отваром васильков (наряду с аптечной ромашкой) пользовались для первого купания ребенка (Золотая веточка: 44).

Здесь мы вступаем уже в область не только реально лечебную, но и мифологическую.

В большинстве случаев причины сложившихся представлений о васильке как исцеляющем, очищающем растении, наделенном сверхъестественными (чудесными – положительными или отрицательными – опасными) свойствами, следует искать в особенностях традиционной картины мира, архаического мировосприятия, что глубоко укоренилось в фольклорно-этнографической культуре и отражено в различных жанрах (сказках, загадках, быличках, приметах и пр.) и в системе календарных и семейных обрядов (на вербальном и «действенном» уровнях). Не останавливаясь на всех составляющих традиционной культуры, отмечу главное, что имеет непосредственное отношение к теме. В первую очередь, это характерное для мифологического мировоззрения осознание взаимосвязи человеческого и природного, идея обмена между этими сферами. Во-вторых, наличие разных языков (кодов) культуры, способов оценки и описания окружающей природной среды, в том числе – растительного, вегетативного кода и языка растительных символов. Необходимо иметь в виду специфическое восприятие цвета и своеобразную «магию народной этимологии» (термин Н. И. Толстого), а также древнейшее осмысление органа зрения – глаз.

Начну с последнего. Действительно, василек очень часто сравнивают с глазами² или прямо говорят, что синими очами ва-

² Это относится не только к василькам; в восточнославянских названиях нескольких цветов присутствуют слова «глаз», «око» – всем хорошо знакомы *анютины глазки*, *вороний глаз*; украинцы астру нередко называют *воловы очи*, на Вологодчине фиалка трехцветная известна как *сорочьи*, или *веселые глазки*. Сюда же можно отнести и название *очанка* (*Euphrasia*), вероятно, образованное от «око»; интересно, что украинское название этой травы – *очная поміч* (она была народным средством против глазных болезней).

силька поле смотрит на небо. Приведу частушку советского времени, сохранившую это древнее сравнение:

Василечки, что глазочки,
Расцветают в полюшке.
Вождю Ленину спасибо:
Мы живем на волюшке

(Народная поэзия на Дону: 227).

Вполне вероятно, что закрепившееся в народной медицине представление о благоприятном воздействии василька на зрение, способности его лечить глазные болезни частично вызвано именно таким восприятием этого растения. Во всяком случае, весьма показательным применением василька как апотропея от сглаза: в Архангельской губернии при первом купании ребенку давали немного отвара васильков и аптечной ромашки – для предохранения от сглаза (Золотая веточка: 44). То же действие на том же основании приписывается и анютиным глазкам: они помогают от «дурного глаза» (Попов: 382).

«Глазастость» василька вкупе с синим (голубым) цветом дала повод включить его в разряд растений, наделенных любовной магией, способностью завлекать, очаровывать, заволашеивать³. Ярким примером служат популярные русские частушки:

А ты зачем зацвел,
Василек во ржи?
А ты зачем завлек
Меня, мил, скажи.

А я затем зацвел,
Чтобы поля красить,
А я затем завлек,
Чтоб тебя любить!

—
Все цветочки-василечки,
В сентябре завянете.

³ Вспомним о широко распространенной вере в то, что любовь начинается с глаз. Ср.: «любовь с первого взгляда», выражение «ненаглядный мой»; часто встречаемая в девичьих святочных гаданиях с зеркалом формула «Суженый-ряженый, дай мне на тебя поглядеть» и т. д.

Отдадут меня в солдаты –
Девушки, вспомянете.

Невозможно не привести и строчки из «Соловьиного сада»
А. Блока:

<...> Вся в розах серая ограда,
И синий, синий плен очей...

Тот же смысл заключен в смоленской песне, приуроченной ко
времени Петровского поста:

– Василя мой,
Василя мой
Багровенький,
Василя мой!
Когда ты рос,
Когда ты рос,
Когда вырос,
Когда ты рос?
– Ай, рос я рос,
Ай, рос я рос
У пятницу,
Ай, рос я рос,
А вырос я,
А вырос я
У субботу,
А вырос я.
А в скресенье,
А в скресенье
Девки рвали,
А в скресенье!

(Поэзия крестьянских праздников: 490; Записано в деревне Поречье
Демидовского района Смоленской области в 1969 г.).

В свое время Н. И. Костомаров на основании народной сло-
весности украинцев трактовал базилик как символ «любовной
приветливости» (Костомаров: 24). (Напомню, что на Украине ба-
зилик нередко назывался васильком.)

Образ этого цветка встречается в украинских свадебных пес-
нях.

Спасибі тобі, сваточку,
За твою кудряву мняточку,
За хрещатий барвіночок,
За запашний васильочок,
За червонну калину,
За твою добру дитину (Чубинский: 474).

Базилік (василек) фігурує і в летній купальській поезії:

Та вроди, боже, трое зіллячок:
Перве зіллячко барвіночок,
Друге зіллячко любисточок,
Трете зіллячко васильочок.
Барвіночок – для дівочок,
Любисточок – для любощів,
Васильочок – для запаху... (Курочкин: 148).

Олекса Воропай, описуючи летні свята на Полтавщині, перераховує квіти, які звичайно використовували для виготовлення вінків (мята, рута, любисток, барвінок, резеда тощо), серед них і васильки (*Oscitum Basilicum* L.). За його словами, цими квітами дівчата прикрашали шапки парубків – своїх ухажерів (Воропай: 183).

В білоруських хороводних піснях василек – теж символ «приязності, співчуття, кохання». Дівчина для свого коханого садить васильки – «баравія кветачкі, старанна іх даглядае, а вырастціўшы, звіае з іх вянок і ідзе ў танок. Калі ў танку ў кобзу грае і паглядае на яе нялюбы, то сімвалічна адносіны дзяўчыны ў знак згоды на каханне ‘сэрца замірае’» (Радченко: 39). В одному з варіантів вядомай хороводнай пісні «Са цвятком я хаджу» сімвалам выбара служыць «галубая кветка», якую партнёр кладзе дівчынцы спачатку на правае, а потым на левае плечо. Хоць у пісню не гаворыцца пра канкретную кветку, скорей за ўсё, гэта василек, «бо некаторыя з варыянтаў пісні пачынаюцца словамі ‘з васільком я хаджу, з галубым я хаджу’. Колер кветкі пры выбары партнёра мае вялікае значэнне, і таму хлопец у знак чысціні ўзаемаадносін з дзяўчынай кладзе ёй на плячо менавіта блакітную кветку – васілёк» (Каляда: 163).

Замечание И. Беньковского о том, что на Волыни в конце XIX века базилик (венки из освященных «васильків») надевали на голову умерших девушек и эти же цветы клали в гроб (Бень-

ковский: 13), с одной стороны, подтверждает связь «василька» (базилика) со сферой любовных отношений и свадебной обрядности, с другой – свидетельствует не только о магическом, но и вполне практическом применении растения, обладающего резким, специфическим запахом: это помогало побороть смрад трупного разложения. В таком же качестве пахучий базилик хорошо известен сербам, болгарам, хорватам, молдаванам. У молдаван в древности, по мнению Ю. В. Поповича, мог существовать особый культ базилика (Попович: 68). Как пишет А. В. Курочкин, и «сейчас на Украине, особенно в сельской местности, базилик не утратил полностью значения ритуального атрибута в традиционно-бытовой календарной и семейной обрядности» (Курочкин: 148–149). Например, в Черниговской губернии васильками украшали распятие в день Воздвижения Креста Господня (14 / 27 сентября). Впрочем, и на Руси принято было в этот день украшать кресты венками из последних осенних цветов (Традиционная русская магия: 161).

Что касается собственно василька, то в меньшей степени, но все же можно говорить об участии его в некоторых русских весенне-летних календарных обрядах, о связи его с отдельными датами народного календаря. Прежде всего, это 22 мая / 4 июня – день памяти мученика Василиска, известный в народе как «соловьиный, васильковый» день. К нему приурочено такое предостережение: «На Василиска не паши и не сей, а то уродятся одни васильки». Иногда вместо Василиска упоминается Василисса или Васса: «В день святой мученицы Вассы не сеют ржи, чтоб на ниве не родилось васильков» (Ермолов: 275; Некрылова: 277).

В связи с этим отметим несколько моментов.

1. Актуализируется постоянная связь васильков и ржи, причем василек понимается с отрицательной стороны, как сорняк.

2. Свойственное фольклорному сознанию отождествление, уравнивание, родство близких по звучанию слов; в данном случае имен Васса, Василиск, Василисса. Заметим, что дни памяти этих святых, живших в разное время и в разных странах, вовсе не совпадают: церковными святыми отмечается преподобная Васса – 19 марта / 1 апреля, мученица Васса – 21 августа / 3 сентября, одна мученица Василисса – 15 / 28 апреля, другая – 16 / 29 апреля, третья – 3 / 16 сентября.

3. Яркое проявление феномена народной этимологии. Функционирование имен собственных в качестве знаков и символов культуры характерно и для традиционных обществ, и для культуры нового времени, как и обретение словами (именами) внутреннего смысла, часто не соотносимого с исконным этимологическим значением. В сближении названия цветка (василек) с именами святых (Василиск, Василисса, Василий) наблюдается более сложная связь. Все эти слова, как было сказано, – производные от одного греческого корня со значением «царский, царственный». Однако не это, этимологически оправданное сходство, выходит на первый план в календарной приуроченности василька ко дню Василиска.

Дело в том, что у русских существовало представление (может быть, не настолько развитое, как у южных и западных славян) о Василиске – чудовищном змее, точнее – гибриде змея и петуха, с гребнем в виде диадемы, который способен взглядом или дыханием убивать все живое – от травы до человека. Боится Василиск лишь зеркала (своего в нем отражения) и крика петуха. Качества книжного по происхождению (из средневековых латинских бестиариев; рукописных азбуковников и пр.) Василиска во многом сближают его с немилостивым Касьяном и с гоголевским Виём. Образ подчиняющего и губящего своим взглядом Василиска благодаря ассоциативной звуковой связи в какой-то мере был спроецирован в представлениях крестьян на васильковый цвет, тоже бездонный, всепроникающий, и, соответственно, на василек, обладающий тем же цветом и традиционно воспринимаемый как глазок в ржаном поле. Своеобразный, основанный на народной этимологии и мифологии тандем *Василиск – василек* в свою очередь объясняет такие свойства, приписываемые васильку, как оберег от сглаза, способность излечивать глазные болезни и возбуждать любовь, завораживать, очаровывать (о чем говорилось выше) и – губить. Кстати, измена, обманчивость и смертельная опасность, исходящая от василька или каким-то образом предсказываемая, провоцируемая этим цветком, положены в основу народной переделки части стихотворения А. Н. Апухтина – это знаменитые, чрезвычайно популярные «Васильки» («Все васильки, васильки, / Сколько мелькает их в поле. / Помню, у самой реки / Я собирал их для Лёли...») с четким резюме: «Олю (Лёлю) любовь погубила».

Еще одна интересная и значимая деталь: день Василиска считается соловьиным днем, и в народной культуре имеется некая подспудная связь между Василиском (не святым, а одноименным мифическим существом), васильками и соловьями. В основе такого сближения – представление об обманчивости, ненадежности, скрытой опасности. Соловей в народной традиции оценивается противоречиво. С одной стороны, его относят к «божьим», «святым» птицам, чрезвычайно высоко ценится его пение («соловьём заливаются»). С другой – олицетворением природного зла, антихристианского начала в былинах об Илье Муромце выступает Соловей-разбойник, а в народной лирике соловей – ненастоящий, ненадежный жених, ухажер, который своим пением кружит голову, завлекает, но всегда обманывает. В определенных случаях пение соловья называют *свистом*, а за этим для русского человека скрывается разбойный посвист, обман, кража (ср.: «свистнул из кармана», «насвистал с три короба», «не свисти» = не сочиняй, не ври, «свистнул по затылку» = ударил и т. п.).

Наконец, общий цвет – васильковый, сближаемый по ряду качеств с ярко-, жгуче-синим, прочно ассоциировался с опасностью (даже смертельной)⁴, с нечистой силой. В переносном смысле

⁴ Сближение синего с черным как знак смерти часто использовалось поэтами Серебряного века:

<...> О боже, как жирны и синеглазы
Стрекозы смерти, как лазурь черна!
(О. Мандельштам)

<...> Всё размучен я тобою,
Подколотная змея!
Синечерною косою
Мила друга оплетая,
Ты моя и не моя!
Ты со мной и не со мною –
Рвешься в дальние края!
Оплетешь меня косою
И услышишь, замирая,
Мертвый окрик воронья!
(А. Блок)

синим называли все, что связано с темным, дьявольским миром. *Синец* – достаточно древнее название беса. Так, в Житии Андрея Юродивого говорится о дьяволе и ангеле: «Да един бяше от них синь, имея очи темне, а другый бяше бел яко снег» (Черепанова: 66). *Синий, синеобразный* – так в олонецких деревнях обозначали лешего, объясняя это тем, что «у него синяя кровь, и он “отливает синим цветом”», *синчаки* же – собирательное название нечистой силы (Рыбников: 185). Оттенки синего характерны и для водяного: «Высунет голову на сушу и положит. Цветом бывает синий или как налим, цветной» (Черепанова: 34). Знаменитый *Синий камень* – культовый валун у озера Плещеево (Верхнее Поволжье) – связан еще с языческими могильниками и капищем, с культом Велеса, предков, духов умерших (Дубов: 27–36). *Синее море* сказок и заговоров обозначает «на краю мира», запретельное, нечеловеческое пространство, близкое или равное преисподней. В качестве примера приведу заговор от родимца, записанный уже в наше время (1986) в Пинежском районе Архангельской области:

Во имя Отца и Сына и Святого Духа.
<...>
В чистом поле синее море,
В синем море есть Латырь камень,
На том Латыре-камне
Сидит синий мужичок,
Старый старичок,
На ем кафтан синий
И все-все синее...
(Традиционная русская магия: 104).

В подобном контексте понятным становится, почему «василек в Сургутском крае именовали “полудницын глаз”» (Власова: 415). По данным Л. А. Тульцевой, в Центральной России «существуют воспоминания о запрете детям ходить в рожь и рвать цветы» – их «полохали», то есть пугали, русалками. «В то же время матери с детьми ходили в поле смотреть, как цветет рожь. Во ржи цветут *русалкины* цветы, отнюдь не случайно названные васильками. В русском фольклоре, – подытоживает Тульцева, – василек – один из постоянных образов, связанных с детской или юной душой и детьми. Поэтому запрет рвать во ржи цветы – это охранный знак

от возможности погубить реинкарнируемую душу» (Тульцева: 164). Думаю, апотропейные качества василька даже по отношению к детям гораздо шире.

Б. А. Успенский, показывая связь Волоса / Велеса со святыми Власием и Василием, объясняемую созвучием имен (Успенский: 33), в особенностях народного восприятия василька / волошки видит отзвуки основного мифа: «в обоих названиях отразились одни и те же мифологические представления, обусловившие общий растительный код основного мифа <...> Характерно также наименование болезни *василием*, наряду с такими названиями болезни, как *волос* и т. п.» (Успенский: 131). Если учесть, что главным противником Громовержца является Змей, одной из поздних ипостасей которого может быть признан Василиск, вероятным оказывается и предположение о вписанности василька и волошки в схему основного мифа.

Во всяком случае, некоторые народные христианские легенды напрямую увязывают василек / волошку / базилик (через наименование и своеобразный запах) с Василием Великим, Василием Блаженным.

По одной из таких легенд, бытовавших в Купянском уезде Харьковской губернии, «базилик получил название *василек* от имени святого Василия Великого, который при жизни очень любил цветы и зелень и всегда украшал ими свою келью. Когда был открыт гроб с мощами Василия Великого, то в нем нашли пахучее растение со скромными цветочками. В честь святого любимое им растение и было названо “васильком”». Там же был записан еще один рассказ о базилике, на сей раз в связи с Василием Блаженным:

Ходил он босой, в одной сорочке, с веригами на плечах. Ночевал чаще всего на кладбище, там и умер. Тело его нашли в траве, а вокруг него так хорошо пахло. Думали сначала, что это тело угодника божьего так пахнет, но потом выяснилось, что аромат исходил от травы, в которой он лежал. И назвали ту траву травой Василия, васильками. И теперь та трава пахнет ладаном и мертвецом.

Еще одна легенда из тех же мест связывает обычай украшать в день Воздвижения Крест Спасителя венками, в состав которых непременно входили и васильки, с неким Василием: после того

как Иисуса сняли с креста и похоронили, Крест Господень закопали на Голгофе и завалили это место мусором. Но Бог, видя злобу людскую, дал какому-то человеку по имени Василий семян «пахучего зелья», чтобы посеять на том месте. И стало то место свято. Когда же пришло время, царица Елена решила отыскать крест. В своих молитвах она просила у Бога помощи, и однажды во сне ей было сказано: «Шукайте пахучего зілля Василья; де его найдете, там и крест обряцете». После этого пошли на Голгофу и отрыли там три креста, два из которых лежали на мусоре, а один, Господень, между васильками. С тех пор крест украшают васильками (Иванов: 122, 123; Дубровина: 9).

Так, в разных сочетаниях, с различными смысловыми нюансами, актуализируется в традиционной культуре один из самых удивительных, важных «кодов» – растительный.

Литература

Беньковский И. Народные обычаи и обряды, приуроченные к «Спасу» // Киевская старина. 1895. № 7–8.

Власова М. Н. Русские суеверия: Энциклопедический словарь. СПб., 1998.

Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис: В 2 т. Мюнхен, 1966. Т. 2 (репринт: Київ, 1991).

Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1935. Т. 1.

Дубов И. В. Культовый «синий камень» из Клещина // Язычество восточных славян. Л., 1990. С. 27–36.

Дубровина С. Ю. Библейские сюжеты в народных легендах о растениях // Живая старина. 1999. № 2.

Ермолов А. С. Всенародный месяцеслов. Народная сельскохозяйственная мудрость в пословицах, поговорках и приметах. СПб., 1901. Т. 1.

Золотая веточка. Вып. 1 / Сост. и примеч. Е. Якубовской // Русская традиционная культура: Альманах. 1997. № 1.

Золотницкий Н. Ф. Цветы в легендах и преданиях. Киев, 1994. С. 195–206.

Иванов П. Из области малорусских народных легенд // Этнографическое обозрение. 1891. Кн. 9. № 2.

Кайгородов Д. Н. Наши летние цветы. Популярные очерки. Серия первая. СПб., 1913.

- Кайгородов Д. Н.* Наши летние цветы. Серия вторая. СПб., 1914.
- Каляда Г. К.* Сімволіка раслін у беларускіх танцавальных песнях // Славянскія культуры: гістарычны вопыт і сучасныя праблемы. Мінск, 1996. С. 159–169.
- Корнилова А. В.* Мир альбомного рисунка. Русская альбомная графика конца XVIII – первой половины XIX века. Л., 1990.
- Костомаров Н. И.* Историческое значение южнорусского народного песенного творчества // Беседа. 1872.
- Курочкин А. В.* Растительная символика календарной обрядности украинцев // Обряды и обрядовый фольклор. М., 1982.
- Ляметри П.* Некоторые черты из крестьянского быта в Мещовском уезде // Экономист. СПб., 1862. Кн. 7 / 8 (цит. по: Фольклор Калужской губернии в записях и публикациях XIX – начала XX в. // Русская традиционная культура: Альманах. 1997. № 4–5. С. 220).
- Махлаюк В. П.* Лекарственные растения в народной медицине. Саратов, 1964.
- Народная поэзия на Дону. Ростов-на-Дону, 1963.
- Некрялова А.* Русский традиционный календарь. На каждый день и для каждого дома. СПб., 2007.
- Попов А. П.* Лекарственные растения в народной медицине. Киев, 1970.
- Попов Г. И.* Русская народно-бытовая медицина // *Торэн М. Д.* Русская народная медицина и психотерапия. СПб., 1996. С. 277–493.
- Попович Ю. В.* Молдавские новогодние праздники. Кишинев, 1974.
- Поэзия крестьянских праздников / Вступ. статья и примечания И. И. Земцовского. Л., 1970.
- Радченко З.* Гомельские народные песни (белорусские и малорусские), записанные в Дятловицкой волости Гомельского уезда Могилевской губернии. СПб., 1888.
- Рыбников П. Н.* Заонежские поверья // Песни, собранные П. Н. Рыбниковым: В 3 т. Петрозаводск, 1991. Т. 3. С. 181–193.
- Сумцов Н. Ф.* Символика славянских обрядов. М., 1996.
- Торэн М. Д.* Русская народная медицина и психотерапия. СПб., 1996.
- Тульцева Л. А.* Русальная неделя русского аграрного календаря // Время и календарь в традиционной культуре. М., 1999. С. 162–165.
- Традиционная русская магия в записях конца XX века / Вступ. статья, составление, примечания С. Б. Адоньевой, О. А. Овчинниковой. СПб., 1993.

Успенский Б. А. Филологические разыскания в области славянских древностей. М., 1982.

Фольклор Калужской губернии в записях и публикациях XIX – начала XX в. / Русская традиционная культура: Альманах. 1997. № 4–5.

Чагин Г. Н. Мировоззрение и традиционная обрядность русских крестьян Среднего Урала в середине XIX – начале XX века. Пермь, 1993.

Черепанова О. А. Мифологическая лексика Русского Севера. Л., 1983.

Чубинский П. П. – Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край. Материалы и исследования, собранные П. П. Чубинским. СПб., 1873. Т. V.

М. ЛОБАНОВ

*Скрытый фольклоризм
(к проблеме нотации народной музыки)¹*

Вопрос, вызвавший данную статью, возник в ходе отбора материалов для готовящегося музыкального указателя напевов по типам и вариантам – «Русские народные песни в записи фольклористов городов России и зарубежных стран». Постановка этого вопроса вызвана многообразием отношений к нотной записи напевов, выявившимся, когда стали фронтально изучаться сборники, вышедшие в разных городах нашей страны и зарубежья, в разные годы, решающие разные задачи.

Хотя целью нотной записи народно-песенных напевов является максимально точное отображение прозвучавшего оригинала, реальная картина уже издавна была гораздо сложнее. Прежде всего потому, что нотная запись народных песен появилась в России в конце XVIII века – задолго до того, как к ним возник интерес как к объекту научного изучения в современном смысле. Первые записи народной музыки отвечали модному тогда способу музицирования в быту образованных слоев общества – пению под клавишный аккомпанемент. Так, Н. А. Львов считал, что изданное им собрание песен имеет «все достоинство подлинника: простота и целостность одного (русского пения. – М. Л.) ни украшением музыкальным, ни поправками иногда странной мелодии нигде не нарушены»². При этом он указывал, что песни имеют приписанный бас, хотя и «в характере народном». Позднее подобные записи рассматривались как обработки. Такой тип публикации народных песен будет находиться в орбите музыкальной фольклористики вплоть до начала XX века. Затем обработки оконча-

¹ Настоящая статья написана в рамках научно-исследовательского проекта РГНФ «Русские народные песни в записи фольклористов городов России и зарубежных стран. Музыкально-систематический указатель напевов», проект № 07-04-00057а.

² [Львов-Прач]. Собрание русских народных песен с их голосами. На музыку положил Иван Прач. М., 1955. С. 43.

тельно отойдут в область концертного репертуара вокалистов, утратив интерес для фольклористической науки.

В конце 1840-х годов появились первые нотные записи песен без присочиненного аккомпанеента³. Этого требовала инструкция Русского географического общества по сбору этнографических материалов, в том числе и народных песен. Появление подобных записей обозначило определенную зрелость и самостоятельность музыкальной фольклористики в России. Этот тип подачи народных напевов не был особенно замечен⁴ на фоне обработок, к которым привлекались лучшие композиторские силы страны (М. А. Балакирев, Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский, А. К. Лядов). Как единственная альтернатива обработке он сохранялся до конца 1890-х годов, когда в Россию для записи народной музыки пришел фонограф. Слуховая запись без помощи техники существовала и позднее, уже при фонографе, поскольку не все собиратели народной музыки могли приобрести соответствующее оборудование, да и не во всех ситуациях было удобно его применять. Но то был уже вспомогательный, а не основной вид музыкально-фольклористической фиксации.

Таким образом, обработка и научно-документальная запись народных песен были осознаны как две разные области работы, все более удаляющиеся друг от друга по поставленным задачам.

Определенные решения привнесло и рассмотрение того, насколько точно соответствовала нотная запись устному первоисточнику. После каждого исполнения песня в своем музыкально-текстуальном облике навсегда уходила в прошлое. Последующие ее пропевания отличались от предыдущих, пусть даже и в мелких деталях. Как при таких условиях определить точность записи? Однако вопрос о соответствии устного оригинала и нотного его отображения достаточно остро стоял именно тогда, когда еще

³ См.: *Лобанов М. А.* Ранний опыт научно-фольклористической записи русских народных песен // *Русская народная песня. Неизвестные страницы истории* / Ред.-сост. И. И. Земцовский. СПб., 1996. С. 7–25.

⁴ Достаточно вспомнить о неуспехе сборника песен Ф. Н. Лаговского, забытого в провинциальной глуши. См.: *Лобанов М. А.* Семья Лаговских в музыкальной культуре и фольклористике // *Рябининские чтения–2007. Материалы V научной конференции по изучению народной культуры Русского Севера.* Петрозаводск, 2007. С. 337–340.

не было возможности опереться на звукозапись, позволяющую закрепить звучание на материальном носителе и многократно воспроизводить напев в одном и том же виде (если не считать ухудшение качества звучания из-за амортизации этого носителя).

В данной связи вспоминается, например, критика заонежских записей Г. О. Дютша⁵. Знатоки родной заонежской традиции, А. П. Максимов отмечал: «Пришлось убедиться, что мелодии песен действительно не так поются в Заонежье, как записаны у Истомина и Дютша <...> Есть в Петрозаводске и еще несколько человек из заонежан, и все поют песни так, как они записаны у Лысанова⁶, а тех и не признают»⁷. С еще большей остротой вопрос о соответствии постоянно исчезающему оригиналу встал на традиционном литературно-архивном уровне (сопоставление произведений автора и рукописных материалов, оставшихся после его смерти) при изучении наследия А. М. Листопадова. Этому посвящено немало исследований⁸. Регистрируя текстуальные различия

⁵ Песни русского народа. Собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 г. Записали: слова Ф. М. Истомин, напевы Г. О. Дютш. СПб., 1894.

⁶ Досюльная свадьба. Собрано и изложено в драматической форме В. Д. Лысановым. Петрозаводск: «Северная скоропечатня» Р. Г. Кац, 1916.

⁷ Из письма А. Максимова Н. И. Привалову // Песни Заонежья в записи 1880–1980 гг. / Сост. Т. В. Краснопольская. Л., 1987. С. 170.

⁸ Гиппиус Е. В. Предисловие // Канн-Новикова Е. И. Собираательница русских народных песен Евгения Линева. М., 1952; Добровольский Б. М. Работа А. М. Листопадова над песенным фольклором донских казаков // Народная устная поэзия Дона: Материалы конференции. Ростов-на-Дону, 1963. С. 230–248; Лобанов М. А. Новочеркасская рукопись. Новое о деятельности А. М. Листопадова // Советская музыка. 1983. № 10. С. 85–89; Лобанов М. А. Нотные записи А. М. Листопадова из Донской песенной экспедиции (От рукописи к изданию) // Памяти А. М. Листопадова: Сборник научных трудов. Ростов-на-Дону, 1997. С. 15–31; Рудиченко Т. С. О текстологическом изучении «Песен донских казаков» А. М. Листопадова // Современное состояние казачьей песенной традиции и проблемы ее изучения. Тезисы научной конференции (22–25 апреля 1983). 1983. С. 8–9; Рудиченко Т. С. В начале пути (О фольклористической деятельности А. М. Листопадова и С. Я. Арефина) // Русская народная песня. Неизвестные страницы истории. Указ. изд. С. 150–172 и др.

в подаче мелодий, бесконечные у крупнейшего донского собирателя, критики методов его работы (в том числе и автор настоящей статьи) прошли мимо одной подробности, важной с позиции того, о чем пойдет речь далее. Впервые установив, что донское песенное многоголосие, с его дифференциацией партий, отличалось от вариантно-подголосочного типа, считавшегося тогда общерусским, Листопадов поначалу представил свои песни в «официальной народной фактуре», которая была принята для хоров Донского казачьего войска. В позднейшей редакции собиратель приблизил эти же песни к донскому народно-многоголосному пению. Он сгладил отличия от «натурального» пения стилизацией, основанной на знании местной коллективно-песенной традиции, хотя такое умозрительное приближение к этой традиции (умозрительное лишь в том смысле, что оно не имело опоры на объективный документ, коим является фонограмма или первичная слуховая запись) не может считаться правомерным с точки зрения научного метода.

Теперь же интерес к соответствию нотной записи и ее оригинала – самый естественный, простой – угасает. Он исчезает, возможно, оттого, что техническая поддержка сократила число просчетов при записи мелодий. Не следует забывать и то, что именно фонограмма убедила этномузыковедов в равном праве на существование нескольких версий в нотации одного и того же материала. Сегодня встали другие проблемы в отношении между нотной записью и фонограммой, не имеющие отношения к теме данной работы⁹.

Итак, вопрос о выработавшихся видах нотации народных песен может быть поставлен совершенно однозначно: это либо совмещение «чужого» текста устного оригинала с авторским текстом фортепианного аккомпанемента, хоровой аранжировки и т. п. (всё это может быть включено в понятие «обработка»), либо дотошное нотное «протоколирование» отдельного исполнения песни, сохраняемое на том или ином материальном носителе звука (объединено понятиями «нотация», «нотировка»). Помимо того, особо выделяется и вопрос о степени подлинности нотной

⁹ Здесь направляю читателя к статье М. Ройтерштейна «Народная песня и ее запись» (Советская музыка. 1972. № 11) и книге Э. Алексеева «Нотная запись народной музыки» (М., 1990).

записи: она либо соответствует своему оригиналу, либо отступает от него. В последнем случае возможно говорить в порядке гипотезы.

При подготовке музыкального указателя народно-песенных напевов, записанных фольклористами десятков городов России, пришлось встретиться с еще одним типом нотной фиксации народных песен, объединяющим оба параметра, по которым выше были подразделены виды нотировки. Данный тип фиксации народных мелодий назван здесь «скрытая обработка».

«Скрытой» подобную обработку можно считать потому, что автором нотации она нигде не обособляется во что-то особенное, подается в сборнике как нотировка фонограммы и существует там среди таких же нотировок.

Обработка же, напротив, всегда заявляется в этом своем качестве и большей частью скрепляется именем автора (впрочем, бывают и анонимные обработки, но то не суть обработки скрытые). В виде инструментального аккомпанемента к песне она всегда *двухслойна*: слой, где представлен народный напев, и слой, где сосредоточен присочиненный аккомпанемент. Обработка в виде хоровой аранжировки, понятно, не так разграничена в своих слоях. Нередко напев здесь утопает в наслоениях голосов, сочиненных композитором. Скрытая же обработка *однослойна* и строится из тех же элементов, из которых состоит нотировка. Если это многоголосное пение, то переход от нотировки к скрытой обработке состоит в перегруппировке элементов. Понятно, внешне скрытая обработка ближе к хоровой аранжировке, чем к фортепианному аккомпанементу.

Скрытая обработка, встречающаяся в записях народного многоголосия, причиной своего возникновения имеет качество фонограммы. В музыкально-фольклористической литературе мало обращается внимание на то, что фонограмма фонограмме рознь. Многие фольклористы записывали песни в экспедициях, имея портативный магнитофон для любительской записи и один микрофон к нему. Такой технический агрегат годен, как и фонограф, лишь для записи одного, максимум трех (с большой натяжкой – четырех) человек, поющих совместно. Когда приходилось иметь дело с сельскими хорами, включающими до десятка участников, перед собирателем неизбежно возникали трудности отношений с

этим коллективом. Хорошо, если участники шли навстречу соби- рателю и для записи можно было отобрать трех-четыре человек, воспроизводящих основные линии многоголосной фактуры. Но чаще сельские хористы желали петь только вместе. Если кого-то исключали из числа участников записи, это приводило не толь- ко к личным обидам. Звучало и вполне понятное объяснение: бóльшим коллективом легче петь с точки зрения цепного дыхания, а для людей пожилого возраста это важно. Со всеми доводами не- обходимо было считаться. Отрицательно влияло на фонограмму и то, что запись, как правило, происходила на дому у кого-либо из певцов. Тесное для хора помещение вызывало неустранимую перегрузку уровня записи.

В результате, ни о какой прозрачности линий на фонограм- ме говорить не приходится. Усиливались обертоны, создавая иллюзию многозвучных аккордов. В общем звучании различалась лишь верхняя кромка многоголосия, а все остальное сливалось воедино.

Между тем в таком акустическом варианте записывались цен- нейшие песни, привлекательные для публикации. Кроме того, сомневаясь, автор нотировки мог отойти от фактуры народного многоголосия, аранжируя песню в хоральной фактуре. В этом случае возможно говорить о скрытой обработке.

Представляется, что именно по причине качества звукозапи- си некоторые хоровые песни, например в сборнике швейцарской русистки Эльзы Малер, записывавшей песни в 1937–1939 годах в русских деревнях близ Печорского монастыря (в те годы Эсто- ния), поданы подобным образом¹⁰. Такова мужская сиротская песня «Что со трубушки дымок повивае», записанная, видимо, от большой по составу группы певцов. Она подана в нотах (с. 136 сборника Э. Малер) в смешанной полународной-полухоральной фактуре. Автор нотировки¹¹ отчасти показал, что основу пения

¹⁰ *Mahler E.* Altrussische Volkslieder aus dem Pečoryland. Basel, 1951.

¹¹ Нотировки для этого издания выполнили проф. Владимир Пооль (Па- рижская консерватория), Пьер Гобат (Базель) и Всеволод Лючг (Цю- рих). См.: *Altrussische Volkslieder...* S. 5. При нотациях авторство каж- дого не указано.

составляет ленточное терцовое двухголосие, характерное для народного пения, отчасти же, избрав привычное «лидertaфельное» четырехголосие с тонико-доминантовым басом, дал здесь свою гармонизацию под видом нотировки:

Variante II

♩ = 96

Chor.

Solo (tenor)

mf

Шго со тру буш ки ды мок по ви ва _____ е, Эй, эй, эй.

7

лю бо да лю ли, ды мок по ви ва с Эй эй эй

14

лю бо да лю ли, ды мок по ви ва е.

Гармонизация народной мелодии под видом нотировки – наиболее часто встречающийся вид скрытой обработки. Однако он, скорее, характерен для записи мужского многоголосного пения, поскольку в его регистре слух труднее различает вокальные линии. В последние десятилетия мужское пение сохранилось главным образом в казачьих селениях (южные регионы России, Южный Урал), где в дореволюционные годы существовали полковые хоры песенников, руководимые регентами. В этих хорах как раз практиковалось гармоническое четырехголосие. Если оно в течение длительного времени передавалось устной традицией, то, может быть, осталось неутраченным и при исполнении народных

песен¹². Но и в том и в другом случае заметно отличие подобной многоголосной фактуры от традиционно-народных типов многоголосия, что заставляет предполагать здесь превращение нотировки напева в его обработку.

Понятно, скрытую обработку подсказывает глазу и уху музыканта лишь нотный текст, потому что невозможно каждый раз разыскивать спорную фонограмму, сделанную тридцать-сорок лет назад, и добираться до того города, где она хранится. И тот, кто поднимает подобный вопрос, не защищен от упреков и контраргументов: возможно ли, не слыша звучания, выносить суждение об обработке под видом нотации? Или сельский хор – особенно мужской, казачий – в действительности пел точно так, как написано в нотах?

Скрытая обработка может иметь место и в совершенно другом случае. Она возникает, когда руководитель большого профессионального хора русской песни – такого хора, как Государственный хор им. М. П. Пятницкого, Омский, Уральский и др., – является одновременно и публикатором музыкального фольклора. В этом случае очевидно стремление обогатить фактуру деревенского пения, бедноватую с точки зрения столь мощного исполнительского коллектива, как любой из названных хоров. Что касается многоголосия, то такое обогащение заключается не в переводе изложения напева в аккордово-гармоническую фактуру, а в прибавлении дополнительных подголосков, каждый из которых мог существовать и в народной манере. Что же касается других составляющих музыки, то, возможно, речь идет о том заострении интонаций, специфических ладовых оборотов, которые, имея в народной музыке преходящее значение, становятся усиленно обыгрываемыми. Если перевод в аккордовую фактуру распространен и однотипен в своей сущности как прием скрытой обработки, то «расцветка»

¹² Подобные песни представлены в сб.: *Пархоменко Н. К.* Русские песни казаков Дона и Кубани. Краснодар, 1998; *Голос земли родной* / Сост. Ю. А. Хачатурян. Ростов-на-Дону; Новочеркасск, 2003; *Самаренко В. П., Этингер М. А.* Русские народные песни Астраханской области. М., 1978 и в ряде др. Над всеми этими изданиями, как и рассмотренными в основном тексте статьи, ведется работа по названному гранту РФНФ.

народного напева ради еще большей его красоты каждый раз индивидуальна. Типизировать ее проявления невозможно.

Представляется, подобное обогащение происходило в фольклорных записях и В. Г. Захарова, и Л. Л. Христиансена, включившего в свой замечательный сборник «Уральские народные песни» (М., 1961) несколько редкостно красивых напевов, вероятно, подобного же свойства.

К примеру, известнейшая плясовая песня «Я по жердочке шла» в записи Христиансена содержит зыбкую, мерцающую интонацию с чередованием малой и большой терции от тонической опоры. Создается игра мажорной и минорной светотени примерно через 1,25 с (ММ $\text{♩} = 47$) или даже через 0,4 с (ММ $\text{♩} = 72$). Петь такую песню без многочасового профессионального тренинга невозможно, хотя песня близка другим ее вариантам – и по типу многоголосной фактуры, и по разводке голосов в октаву в каденциях строф. При этом она обогащена собирателем: согласно паспорту, ее исполняли две женщины, А. И. Широкова и К. Г. Кашкина (село Измоденово, 1943, запись наверняка слуховая), а в нотировке фигурируют пять голосов. В полном соответствии с академической гармонией игра терций представлена в ней в виде непересекающегося перечения¹³ возможного по школьным правилам голосоведения.

Плывно, медленно $\text{♩} = 47$

Одна Хор

Я по жер - доч - ке шла, я по то - не ни - ни -
Ой, я по то - не ни - ни -

¹³ Перечение – по нормам школьной гармонии, недопустимое соединение аккордов с хроматически измененным тоном в одном голосе и натуральным – в другом. Однако если линии этих голосов в момент сочетания обеих разновидностей тона не пересекают друг друга, не заходят одна за другую, такое перечение считается допустимым.

наслаивается целенаправленное или невольное авторское восприятие материала либо вмешательство в него. Последнее, рассмотренное выше на примере народной музыки как «скрытая обработка», по сути дела, является одним из проявлений «скрытого фольклоризма» – феномена, имеющего самое широкое и разнообразное бытование во многих областях традиционной культуры в ее современном состоянии. Когда новые строительные материалы вводятся для сохранения исторических построек якобы в первоизданном виде и действительно не замечаются несведущим глазом экскурсанта, когда такие же «аналоги» почти с тем же успехом заменяют украшения на старинном костюме, мы имеем то же самое соотношение, что и в нотировке народных песен с невольными или целенаправленными вкраплениями «от автора».

В. ПЛАТОНОВ

(И)тальянка на Русском Севере

Заиграй, сыграй, тальяночка, малиновы меха...

С. Есенин

«Творческая биография» российских гармоник достаточно своеобразна. История этих народных инструментов в России начинается в 1830-е годы (именно тогда в нашей стране возникло производство гармоник, и первым крупным центром изготовления их была Тула). Они необычайно быстро завоевали широкую популярность и оказались представлены многочисленными местными разновидностями. Тульские, вологодские, ливенские, елецкие, касимовские, нижегородские, бологоевские, петербургские, новоржевские и прочие гармоники в течение полстолетия буквально заполнили собой всю Россию.

Как известно, часть отечественных инструментов являлась в той или иной степени вариантами западноевропейских – немецких, венских – гармоник. Тальянка занимает в этом ряду особое место, о ней можно говорить уже не как о специфической разновидности западноевропейской гармоники, а как о ее коренной русской модификации.

Производство гармоник в Вятской губернии возникло чуть позже, чем в Туле, – в 1840-е годы. Считается, что впервые вятская гармонь была изготовлена мастером Данилой Нелюбиным в 1842 году в вятском селе Истобенск. В отличие от тульских, вятские мастера пошли не по пути усовершенствования западноевропейских образцов, но создали гармонику принципиально новой конструкции, которая вошла в историю русской гармонной культуры под необычным названием «вятская (и)тальянка». Если в Туле изготовление гармоник сразу же было поставлено на фабричную основу с четким разделением труда, то в Вятском крае оно оставалось кустарным вплоть до конца 1920-х – середины 1930-х годов. Здесь гармоники делались в «домашних мастерских», как говорится, «от и до», то есть целиком. Вятские кустари, не в пример тульским, изготавливали гармоники нескольких видов.

Гармонное ремесло было делом семейным, реже – артельным, причем занятыми в нем оказывались обычно всего два человека: мастер-гармонщик (часто он – глава семьи) выделывал язычковые планки и собирал все части гармоники воедино, а помощник изготавливал мех гармоники, красил ее деревянные части и покрывал их лаком. На начальном этапе они же делали и гармонные ящики, но постепенно этим стали заниматься особые специалисты – столяры-«корпусники».

Вятские кустари, не отказываясь от традиционной для своего времени формы корпуса гармоники, создали собственный узкий профиль инструмента. Правый и левый полукорпуса *вятки-(и)тальянки* представляли собой «две коробочки высотой 6 вершков (266 мм) и шириной 2 ½ вершка (111 мм)». Из всех видов русских гармоник более узкий профиль корпуса отмечен только у ливенской гармоники. Ее высота 5 вершков (222 мм), а ширина 1 ½ вершка (67 мм). Рамы полукорпусов соединялись между собой воздушным резервуаром – мехом. Гофрированный мех «для небольших одноклавиатурных гармоник делался обыкновенно в 7 борин, а для двухклавиатурных делался один мех в 10 борин или два меха по 5 борин каждый»¹. В последнем случае мех разделялся на две части деревянной перегородкой – *перерамком*. Перерамок создавал дополнительные точки опоры и выполнял функцию его сохранения. Любопытно отметить, что мех ливенки, количество борин у которого доходило до 40, изготавливался без перерамка. Мех для вятских гармоник выделывался из старой плотной бумаги, называемой *архивы*. Для малых и средних гармоней толщина картона бралась 4 листа, для крупных – 5–6 листов².

На боковых сторонах прикреплялся гриф: на правой раме (полукорпусе) – так называемая *кобылка* с дискантовой клавиатурой, на левой – *басовый барабанчик* для управления басоаккордовым комплексом. Подобная симметричная форма корпуса с двумя грифами называлась *немецкой*, а сам инструмент – гармоникой в немецком корпусе. На таких гармониках клавиатурные клапаны располагались снаружи инструмента – на боковой

¹ *Шагин И. К.* Новейший специальный цифровой самоучитель для однорядной ливенской и вятской гармони. СПб., 1907. С. 56.

² Там же.

деке правого полукорпуса. Вятские кустари, придерживаясь того же принципа размещения клавиатурных клапанов, прикрыли последние специальной сеткой, которую называли *зонтиком*³. Клавиатурные клапаны, таким образом, оказывались как бы внутри правого полукорпуса, что более характерно для гармоник в венском корпусе, у которых левая клавиатура располагалась непосредственно на лицевой деке левого полукорпуса.

У вятской гармоники не было правого плечевого ремня. Его функцию (противодействие разжиму) выполняла кожаная подвижная петля для большого пальца правой руки, которая надевалась на вертикальный металлический стержень, находящийся на тыльной стороне правого грифа. Левый (кистевой) ремень прикреплялся к левому грифу вдоль всей его длины и служил опорой для разжима меха. На верхней крышке правого полукорпуса появляются регистровые переключатели. Морфологию инструмента в начале XX века дополнили два фиксированных колокольчика (точнее, звонка), которые прикреплялись сверху боковой деки левого полукорпуса.

Источником звука в гармониках, и вятских, в частности, являются «одиначные язычки (голоса) свободного типа, так называемые *проходящие*»⁴. «Язычки» представляют собой упругие пластинки Т-образной формы с расширенным основанием («пяткой») для крепления и «вершиной» – узкой вибрирующей частью различной длины (от 4 до 100 мм). Вятские кустари, в отличие от тульских, изготавливали язычки не из тонкого железа, а из медной проволоки. Мастер нарезал из медной проволоки заготовки («пруточки»), которые накаливал и, охладив, расклепывал, чаще вручную, молотком на наковальне. Затем снова накаливал, вторично охлаждал и только после этого «окончательно расклепывал в тонкую длинную полоску»⁵, из которой нарезал язычки.

Для рамки, основы будущей планки, вятские мастера также нашли новый материал. Если туляки вырезали ее из листового же-

³ *Шагин И. К.* Новейший специальный цифровой самоучитель для однорядной ливенской и вятской гармони. Указ. изд.

⁴ *Мирек А.* Гармоника. Прошлое и настоящее: Научно-историческая энциклопедическая книга. М., 1994. С. 117.

⁵ *Шагин И. К.* Новейший специальный цифровой самоучитель для однорядной ливенской и вятской гармони. Указ. изд. С. 52.

леза, то вятчи – из листовой латуни разной толщины. Как стало ясно впоследствии, медные язычки и латунные рамки оказались более практичными, чем железные: «Они не покрывались ржавчиной, <...> лучше переносили температурные изменения, были легче в обработке, дольше держали строй»; кроме того, «создавали специфический мягкий и своеобразный тембр вятских гармонок, способствовали извлечению из инструмента более сильного и чистого звука»⁶.

Рамку мастер вырезал слесарными ножницами из цельной латунной пластины. Затем накладывал на рамки специальные шаблоны и выбивал прямоугольные парные отверстия («голосовые щели») разной величины, точно повторяющие форму язычков. После голосовых отверстий пробивались маленькие круглые отверстия для «шпилек-заклепок», ими язычки и прикреплялись к рамке – деталь, которую даже в специальной литературе нередко ошибочно называют «планкой» (на самом деле планкой называется только рамка с язычками, закрепленными на ней при помощи клепок – «шпилек-заклепок»). Планки, в свою очередь, были цельные и кусковые – только на два язычка. Язычки прикреплялись к каждой паре голосовых отверстий с двух сторон. Каждая такая пара голосовых отверстий на рамке с парой наклепанных с двух сторон язычков называлась у вятских мастеров «ладом» или «голосом»⁷. Планка же составляла «тон или регистр»⁸. Планка (планки) устанавливалась двумя способами: на специальной станине («резонаторе»), представляющей собой деталь гармоники в форме равнобедренного треугольника, – и посредством имеющих внутри резонатора специальных каналов осуществляла передачу воздушной струи от клавиатурных клапанов к язычкам. Планку, прикрепленную к таким резонаторам, традиционные музыканты называют «стоячей». Другой способ расположения планки – непосредственно на деке полукорпуса гармоники. Такая планка называется «лежащей».

Количество язычков на планках относится к количеству клавиш правой клавиатуры, как 2:1: одна клавиша на два звука, из-

⁶ Мирек А. М. И звучит гармоника. М., 1979. С. 14.

⁷ См.: Шашин И. К. Новейший специальный цифровой самоучитель для однорядной ливенской и вятской гармони. Указ. изд. С. 51.

⁸ Там же.

даваемых двумя язычками, один из которых звучит на разжим, другой – на сжим. Минимальное количество клавиш, которое имели первые собственно вятские гармоники, – восемь. Постепенно диапазон инструмента расширялся. Появились 10-ти и 12-клавишные инструменты. В конце концов, число их достигло 21. Расширение диапазона инструмента происходило за счет освоения как нижнего, так и верхнего регистров. Вятские гармоники имели несколько планок, по числу которых они представляли собой одно-, двух-, трехтонные гармоники. В конце XIX века появились даже пятитонные (пятиладовые) гармоники.

Первые вятки были однотонными, то есть инструментами, имеющими только одну планку. Затем вошли в обиход двухтонные, с язычками, настроенными либо на унисон⁹, либо в так называемый розлив¹⁰: с язычком основного тона и язычком тона, звучащего на три-четыре колебания выше либо ниже основного тона. Трехтонные вятки уже имели три язычковые планки: две основные («густые»), с язычками, настроенными «в розлив», и одну «свистовую», с язычками, звучащими на октаву выше «густых». Трехтонные инструменты были самыми дорогими. Изготовлением их занимались наиболее квалифицированные кустари. Производство двухтонных вяток находилось в руках менее квалифицированных мастеров, а однотонные изготавливали «самые немудрые»¹¹.

Если диапазон вятки зависел от количества пар голосовых отверстий на рамке, то тембр и сила звука – от наличия регистров-переключателей в виде движков, которые располагались на верхней деке правого полукорпуса инструмента. Такое приспособление появилось впервые, возможно, именно на вятских гармониках, когда точно – неизвестно. Во всяком случае, на трехтонных гармониках их уже было два. С помощью подобных переключателей гармонист мог по своему усмотрению изменять тембр и силу зву-

⁹ См.: *Новосельский А. А.* Разновидности русских гармоник и их звукоряды // *О гармонике. Труды ГИМН. М., 1928. С. 36.*

¹⁰ См.: *Мирек А. М.* Из истории аккордеона и баяна. Возникновение, производство, усовершенствование гармоники. М., 1967. С. 59; *Мирек А. М.* И звучит гармоника. Указ. изд. С. 15.

¹¹ *Благодатов Г. И.* Русская гармоника: Очерки истории инструмента и его роли в русской народной культуре. Л., 1960. С. 10.

ка, включая и выключая в различных комбинациях те или иные планки. В трехтонных гармониках движковыми регистрами были снабжены одна из «густых» планок и планка «свистовая». В нейтральном положении переключателей гармоника звучала трехголосно, при отключении одной из «густых» планок – в октаву, «свистовой» – «в розлив»; если в действие приводились сразу два регистра, гармоника звучала одноголосно. Дальнейшая эволюция вятской гармоники привела к увеличению количества планок. Когда к трехтонной конструкции добавили еще одну основную («густую») планку, звучавшую на октаву ниже, возникла четырехтонная вятка. Наконец появились и пятитонные гармоники с пятой квинтовой планкой с язычками, которые звучали либо на квинту выше двух основных («густых»), либо на квинту выше «свистовой». Увеличение количества планок привело и к увеличению переключателей. К концу XIX века число последних доходило до пяти, то есть каждая планка имела свой движковый регистр. Из пяти планок три – основные («густые») – располагались в резонаторах («стоячие», или вертикальные, планки), а «свистовая» и «квинтовая» – на деке инструмента («лежачая», или горизонтальная, планка). С увеличением количества планок и переключателей соответственно увеличилось и число возможных тембровых и звуковых комбинаций: «при пяти регистрах – до десяти и более»¹². Такое количество переключателей, следовательно, и достаточно большое число их комбинаций говорит о том, что к концу XIX – началу XX века вятские гармонисты в совершенстве владели не только самим музыкальным инструментом, но и искусством регистровки. Регистровые переключатели были и на других видах гармоник (например, тульской, саратовской и нижегородской тальянке). Однако количество их комбинаций колебалось от одного (тульская гармоника) до трех (нижегородская тальянка). Пятитоновых с квинтовой планкой были только однорядная вологодская и нижегородская тальянки (последнюю на заказ изготавливали даже семитоновой).

В современном инструментоведении принято говорить о существовании ручных однорядных гармоник немецкого (итальянского) и русского (французского) строя. С одной стороны, действительно, в середине XIX столетия в Германии, Италии, России

¹² Мирек А. М. Гармоника. Прошлое и настоящее. Указ. изд. С. 63.

и Франции производили такие гармоники. С другой – у всех этих инструментов строй был один и тот же – ионийский. Разница заключалась лишь в движении меха, то есть немецкие (итальянские) гармоники от русских (французских) отличал только способ реализации уже готового звукоряда, общего для всех этих гармоник. Из этого следует, что выделение особого немецкого и русского строев, в сущности, неправильно, так как и русская, и французская однорядные гармоники – это те же немецкие (итальянские) гармоники, но с перевернутыми язычковыми планками. Данные типы гармоник имеют еще одну, только для них характерную особенность: все разновидности первых однорядок на самом деле не являются однорядными – любая их них представляет собой модель «однорядной двухрядки», гармоники с бифункциональной клавиатурой, то есть инструмента с двумя звукорядами, один из которых реализуется на разжим меха, а другой – на сжим.

Вятская гармоника (тальянка) по своей сути является первой русской гармоникой с так называемой нейтральной правой клавиатурой, то есть инструментом, у которого движение меха частично перестало влиять на изменение высоты звука. Наибольшее распространение получил 12-клавишный инструмент с диатонической нейтральной правой клавиатурой, из чего следует, что игровые возможности вятки исчерпываются звукорядом в объеме дуодецимы ($c^1 - g^2$). Диатонический звукоряд нейтральной правой клавиатуры вятской гармонии трактуется либо как ионийский¹³, либо как миксолидийский¹⁴. Тем не менее, звукоряд двенадцатиладовой вятки, например *in C*, позволяет играть как в натуральном *F dur*⁷, так и миксолидийском *C*. В первом случае басо-аккордовый комплекс трактуется гармонистом как *T / D*, во втором как *T / S*.

Левая клавиатура вятской тальянки, размещенная на специальном выносном грифе («басовом барабанчике»), нижняя бас и верхняя аккорд, в отличие от правой, бифункциональна. Она сохранила *T / D* комплекс тульской гармоники. Скопировав левую клавиатуру тулки, вятские кустари, тем не менее, внесли в ее конструкцию один новый элемент. Между двумя традиционными

¹³ См.: Мирек А. М. Гармоника. Прошлое и настоящее. Указ. изд. С. 64.

¹⁴ См.: Вертков К. А. Русские народные музыкальные инструменты. М., 1975. С. 54.

клавишами басо-аккордового комплекса они впервые вмонтировали нейтральную третью – горизонтальную. Клавиша располагалась на лицевой стороне левого грифа («кобылки») и издавала квинтовый звук – две свободные квинты основной тональности инструмента в высокой тесситуре. На фоне игровых возможностей вятской тальянки эта клавиша выглядит явно лишней. Во всяком случае, точное ее назначение до сих пор не выяснено и представляет одну из загадок в эволюции русских гармоник вообще и вятской, в частности. В вятских (как в немецких и тульских гармониках) «обыкновенно ставили два баса: “бас-октава” и “бас-шестерик”»¹⁵. «Бас-октава», или собственно бас, состоял из двух язычков, один из которых при движении меха вниз давал Т, а при движении вверх – D. «Бас-шестерик», собственно аккорд, «с шестью язычками»¹⁶, три из которых давали Т аккорд при движении меха вниз и D при движении его вверх.

Возможно, с появлением такой гармоникой комбинированной конструкции, объединяющей в себе две системы – оригинальную русскую с нейтральной правой клавиатурой и традиционную немецкую, бифункциональную, но в ее тульском зеркальном варианте, – и возник термин «итальянка». Потеряв со временем букву «и», он превратился в «тальянку».

Вопросы, связанные с декором русских гармоник вообще и вятских в том числе, до настоящего времени остаются вне поля зрения инструментоведения. Единственным исключением является описание внешнего оформления гармоник адыгов – *тцынэ* А. Н. Соколовой¹⁷. Впервые и достаточно подробно разбирая декор национальной гармоник адыгов, Соколова затрагивает некоторые вопросы, связанные с внешним видом вятской гармоник. «В народном представлении адыгская гармоника является изящным и очень красивым предметом, настоящим произведением искусства», – пишет исследовательница, подчеркивая, что в народных инструментах ничего не бывает лишнего, случайного. Обращаясь к деталям адыгской гармоник, которые выполняют

¹⁵ *Шашин И. К.* Новейший специальный цифровой самоучитель для однорядной ливенской и вятской гармоник. Указ. изд. С. 53–54.

¹⁶ Там же. С. 53.

¹⁷ *Соколова А. Н.* Адыгская гармоника в контексте этнической музыкальной культуры. Майкоп, 2004.

звукообразующую и эстетическую функции и часто являются отражением «древних магических верований», Соколова особо выделяет «металлические бляшки, расположенные с лицевой, тыльной и боковых сторон», – пристрастие к такого рода украшению «имеет объяснение в древнейшей истории адыгов»¹⁸. Ссылаясь на Г. И. Благодатова, автор утверждает, что «для русских гармоник металлические украшения не являются типичным элементом дизайна», правда, тут же уточняет: «Вятские гармоники как наиболее родственные *пщынэ* инструменты имели металлические детали, скрепляющие между собой отдельные части корпуса, однако в этом случае они играли более функциональную роль, нежели эстетическую <...> Вероятно, они “навешивались” на инструмент по просьбе адыгских заказчиков»¹⁹. Последнее особенно показательно, поскольку именно вятчи изготавливали гармоники «азиатки» особой конструкции, популярные у народов Северного Кавказа и не используемые в русской народной музыкальной культуре.

И все же, металлические украшения встречаются во внешнем оформлении не только вятских гармоник. Например, у смоленской гармоники (так называемой немки) корпус по периметру отделялся металлическими узорами²⁰; корпус новоржевской гармоники украшался «разным металлическим узором причудливого орнамента»²¹. Для вологодской тальянки характерна «ажурная медная сетка <...> с мелким витиеватым рисунком, напоминающая знаменитые вологодские кружева; медные пластинки с узорами на клавишах»²². На вятских гармониках нередко металлические детали «в виде пластинок, выполненных в технике чеканки»²³. На деках лучших сортов вятских гармоник ставились «узорные штампы и имена мастеров, [отмеченные] золотым или

¹⁸ Соколова А. Н. Адыгская гармоника в контексте этнической музыкальной культуры. Указ. изд. С. 78.

¹⁹ Там же. С. 78–80.

²⁰ См.: Мирек А. М. Гармоника. Прошлое и настоящее. Указ. изд. С. 73.

²¹ Там же. С. 78.

²² Там же. С. 65.

²³ Соколова А. Н. Адыгская гармоника в контексте этнической музыкальной культуры. Указ. изд. С. 80.

бронзовым порошком»²⁴. Вообще вятские кустари на отделку гармоничности ни времени, ни сил, ни средств не жалели. Об этом свидетельствует перечень материалов, которые употреблялись для окраски и окончательной отделки гармоничных корпусов: «сурик свинцовый, киноварь красная, фуксин, сажа, нигрозин, деревянное и льняное масло, олифа натуральная, лаки спиртовые, политура, бронзовый порошок и листовое золото»²⁵.

Декоративную функцию в адыгской гармоничности выполняют и гвозди, «которыми пластинки прикрепляются к корпусу *пщынэ*. Нередко они делаются из того же материала, что и бляшки, и имеют выпуклые грибообразные головки»²⁶. Вятские кустари при обивке клавишей и углов гармоничности листовой полированной медью использовали мелкие машинные гвозди²⁷. «Яркие блестящие кнопки, закрепленные в верхней правой части деревянного полукорпуса» *пщынэ*, состоящие из железного стержня («костылька») и головки («личинки»), сохранились исключительно как украшение²⁸. Такие же «яркие блестящие кнопки» на вятских тальянках играли декоративную роль и несли определенную функциональную нагрузку. «Костылек» представлял собой гвоздь, «выкованный из медной толстой проволоки», с его помощью приводилась в действие деревянная задвижка, позволяющая гармоничнику исключать из исполнительского процесса ту или иную планку гармоничности²⁹. «Личинку» – круглую медную головку высверливали из медной пластинки и прикрепляли к внешнему концу «костылька». Помимо «костыльков» и «личинок» кустарного производства, «для больших и ценных гармоничностей <...> применялись покупные, фабричной работы. Покупные кнопки состояли также

²⁴ Шагин И. К. Новейший специальный цифровой самоучитель для однорядной ливенской и вятской гармоничности. Указ. изд. С. 58.

²⁵ Там же. С. 50.

²⁶ Соколова А. Н. Адыгская гармоничность ... Указ. изд. С. 80.

²⁷ См.: Шагин И. К. Новейший специальный цифровой самоучитель ... Указ. изд. С. 50.

²⁸ См.: Соколова А. Н. Адыгская гармоничность ... Указ. изд. С. 81.

²⁹ См.: Шагин И. К. Новейший специальный цифровой самоучитель ... Указ. изд. С. 50, 55.

из красивой головки и железного стержня, оканчивавшегося винтовой нарезкой»³⁰.

Одним из существенных элементов дизайна русских гармоник и вятских, в частности, является цветовая гамма меховой камеры. Цвет, по определению А. Н. Соколовой, «предстает знаком, по которому вполне можно определить национальную принадлежность инструмента. Если у адыгов меха ярко-красные, то у русских – преимущественно черные, у марийцев и татар – из пестрой набивной ткани»³¹. Действительно, черный цвет присутствует в декоре вятской гармоники. Им окрашивались, а затем покрывались лаком правый и левый грифы. Что касается меха, то он не был «преимущественно черным», по большей части оклеивался снаружи цветной бумагой³² или ситцем яркого цвета. В других видах русских гармоник использовался не столько черный цвет, сколько цветовая гамма красок. Мех смоленской гармоники («немки») и «руснянки» «обклеивался сатином»³³; мех новоржевки – «рисунчатой цветной бумагой, сатином, позднее – шелком малинового, синего, фиолетового цвета без рисунка»³⁴.

Так называемые колокольчики (звонки) – еще одна деталь дизайна вятской тальянки, которая выполняла две функции: декоративную и звуковую. Появление колокольчиков на гармониках, по-видимому, связано с поисками тембрового разнообразия в звучании инструмента. Когда были исчерпаны регистровые возможности вятской пятитонной гармоники, в конструкции инструмента и появились колокольчики-звонки. Кстати, «гармонные колокольчики», или «звонки», – термин более подходящий для определения самой сути предмета; они представляли собой неподвижный двойной безъязычковый идиофон, который прикреплялся по обе стороны левого грифа в верхней части инструмента с раструбами, обращенными к боковой деке левого полукорпуса. Этот идиофон на некоторых видах русских гармоник был заблокирован либо с

³⁰ См.: *Шагин И. К.* Новейший специальный цифровой самоучитель ... Указ. изд. С. 50.

³¹ *Соколова А. Н.* Адыгская гармоника ... Указ. изд. С. 81.

³² См.: *Шагин И. К.* Новейший специальный цифровой самоучитель... Указ. изд. С. 56.

³³ *Мирек А. М.* Гармоника. Прошлое и настоящее. Указ. изд. С. 75.

³⁴ Там же. С. 78.

басом, либо с аккордом, либо с тем и другим, наконец, автономно от баса и аккорда. На вятских гармониках сблокированные звонки «звенели при нажиме на верхний клапан»³⁵, то есть с бифункциональной аккордовой клавишей, и звенели они независимо от желания гармониста. Автономно звонки звучали только тогда, когда гармонист нажимал на специальный рычажок³⁶, и только по желанию исполнителя. В этом случае звучание колокольчиков можно рассматривать не просто как фон, а как своеобразный ритмический фоновый тематизм на оstinатной Т / D основе.

³⁵ *Мирек А. М.* И звучит гармоника. Указ. изд. С. 15.

³⁶ Там же.

Л. БЕРЕЗОВЧУК

*Экранный образ: методологические основания
и аналитический инструментарий
(понятийный аппарат, предметно-проблемные планы, литература)*

У фундаментальной психологической категории «образ» сколь древняя история, столь и широкое поле применения – от мифотворческих архаических текстов до инструментальных техник имиджмейкерства. Многозначность самого понятия «образ», возникшая в результате его употребления в разных областях культуральной практики, зачастую не имеющих отношения к научному знанию, привела к тому, что в гуманитарных дисциплинах, исследующих изображения разного рода, им пользуются неохотно.

Однако в понятии «образ», тем не менее, есть насущная необходимость, ибо иное понятие, которым могли бы в изображениях фиксироваться проявления субъективности во множественности ее форм и функций, отсутствует. Поэтому предлагаемый текст (по существу – тезисы) является попыткой:

очертить познавательные возможности категории «образ» применительно к изучению современных экранных практик, как коммуникативно-информационных, так и художественных, именно в ракурсе генеральной методологической установки «субъективный фактор и его роль в процессах порождения и восприятия экранных изображений»;

ограничить смысловое поле понятия «образ» сообразно целям его применения в киноведении и смежных научных областях, исследующих современные технические визуальные практики;

дать целесообразное с точки зрения инструментальных аналитических задач определение (разумеется, локальное) понятия «образ»;

осуществить дистинкции, определяющие в сфере экранных практик современности предмет и объект в смысловом поле категории «образ».

К экранным практикам сегодня относятся кино, телевидение, изображение на экране компьютера, рекламные билборды с движущимся изображением и так называемое коммуникативное

искусство, которым сегодня охватывается область, ранее принадлежавшая видеоарту. У них разная роль в современной культуре; так или иначе сложились традиции их исследования в рамках методологий тех или иных дисциплин. Общим же для всех является наличие искусственно созданного изображения на экране, глядя на который человек получает определенного свойства информацию.

Независимо от предметно-содержательного плана изображений, такая информация относится к визуальным ее типам: она поступает по каналу зрения. При этом крайне важно установить соотнесенность визуальных образов, появляющихся в результате деятельности человека в культуре, с образами как следствием «естественной» визуальной перцепции, равно как и различия между ними. Это принципиальный методологический вопрос, решение которого может расширить наши представления о реальности, познаваемой зрением. Научная сущность подобной задачи объясняется не только резко увеличившимся объемом визуальной по характеру информации, циркулирующей в культуральных коммуникациях, но и экспансией визуальных познавательных стратегий на территории, ранее принадлежавшей абстрактно-логическому понятийному мышлению, связанному в первую очередь с вербальной сферой.

Определение методологических оснований для категории «образ» и разработка (в первом приближении) аналитических методик для экранных практик проводится автором с позиций когнитивно-психологического подхода. В рубриках «Прагматика» акцентируются «утилитарные» для исследования экранных практик контексты, проблемы, задачи, в которых подход к изображению с точки зрения визуального образа оказывается более целесообразным, нежели иные.

При попытке разметить самые общие планы образной концепции изображения в экранных практиках современности выделяются следующие предметные планы, представляющиеся принципиально необходимыми: 1) терминология; 2) характеристика зрителя – субъекта визуальной деятельности; 3) характеристика экранного изображения – объекта визуального восприятия; 4) характеристика среды, в которой осуществляется порождение и восприятие визуальных образов; 5) методика дифференциа-

ции различных типов экранных изображений, из которых далеко не все оказываются в своем существе образными.

Сенсорно-перцептивное и культуральное происхождение «видимого мира»

Для культуры рубежа XX–XXI тысячелетий подлинно революционным стало фундаментальное осознание: зрение – это такой же богатый по своим ресурсам инструмент (орган) познания, как и абстрактно-логическое мышление, которое экстериоризирует себя в семиотических системах, в первую очередь в вербальности. Принципиальное различие между ними заключается в природе носителей информации в обеих познавательных системах. Для зрения это образы; для абстрактно-логического мышления – конвенциональные для культурального сообщества знаки.

Бурное развитие в культуральном обиходе визуальных практик в последней четверти XX века связано с экранными средствами массовой коммуникации (в дальнейшем СМК). Помимо традиционных искусств кино и телевидения к новейшим технологиям сегодня относят информационные сети типа интернет и формы их применения в коммуникативном обеспечении общества и частных лиц: компьютерные игры, электронную почту, телеконференции, системы поиска нужной информации, индустрию справок, рекламы и торговли, электронные издания, которые постепенно вытесняют традиционные публикации и периодику, компьютерную графику, интерактивное искусство на веб-страницах, цифровое изображение, виртуальные города, спутниковое и кабельное телевидение, сети микроинформатики и др.

Всё это симптомы обновления наших взаимоотношений с миром – взаимоотношений одновременно перцептивных, когнитивных и символических. И что примечательно, все они связаны с интенсификацией визуального фактора. Поскольку их источником являются формальные и языковые процедурные алгоритмы (компьютерные программы), цифровое изображение предлагает сегодня культуре такие способы репрезентации мира, которые выходят за пределы реального сенсорно-перцептивного опыта человека. Крайне важно и то, что подавляющее большинство современных технологий используют визуальный канал: получая и перерабатывая информацию, мы должны смотреть на экран. Как

считает Анн Соважо, цифровые и матричные образы способны, формализуя незримое, пере-создать реальное¹.

Психологическое перцептивно-познавательное действие видения укоренено в физиологическую природу человека, оно – подлинно органическое. Его особенности и свойства описаны психологией, в частности, той ее областью, которая исследует деятельность различных органов чувств по переработке информации, поступающей к человеку извне. Среди них на первом месте закономерно оказывается зрение.

В психологии восприятия целостного объекта принято различать три его уровня: сенсорный, перцептивный и операторный. Таким объектом в нашем случае является кадр² (не говоря уже о последовательности кадров, составляющих фильм).

Сенсорный уровень – это первичное восприятие объекта на уровне ощущений. Он основан на непосредственном контакте организма со средой, которая выступает в роли стимула-сигнала для соответствующей сенсорной модальности. Специализированные органы переработки информации о внешней среде (в нашем случае глаз и ухо) дают представление об оптическом и акустическом пространстве, в котором находится человек. На сенсорном уровне происходит обнаружение объекта восприятия, выделяется граница между ним и средой, дается ему глобальная оценка. Кроме того, сенсорный уровень связан с таким свойством нервной системы, как повышенная чувствительность к изменениям. Этим объясняется особая чувствительность (острота) зрения к любым видам движения. Особую роль для выделения объекта восприятия играет освещенность, необходимая для активизации этой сенсорной модальности. На сенсорном уровне происходит и первичный анализ объекта: выделение его контура, установление прямолинейных и криволинейных участков формы, цветового тона и, соответственно, выделение фигур, фиксация контрастности в зрительном поле. В целом сенсорный уровень – это своеобразное «сращивание» объекта восприятия и человека благодаря актив-

¹ Sauvageot A., Fourmentraux J. P. Culture visuelle et cyberart // Champs visuel. Paris, 1998.

² Термин «кадр» употребляется: 1) для обозначения куска пленки от склейки до склейки (монтажный кадр, монтажный план или монтажный кусок). См.: Разлогов К. «Язык кино» и строение фильма // Строение фильма. М., 1984. С. 20.

ности той или иной модальной системы. Информация, получаемая на этом уровне восприятия, относится преимущественно к пространственным аспектам реальности. Но в содержательно-смысловом плане сенсорный образ объекта – это, как полагает психология визуального восприятия, скорее, расплывчатое, не оформленное пятно, нежели идентифицированный предмет.

В искусстве кино содержательно-смысловая сторона изображения активно и целенаправленно (в процессе восприятия кадра) начинает формироваться на перцептивном уровне. «Происходит четкое выделение объекта из фона, фиксация его формы, несмысловых внутренних отношений в координатной системе объекта, его структуры и интегральных характеристик. Наряду с приемом информации происходит ее оценка настроечными механизмами этого уровня»³. Целостность визуального образа на сугубо перцептивном уровне обуславливается взаимодействием того, что рассматривается (внешняя среда для зрительной системы), и внутреннего состояния настроек на объект восприятия, потребностей и мотиваций у того, кто рассматривает (внутренняя среда самого организма). Это способствует познавательной (когнитивной) идентификации того, что мы видим и слышим.

На этом уровне глаз вполне фиксирует пространственную и временную связность частей в потоке визуальной информации. И, что самое важное, у зрителя уже на перцептивном уровне начинают действовать *настроечные механизмы – установки на «приятное» и «выразительное»*. И та и другая установки вызывают у зрителя эмоции. Они разные. Установка на «приятное» обеспечивает при восприятии визуального объекта поиск такой информации, которая не вызывает в организме отклонений от свойственной ему нормы, от физиологического его равновесия⁴. Такая установка адресована к физиологическим процессам

³ Ганзен В. Восприятие целостных объектов. Л., 1974. С. 123.

⁴ Установка на «приятное» формирует комплекс формальных приемов и содержательных стандартов у такого жанра, как телесериал, являющийся серийно организованным повествованием. Его сюжетные коллизии для зрителя прогнозируемы, а способы воплощения направлены на доставление ему удовольствия, которое Х. Ортега-и-Гассет назвал «достаточно скромным». Мыслитель, критически относившийся к явлениям массовой культуры, вынужден был признать: при просмотре телесериалов он наслаждается «отнюдь не сюжетом, кстати, весьма

в организме, и потому ее действие при визуальном восприятии происходит, как считают психологи, бессознательно – то есть автоматически. Установка же на «выразительное» ориентирует человека на такие объекты визуального восприятия, которые вызывают неустойчивое состояние, отклоняя организм от нормативного равновесия. Установка на «выразительное» более связана с психическими процессами, нежели с физиологическими, она побуждает зрителя искать изображения с большой силой воздействия на организм, что обеспечивается подчеркнутой контрастностью объекта созерцания, его динамичностью, напряженностью и интенсивностью преобразования формы.

Совсем иначе проявляет себя восприятие целостности на операторном уровне. В качестве его элементов выступают «семантические и логические единицы, которые могут иметь символическое, в том числе и вербальное выражение. *Семантическими единицами являются объекты и действия, логическими – понятия, суждения или высказывания*»⁵. Приведем и другие, важнейшие свойства операторного уровня восприятия целостности любого аудиовизуального объекта (в нашем случае фильма), которые проясняют специфику формирования киноповествования.

1. Перцептивные действия на операторном уровне не автоматизированы и осознаваемы (зрителю, для того чтобы появилось чувство сопричастности показываемому на экране, предварительно нужно знать, какой фильм и с какой целью он пришел посмотреть).

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

глупым, а действующими лицами. <...> Не важно, что происходит, – нам нравится, как эти люди входят, уходят, передвигаются по экрану» (*Ортега-и-Гассет Х. Мысли о романе // Восстание масс. М., 2001. С. 383*).

⁵ Ганзен В. Восприятие целостных объектов. Указ. изд. С. 123.

опыт зрителя, тем выше его требовательность к тому, что показывают на экране).

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

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

5. В результате постижение целостности воспринимаемого объекта перерастает в другое психическое действие – понимание. Этот процесс связывает восприятие и мышление. И, что крайне для нас важно при стремлении осмыслить феномен киноповествования: «Зрительное суждение образует важнейшее ядро активного зрительного восприятия. Мышление позволяет установить семантические и логические связи между частями, построить связанное отображение целостной системы, но *мышление не позволяет ощутить, увидеть целое* (курсив наш. – Л. Б.)»⁶. Из этого следует, что понимание целостности фильма дается зрителю не в логической форме суждения, а в непосредственном, реальном процессе его восприятия. Мы видим и слышим эту сложнейшую целостность, которая у каждого зрителя вызывает свою гамму мыслей и переживаний, свои оценки и свою меру интереса, ибо у любого человека формируется при просмотре фильма индивидуальный операторный уровень его усвоения.

⁶ Ганзен В. Восприятие целостных объектов. Указ. изд. С. 124.

В течение тысячелетий познавательные ресурсы зрения формировались и развивались на основаниях таких его свойств, как фронтальность, линейность, принцип реальности и др. Тотальная же информатизация западного мира, с ее репертуаром новейших технологий, приучает глаз и обучает его преодолевать эти основания. Сейчас иные факторы моделируют качество человеческого видения при усвоении и переработке визуальной информации – глобальность, корреляции, относительность, виртуальность, интерактивность.

Так, интенсивность и энергии коммуникативных процессов современности позволяют ученым различать сегодня несколько способов видения одним и тем же органом зрения – нашими глазами и, соответственно, формировать несколько концептуальных «знаний» о «предмете» видения. Человек обретает способность в ряде случаев сам создавать эти новые «миры» и существовать в них, переходя из одного в другой⁷. Правда, в подавляющем большинстве случаев подобные действия им не осознаются.

Терминология

В связи с резкой активизацией визуальных экранных практик и, соответственно, форм визуального познания мира возникла потребность в спектре понятий, их описывающих. Примечательно, что за исключением понятия «образ» в отечественной гуманитарной традиции не было даже попыток создать, пусть небольшой, терминологический лексикон, который бы позволил вести научно корректный разговор о процессах, протекающих в сфере визуального восприятия. При этом в русском языке наличествует довольно большой спектр лексем, по существу, синонимов для обозначения зрительной активности человека.

Данное обстоятельство значительно усложняет перевод трудов западных исследователей, посвященных визуальному освоению мира человеком посредством восприятия и творчества в визуальных художественных практиках, визуальной деятельности, познанию реальности глазом. Так, подробнее анализировал

⁷ О соотношении в культуральных коммуникациях понятий «видеть» и «знать» см.: *Sauvageot A. Voirs et savoirs: Esquisse d'une sociologie du regard.* Paris, 1994.

понятия «изображения» и «взгляд» Ж.-П. Сартр⁸. Именно философы первыми обратили внимание на то, что зрительная модальность отнюдь не сводится к пассивной регистрации раздражителей, поступающих на сетчатку глаза извне, но обладает особой активностью. Взглядом человек взаимодействует с тем, на что смотрит. Эта точка зрения могла показаться мистической, если бы, как оказалось, она не предваряла достижения когнитивной психологии в исследованиях визуального восприятия (см. далее). Иной вопрос, что осмысление этой интуиции велось в рамках интеллектуальной парадигмы, диаметрально противоположной позитивистским основаниям когнитологии.

Тем не менее, поставив вопросы о визуальной власти, визуальном подавлении и сопротивлении, визуальном обмене, визуальном поле и даже выдвинув теорию современного постиндустриального общества, как, прежде всего, «общества зрелищ»⁹, ученые указали на актуальность разработки своего рода «теории взгляда». Подобная теория могла бы поставить вопрос об активности визуальных образов, оказывающихся не только «материальными» изображениями, но и носителями человеческой активности.

Примером разработок в этом направлении может служить психоаналитическая теория «взгляда», созданная Ж. Лаканом. Лакан различает понятия «смотрения» (look) и «взгляда» (gaze)¹⁰. Смотрение пассивно с точки зрения того, на кого оно направлено. Взгляд активен. Мы ощущаем его на себе, он внедряется в наше существо, посредством него проецируется внешняя сила. Поэтому тот, на кого направлен взгляд, реальный или воображаемый, входит с ним в особые отношения, становясь в некоторой степени его «отпечатком», или «следом» (stain). Взгляд и его след взаимозависимы. Играть роль следа, по Лакану, значит быть больше чем пассивным объектом наблюдения, выполнять две роли одновременно – актера (играющего «на взгляд», на публику) и режиссера (управляющего «взглядом» публики).

⁸ Sartre J.-P. Being and Nothingness. An Essay on Phenomenological Ontology. Philosophical Library. 1956.

⁹ Debord G. La société du spectacle. Edition Champ Libre. 1971.

¹⁰ Lacan J. Of The Gaze As Objet Petit // The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis. W. W. Norton, 1998 (1981). P. 74–75.

Прагматика. Идея об особой активности человеческого взгляда (в лаканском смысле) вполне может быть экстраполирована в методики киноведческого анализа актерской игры, организации взаимодействия персонажей во время съемок эпизодов с закреплением этого уже на пленке. Примечательно, что анализ изобразительного рисунка роли – очевидного по своей значимости в фильме – тем не менее, является наиболее уязвимым с точки зрения его теоретического обеспечения.

Поле визуальных экранных практик, их исследования и осмысления стали сегодня ареной полемики между двумя концепциями познания: рационалистической, с ее противопоставлением познающего субъекта миру, и иной, укорененной в архаические мифотворческие воззрения. Эти концепции постулируют нерасчленимость мира и познающего его человека. Вторая позиция представлена в трудах Мориса Мерло-Понти, создавшего своего рода «психологизированную философию киноискусства». Мыслитель пытается показать, каким образом он понимает функционирование зрения вне законов оптической перспективы, отождествляемых им с позицией картезианского субъекта. По Мерло-Понти, восприятие мира глазом оказывается взаимодействием объектов в самом поле зрения, взаимодействием объектов и горизонтов. И в результате, тот, кто смотрит, лишается своего привилегированного познавательного положения, растворяясь в созерцаемом мире¹¹. Очевидно, что в труднейшем для рациональности осмыслении закономерностей визуального восприятия и его специфики сама мысль о них может обретать свойства, присущие больше перцептивному познанию мира, укорененному в самую психофизиологическую природу человека, нежели дистанцированному от своего объекта рациональному познанию. Любые формы познавательной деятельности человека, направленной на некие объекты внешнего либо внутреннего мира, по своей природе являются *действиями, осуществляемыми во времени*. Как обозначить действие визуального познания? Наверное, наиболее точным здесь окажется слово «в́идение». («Смотрение», «глядение» еще более неловки для употребления в качестве научных понятий. Наиболее близким англоязычным аналогом «видения» –

¹¹ См.: Мерло-Понти М. Кино и новая психология // Киноведческие записки. М., 1992. № 16. О воззрениях. Мерло-Понти см.: Ямпольский М. Мерло-Понти и кинотеория // Там же.

как перцептивному действию и его результату – будет понятие sight (англ. – взгляд, зрелище). Характерно, что оно активно используется в компьютерной терминологии.)

Прагматика. Придерживаясь рационалистической позиции в попытках осмыслить особенности визуальной перцепции при переработке всех видов информации, поступающей с экрана (в том числе и художественной), целесообразно пользоваться понятием «видение» для обозначения познающих действий глаза и познавательной активности зрения.

Особого внимания требует понятие «образ», которое является одним из наиболее значимых и в то же время противоречивых как в психологии, так и в искусствоведческих дисциплинах.

Категория «образ»

Между «каноническим» для философии определением образа как «формы отражения объекта в сознании человека» и таковым же (причем обобщающим) и для психологии как «субъективной картины мира или его фрагментов, включающей самого субъекта, других людей, пространственное окружение и временную последовательность событий», – наличествует фундаментальное несоответствие. Философское (как следствие, и эстетическое) понимание образа игнорирует, во-первых, интенцию активности человека по отношению к реальности; во-вторых, не признает его онтологическую вовлеченность в эту реальность, проявляющуюся во всех формах психологической деятельности; в-третьих, создает статичную концепцию объекта отражения.

В конечном итоге эти и иные аспекты философских проекций «образа» на прикладные гуманитарные дисциплины (каковыми являются искусствоведение и киноведение) дискредитировали себя, ибо не соответствовали динамичности, присущей всем формам художественной деятельности человека, в том числе и связанным с экранными искусствами. Кроме того, визуальное восприятие в эстетически ориентированных теориях пластических искусств и кино объявлялось «низшим» чувственным уровнем, над образами которого надстраивались различные знаковые системы. В рамках подобных воззрений именно они наделяли объекты, воспринимаемые визуально, либо «смыслом», либо «красотой».

В психологии сенсорно-перцептивных процессов до сих пор отсутствует основополагающее определение образа по причине разобщенности позиций и подходов в исследованиях визуального восприятия. Однако именно в психологии сформировалась специфическая «иерархия» представлений о природе визуальных образов.

1. Есть визуальный «образ» как отражение внешнего объекта на сетчатке глаза (физиология сенсорно-перцептивных процессов).

2. Есть визуальный «образ» как определенная структура нервной активности, воспроизводящая предмет, и для мозга эта структура возбуждения и есть сам этот предмет (нейрофизиология визуального восприятия).

3. Есть визуальный «образ», возникающий в воображении, – перцепт, представление. «Представления – это образ предмета, который на основе предшествовавшего сенсорного воздействия воспроизводится в отсутствие предмета»¹². Перцепты, как и образы, наглядны, хотя отличаются от них меньшей яркостью, большей или меньшей фрагментарностью, что связано с ролью памяти при их порождении. Представления могут как мысленно воспроизводить уже знакомые человеку фрагменты мира, так и выстраивать новые, поскольку механизм порождения перцептов близок механизмам воображения.

4. Есть визуальный «образ» как план сбора информации из потенциально доступного окружения на основе способности к перцептивному предвосхищению того, что станет объектом восприятия (когнитивная концепция визуального образа).

5. Есть визуальный «образ», объединяющий в акте перцепции созерцаемый внешний объект и смотрящего на него человека. «Субъект и объект восприятия едины: их противоположность снимается в рамках одного и того же целого, движение которого порождает феномен восприятия. Мы будем называть его перцептивной системой»¹³. Такой визуальный «образ» – цель и результат перцептивной системы (системно-экологическая концепция визуального образа).

¹² Рубинштейн С. Основы общей психологии: В 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 306. См. также: Sartre J.-P. The Psychology of Imagination. London, 1978.

¹³ Барбанициков В. Динамика зрительного восприятия. М., 1990. С. 21.

Прагматика. Практически все проблемы, связанные с технической стороной экранных искусств и коммуникативных практик (создание изображения и передача его на экран любого типа), в своих основаниях восходят к физиологии визуального восприятия. Вопросы же, касающиеся содержательной стороны визуального восприятия, так или иначе связаны с феноменологическим единством того, кто смотрит на экран, с тем, что он на экране видит.

Из этого следует: собственно художественный образ в экранных искусствах неправомерно отрывать от базисных психических процессов его порождения и восприятия, а в широком смысле – произведение от человека (как это произошло в гегелевской эстетике). Поэтому кинообразность в рамках предлагаемых нами представлений вполне согласуется с определением А. Базена: «Под “образностью” я понимаю все то, что приобретает изображаемый предмет благодаря своему изображению на экране»¹⁴.

Прагматика. Наиболее сложным оказывается исследование творческой продуктивности в экранных практиках, которая – с точки зрения образного их осмысления – присуща едва ли не в равной степени и авторам изображений, и их потребителям. Подобные проблемы связаны с генезисом изображения в его многомерной соотнесенности как с реальным предметным миром, так и с субъективными опытами автора и зрителя, включая возможности их воображения.

Действие видения и визуальные миры

Возникает необходимость вкратце описать отличительные признаки различных миров, которые становятся объектами визуального восприятия, и возникающих – как следствие – существования разных типов видения. В подобном смысле понимаемый мир – это предметная среда, на которую направлено действие видения. В действии субъект, движение и предмет смыкаются в единое психофизиологическое и психофизическое образование. М. Мерло-Понти писал: «Наше тело образует из других вещей сферу вокруг себя, так что они становятся его дополнением и продолжением. Вещи уже инкрустированы в плоть моего тела, составляют часть его полного определения, и весь мир скроен из той же ткани, что и оно»¹⁵.

¹⁴ Базен А. Что такое кино? М., 1972. С. 81–82.

¹⁵ Мерло-Понти М. Око и дух. М., 1992. С. 15.

Мир и видение extra (лат. *extra* – приставка, указывающая в необходимом нам ракурсе на пространственный признак «вне», «снаружи») – это, собственно говоря, окружающая среда, которая воспринимается зрением. Перцептивное действие видения направляет познавательные интенции человека вовне: видением extra мы «присваиваем» реальность, существующую вне нас. Когда мы смотрим на «что-то» (в том числе и на экранную реальность художественного либо анимационного фильма, произведения пластических искусств – живописи, графики, скульптуры, фотографии, театральный спектакль и др.), то, в отличие от абстрактно-логического мышления, не формируем дистанции между нами и миром посредством понятий, в широком смысле знаковых систем. Наоборот: при «живом» действии видения между сознанием человека и созерцаемым им предметом создается своеобразная целостность. На этом основании визуальное познание (исторически более ранняя форма, нежели абстрактно-логическое) считается органическим: то есть оно укоренено в самой психофизиологической природе человека и «схватывает» пространственные и качественные признаки внешней среды непосредственно. Поэтому скорость визуальных идентификаций значительно выше в сравнении с операциями понятийного мышления¹⁶.

Вследствие этого все объекты – их пространственные и качественные признаки и свойства, которые свободно открываются взгляду зрячего человека, – принадлежат миру extra. В нем визуальная коммуникация осуществляется без каких бы то ни было вспомогательных операций – лишь посредством перцептивного действия видения, не нуждаясь в опосредовании техническими устройствами со стороны зрителя. Это указывает: действие видения и его «предмет» в мире extra всегда существуют только в одном времени – настоящем.

Прагматика. Осмысление того, как осуществляются «перенос» на экран реалий из мира extra и превращения их в экранные визуальные

¹⁶ Минимальное время восприятия и действия на основе визуальной информации, по данным С. Кила и М. Познера, составляет от 190 до 260 мс. Об этом см.: Keel S. W., Posner M. J. Processing of Feedback in Rapid Movements // J. Exp. Psychol. 1968. V. № 77. P. 155–158.

образы, представляет собой важнейшую задачу киноведения. Успешные шаги в этом плане уже сделаны¹⁷.

Мир и видение *intra* (*лат. intra – приставка, которая указывает на пространственные признаки «внутри», «в глубине»*) также органически присущи сознанию человека. Приобретаемый индивидом в течение жизни опыт видения позволяет ему вызывать в сознании внутренние картины – воображать некое пространство, в котором (иногда – в соответствии, иногда – в самых причудливых сочетаниях) воссоздаются приметы и реалии «настоящей» действительности. Эта способность может проявлять себя и как преднамеренная (индивид волевым импульсом вызывает «картины», которые он созерцает внутренним взором), и как произвольная («картины» появляются без осознанного желания-намерения увидеть – относительно их содержания – именно это).

Преднамеренно вызванные «картины» чаще всего появляются, когда человек вспоминает прошлое либо мечтает о будущем, представляя себе то или иное развитие обстоятельств собственной жизни, а также окружающей среды. Произвольные же «картины» – это, прежде всего, сфера сновидений, хотя каждый из нас обладает опытом возникновения в сознании вне каких-либо рациональных мотиваций или причин – по капризу неререфлексируемых глубинных слоев сознания – разнообразных «картин», иногда ужасающих и отвратительных. Видение *intra* всегда акцентированно персональное, потому что всецело инспирировано конкретным жизненным опытом конкретного человека. Оно также принципиально субъективное, потому что «вызывание» и продуцирование представлений мотивируется эмоционально-психологическим стереотипом личности, ее потребностями относительно внешней среды и самой себя.

Таким образом, внутренний мир *intra* – это теоретический концепт, ибо реально он состоит из неограниченного множества персональных внутренних миров. Подобный концепт, равно как и «приватные» миры *intra*, всегда обладает идеальным характером: это реальность, которая принципиально является продуктом сознания. Лишь в случае художественного творчества она прорывается «наружу» – в культуральную деятельность людей в мире

¹⁷ См.: Манцов И. Рождение смысла на поверхности вещей // Киноведческие записки. 1996–1997. № 32.

extra, где «овеществляется» в форме изображений – либо в традиционных пластических искусствах, либо в новейших технических визуальных практиках. Показательно, что видение в мире *intra*, равно как и он сам, становится возможным только по причине несовпадения временных характеристик психологического действия представления и предметов, которые визуализируются в сознании. Представление, как любое иное психологическое действие, может быть осуществлено исключительно в настоящем времени. Предмет же, который представляется, существует в прошлом времени, ибо он был «когда-то» усвоен опытом конкретного человека.

Крайне важно и то, что в идеальном мире *intra* трансформируется концепция предмета созерцания. Она связана с произвольным и преднамеренным появлением внутренних «картин» – собственно предметов созерцания.

Внутренние «картины», если они вызываются преднамеренно (то есть контролируются *ratio*), в психологии называются «представлениями» – и как форма психологической деятельности, и как ее результат. Существует также термин «воображение» – им преимущественно обозначаются действия и внутренние «картины» того, что в действительности никогда не созерцалось. Например, каждый из нас может себе представить одинаково реальное (то, что когда-то виделось как мир *extra*) лицо первой учительницы, тот или иной кадр из понравившегося фильма, либо вообразить фантастические – невозможные в действительности «картины», скомпонованные из алогичного соединения реальных фрагментов, увиденных когда-то в мире *extra*.

Психическая деятельность, которая продуцирует произвольные внутренние изображения, чаще всего обозначается как «визионерство», «имагинация». Но ее следствия – визуальные образы – появляются спонтанно, а их содержание индивид контролировать не может. Далек не всегда человек даже поверит, что подобные визуальные фантазмагии, увиденные во снах и в галлюцинациях, созданы хаосом собственного подсознания. Именно оно преимущественно формирует иную – теньевую – сторону личности. Поэтому для рациональности человека произвольные иррациональные образы визуальных фантазий и снов становятся в какой-то мере средством диалога со своим подсознанием как со

«вторым» своим «я», которое обитает в каком-то ином мире, где природа времени – его длительности и течения – не совпадает с временной организацией в мире extra.

Прагматика. Специфичность «переноса» в экранные практики реалей мира *intra*, а главное принципов структурирования пространства, во многом обуславливает специфически креативную природу визуальных образов в целом. Тем более в художественных экранных практиках. Навык дифференциации образов по их «происхождению» при анализе фильмов поможет расширить представления о природе киномышления, о природе творческого процесса в экранных практиках.

Мир и видение *inter* (*лат. inter – приставка, указывающая на пространственный признак «между», «серединный»*) – это действительно новая для человечества область визуальной деятельности, свойства и закономерности которой лишь в начале XXI века попали в поле зрения ученых. Она полностью обусловлена созданием в последней четверти XX века новейших электронных визуальных технологий. Чтобы использовать их в различных сферах интеллектуальной, производственной, социальной, экономической и художественной активности, человек вынужден постоянно смотреть на экран, с которого он посредством именно зрения получает необходимую информацию.

Мир и видение *inter*, в первом приближении, как будто бы синтезируют признаки психологических действий в мирах extra и *intra*. Действительно, «снаружи» наличествует экран (телевизора либо компьютера) с информацией для визуального ее восприятия, а «изнутри» человек дает «умной» машине команды, необходимые для исполнения желаемых и целесообразных операций. Но это не так, потому что природу объектов визуального восприятия, существующих в мире *inter*, определяет атрибут виртуальности (а не реальности либо воображаемости, как это традиционно было раньше). Вследствие этого поведение человека, его психологические действия по отношению к виртуальному миру обретают свойство интерактивности.

Таким образом, можно ставить вопрос о виртуальной реальности как о «третьем мире», постигаемом зрением. И только в нем психологическое действие видения обретает свойство интерактивности.

Прагматика. Появление в экранных практиках фактора интерактивности (отрицающего сам принцип артифицированности киноизображения) может служить критерием эстетической дифференциации современных экранных практик с их последующей оценкой¹⁸.

Экранный образ с позиций когнитивного подхода

В когнитивной психологии восприятие трактуется как познавательный процесс по отношению к внешнему миру. Еще в раннем детстве, глядя на «что-либо», индивид формирует свой визуальный опыт и неосознанно вырабатывает в нем особые познавательные структуры, обеспечивающие перцептивной системе возможность перерабатывать визуальную информацию на основании ее идентификации с реальными предметами. Данная процедура психологами обозначается как семантическая, или смысловая. (Очевидны отличия в употреблении этих терминов по отношению к перцепции в сравнении с семиотическими системами.)

Кинотеория ключевым моментом киноизобразительности всегда считала сходство изображенных и реальных предметов (аналоговый характер киноизображения). Для психологии же в этом сходстве открывается в первую очередь отношение зрителя к этому сходству. Минимум координат, в которых может быть осуществлен когнитивный подход к восприятию киноизображения, таков:

1. акт персонального видения;
2. наличие предмета видения, обладающего (в случае киноискусства) специфическими свойствами и признаками;
3. вероятностный (модальный) характер взаимоотношений персонального опыта с некими иными перспективами для опыта, предлагаемыми изображением;
4. качественно иной характер реальности, запечатленной изображением, природа которой также вероятностна (модальна);
5. структура познавательных действий, в данном случае – сенсорно-перцептивного действия видения – по идентификации зрителем реальности, репрезентируемой изображением.

¹⁸ Подробнее см.: Березовчук Л. Инструментальные и психологические основания интерактивности в контексте современных визуальных практик // Методологические проблемы современного искусствознания. Вып. 9. Современные визуальные технологии. СПб., 2001.

Центральной проблемой и конечной целью любого когнитивного исследования становится обнаружение перцептивных структур, обеспечивающих смысловую сторону воспринимаемого человеком изображения. При этом изображение само не изменяется (за исключением интерактивных визуальных практик – элементарных в телевидении и сложнейших при взаимодействии с компьютерным изображением); изменяется воспринимающий его человек. Именно этот момент обуславливает значимость анализа визуальных образов и их восприятия в экранных практиках в рамках когнитивного подхода¹⁹.

То, что поступает на зрительные анализаторы, реально является специфически структурированным потоком света. Для психолога, точно так же, как и для искусствоведа, очевидны качественные отличия художественного визуального восприятия от «естественного» визуального восприятия внешней среды. Не менее, если не более важным, оказывается вопрос организации перцептивных действий зрителя при переработке экранных изображений: что в действии видения может быть осознано, а что осуществляется автоматически?

Попытки найти ответы на эти вопросы ведутся когнитологами в двух направлениях.

Одно из них сосредоточено на изучении структур среды, контекста, которые обуславливают принципы переработки информации человеком. Здесь на первый план выходит содержательный аспект перерабатываемой информации. Он формируется предшествующим опытом и организует этот опыт в своего рода информационные блоки – фреймы (рамки), автоматически включающиеся при освоении нового материала. (О разнообразии видимой человеком реальности, влияющей на формирование визуального опыта человека см. далее.)

К настоящему моменту в когнитивной теории сенсорно-перцептивных процессов особую актуальность приобрели разработки, направленные на персональные особенности процесса восприятия. Второе направление связано преимущественно с

¹⁹ Об адаптации основных методологических положений к проблематике кинотеории см.: *Березовчук Л.* Восприятие киноизображения с позиций когнитивного подхода. Соотношение визуальных и вербальных моделей // *Киноведческие записки.* М., 1997. № 34.

изучением психологами визуального восприятия, и основополагающее здесь понятие – «схема», введенное еще в 1930-е годы Ф. Барлеттом. Поскольку восприятие в той же степени идеальное процесс, что и физиологический, – природа схем двойственна, как двойственна сама перцепция: с одной стороны – это реальный мир, с другой – нервная система. Объединяет их в перцепции схема – «часть полного перцептивного цикла, которая является внутренней по отношению к воспринимающему, она модифицируется опытом и тем или иным образом специфична по отношению к тому, что воспринимается»²⁰. Перцептивный цикл – это совокупность самых разнообразных действий человека, направленных на получение максимально полного объема информации, поступающей извне и формирующей навык соотнесения сенсорного сигнала с раздражителем. То есть схемы оказываются не чем иным, как формирующейся в опыте (буквально с первых дней жизни) способностью через восприятие идентифицировать объекты внешнего мира. Визуальное восприятие, таким образом, оказывается не просто физиологическим процессом раздражения сетчатки, которая по-разному реагирует на раздражители определенных типов. Схемы создают предпосылки для формирования уровней при переработке визуальной информации, когда зрению нужно обследовать больший объем пространства, для чего требуется большее количество времени.

Когда же восприятию нужно переработать сложное, насыщенное разнохарактерной информацией изображение, связанное с движением объектов или движением самого наблюдателя, когнитологи полагают, что информация перерабатывается на основании когнитивных карт. Принцип схемы распространяется преимущественно на локальные объекты, а когнитивная карта позволяет воспринять эти же объекты как включенные в контекст среды, так и в саму среду. Получается, что зрение может одновременно смотреть и идентифицировать на основании когнитивных карт как информацию частного порядка, так и общего. Именно карты и схемы создают для человека целостное представление о пространстве – расположении предметов, их качествах, взаимоотношениях с другими предметами, о перемещении как об изменениях пространственной – наблюдаемой – конфигурации мира.

²⁰ *Найссер У.* Познание и реальность. М., 1981. С. 37.

Строго говоря, при трактовке экранных изображений совокупно с процессом их восприятия как образов необходимость в анализе визуальных образов отпадает: в изображении и так есть «всё», а потому нужно только смотреть на него. Парадоксально, именно образная концепция изображения раскрывает новые – и широчайшие – перспективы для анализа визуальных экранных практик. Дело в том, что зрение, в отличие, например, от вкуса, является дистантной сенсорной модальностью: нужно определенное расстояние, чтобы увидеть «нечто». Поэтому человек не может без специальных приспособлений и технических ухищрений (типа зеркала) увидеть самое для него значимое и ценное – себя. Смысловая сторона восприятия помимо предметных идентификаций изображенного на экране включает в себя всю совокупность опыта смотрящего. «Так называемые свойства восприятия – это одновременно свойства внимания, памяти, мышления, эмоциональной и волевой сферы и, надо полагать, всех других перечисленных сторон психики»²¹. Поэтому, глядя на экран, зритель, сам того не осознавая, в перцептивном действии видения так или иначе, в той или иной форме созерцает себя, для него самого незримого. Смысловая сторона любого визуального образа, воспринимаемого с экрана, с точки зрения зрителя может считаться латентной автоскопической проекцией. Именно в этом заключается сильнейшее воздействие на человека экранных практик с момента их появления.

Прагматика. В силу этого образный анализ представляет собой в первую очередь описание взаимно отражаемых персональных опытов автора изображения и зрителя. В отличие от семиотизированных методик анализа, акцентирующих роль контекстуальных и механистических факторов в силу обязательности метаязыкового кода, исследования образа направлены на поиск точек совпадения этих – тоже дистантных – опытов.

Как можно было заметить, когнитивные схемы и карты позволяют человеку перерабатывать самую разнообразную информацию о реальности, поступающую по каналу зрения. По этим причинам с позиций когнитивного подхода визуальное восприятие – априорно смыслово ориентированный и насыщенный

²¹ Системная организация зрительных функций. М., 1988. С. 173.

процесс. В перцепции, в отличие от кодирования информации в семиотических системах, нет опосредующего смысла – его носителя – знака. Во всех сенсорно специфизированных восприятиях смысл «схватывается», усваивается непосредственно по мере переработки сигнала – то есть практически мгновенно, ибо длительность идентифицирующих операций измеряется миллисекундами. Результатом же перцептивного познания изображения оказываются образы²².

Экранное изображение и образ

Закономерности, действующие при визуальном восприятии, носят уровневый характер²³. Они зависят от свойств зрительной модальности – этот фундаментальный уровень изучает теория сенсорно-перцептивных процессов. Историко-культуральную специфику, присущую процессам переработки визуальной информации, исследует историко-генетическая психология, опирающаяся в подобных исследованиях на комплекс гуманитарных наук – историю, искусствоведение, филологию и др. Социально-психологические модели восприятия строят социологически ориентированные дисциплины, в последней четверти XX века активизировавшиеся в связи с интенсивным проникновением в культурную практику новейших визуальных компьютерных технологий. Наиболее сложно поддаются изучению персональные особенности визуального восприятия, ибо их природа носит вероятностный характер, в то время, как традиционная установка психологии сенсорно-перцептивных процессов на статистические модели нивелировала индивидуальную специфику восприятия.

В визуальных технических практиках, использующих экран, изображение может быть двух типов – образное и знаковое. Их различия принципиальны, несмотря на то, что в обоих случаях зритель будет смотреть на экран.

Изображение-образ связано с перцептивными формами познавательной деятельности человека. Стратегия визуального по-

²² См.: Березовчук Л. Облик: знак или образ? // Киноведческие записки. М., 1992. № 16.

²³ См.: Митькин А. Системная организация зрительных функций. М., 1988. С. 5–12.

знания мира (все чаще именуемая «окулярцентризм») практически столь же значима для человека и цивилизации, им созданной, что и абстрактно-логическое мышление.

Изображение-знак (икон) выполняет в визуальной сфере роль, аналогичную понятию в вербальной сфере, становясь своеобразным «зримым именем» некоей «вещи, которая в жизненном опыте человека когда-то реально созерцалась. Эту сторону взаимоотношений предмета и его изображения на экране изучают семиотически ориентированные теории экранных практик.

Принципиальное различие между образом как перцептивной формой знания и понятием – основой и атрибутом абстрактно-логического мышления – заключается в том, что образ всегда создает и сам является субъективной картиной мира, в то время как понятийное мышление неотъемлемо от коллективного опыта, в котором формируется язык. Овладение языком связано с понятийным расчленением окружающего мира, «которое позволяет <...> резко уменьшить количество воспринимаемой и перерабатываемой информации»²⁴.

Иконический знак в экранных практиках становится функционально эквивалентным понятию, так как «знаки – это обозначения, отражающие постоянные свойства воспринимаемого мира <...> – это свободные от контекста образования, которые осмысливаются в результате воздействия на этот мир, обозначая и классифицируя его проявления»²⁵. Некие «предметы», изображенные на экране и на снимке как знаки, предстают во многом лишенными всей полноты вещественных, историко-культурных проявлений. Если же в «искусственную среду» изображения помещены люди, – то и психологической, персональной либо социальной достоверности. Изображение-знак трансформирует реальные пространственно-временные параметры, в которых осуществляется реальная жизнь конкретного человека.

Изображение-знак существует исключительно в культуральной деятельности и возникает из потребностей коммуникации в человеческом сообществе. Изображение-образ органично по своей природе, ибо укоренено в психологических и сугубо физиологических особенностях человека, являясь одновременно продук-

²⁴ Хоффман И. Активная память. М., 1986. С. 63.

²⁵ Прибрам К. Языки мозга. М., 1975. С. 402.

том его активности. Изображение-знак интерпретируется, будучи отчужденным от потребителя. Изображение-образ – переживается²⁶.

Прагматика. Если возникает необходимость исследовать онтологические либо феноменологические аспекты экранного изображения, а также индивидуальные художественные практики, более продуктивным будет обращение к образной концепции изображения. Если же нужно понять, как экранные изображения воздействуют на культуральное сообщество либо конкретного человека, а также каковы порождающие их факторы, предпочтительней обращение к семиотической концепции изображения.

В экранных практиках эти два типа изображения в чистом виде встречаются довольно редко. Между ними складывается сложная система взаимодействия, связанного с использованием в культуре тех или иным сторон, ресурсов «образности» и «знаковости». Диапазон промежуточных форм, их иерархия и способы мимикрий знака под визуальный образ (встречается очень часто) и наоборот (встречается гораздо реже) возникает при решении творческих задач либо для целенаправленного воздействия на зрительскую аудиторию (визуальные технические искусства), потребителей визуальной информации (СМК, информационные визуальные технологии).

Прагматика. Любой анализ экранных визуальных практик должен начинаться с атрибуции изображений, в них используемых, как знаковых или образных. Но не самих по себе, а в процессах их потребления человеком.

²⁶ Более подробно о знаковой и образной концепциях произведения, мутировавших в ХХ в. в конфронтирующие культурные стратегии, см.: *Березовчук Л.* Восприятие и / или интерпретация. Образная и семиотическая концепции произведения в культурных коммуникациях // *Методологические проблемы современного искусствознания. Вып. 6. Актуальные проблемы художественного восприятия.* СПб., 1995.

М. БАШЛОВКИНА

*Интерпретация ансамбля Соборной площади и обряда
коронования в первых постановках «Бориса Годунова»
на сцене Мариинского театра.*

Эскизы М. А. Шишкова и М. И. Бочарова

Оперная сценография XIX века как область русского изобразительного искусства еще недостаточно изучена. До 1950-х годов литература, посвященная театрально-декорационной деятельности художников императорских театров, была крайне скудной, а биографические сведения о них – во многом неточными. Это объясняется тем, что оперная сценография второй половины XIX века не отличалась стилевой цельностью и еще находилась под влиянием представителей немецкой романтической школы А. Роллера и его ученика Г. Вагнера. Вместе с тем, в театрально-декорационном искусстве уже начинал формироваться исторический подход к оформлению спектаклей.

В 1860-е годы к работе в театре привлекаются архитекторы, археологи, этнографы, историки. В практику декораторов постепенно входит копирование и изучение природы – пейзажей и архитектурных памятников. К концу 1860-х годов историко-археологическое направление становится ведущим при оформлении русских драматических и оперных спектаклей.

В этом отношении особенно показательна сценическая судьба оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов», не только отразившей взаимосвязь исторического прошлого и живой современности¹, но и созвучной различным социально-историческим и эстетическим эпохам в мировой культуре.

Сюжет «Бориса Годунова» воспринимался во второй половине XIX века столь актуально, что послужил причиной запрета оперы в 1861 году, когда композитором была представлена первая редакция. Работая над партитурой, Мусоргский, конечно, рассчитывал на постановку «Бориса» на сцене и, «хотя его друзья высказывали сомнения по поводу драматургии оперы в целом, не

¹ См.: Альиванг А. М. Мусоргский. М., 1946. С. 51.

разделял их опасений»². Сомнения³ к тому же были вызваны тем, что сцены пушкинского «Бориса Годунова» при переложении в оперное либретто не могли быть оставлены без изменений. Композитор, увлеченный двумя главными смысловыми линиями – трагедией царя и трагедией народа, работая над либретто и партитурой, часть пушкинских сцен укрупнил, часть сочинил заново и снял некоторые второстепенные мотивы.

Осенью 1870 года комитет капельмейстеров и дирижеров Мариинского театра рассмотрел вопрос о возможности постановки оперы. Решение комитета можно было предугадать – оно было отрицательным. Поводом для отказа послужила несценичность произведения⁴, «отсутствие центральной женской роли, а также преобладание ансамблей над женскими номерами»⁵.

К весне 1872 года Мусоргским была завершена новая партитура. Во втором варианте опера состояла из пролога и четырех актов, образующих девять картин. Новый вариант «получился полнее, шире первоначального, он получил широту исторической панорамы, драматическую рельефность в развитии трех главных линий – душевной драмы русского царя, роста народного недовольства и вызревания политической интриги Самозванца и поляков»⁶. Однако, несмотря на внесенные изменения, осенью того же года театральным комитетом вновь отклонил оперу как неподходящую для постановки на сцене императорских театров. Это решение вызвало всеобщее недовольство, и под давлением общественности директор императорских театров А. С. Геденон назначил премьеру оперы на январь 1874 года.

² *Абызова Е. М. П. Мусоргский. М., 1986. С. 76.*

³ Причинами этого были благоговейное отношение к пушкинскому тексту, который никогда и никому не позволено править, сокращать и пр., и устойчивое представление о несценичности пушкинских драматических произведений.

⁴ Мнения в сценичности пушкинской драматургии высказывались и во второй половине XX в. См., например: *Левин Ю. Д. Некоторые вопросы шексперизма Пушкина // Пушкин. Материалы и исследования. Л., 1974. Т. 7. С. 58–85.*

⁵ *Абызова Е. М. П. Мусоргский. Указ. изд. С. 77.*

⁶ *Ширинян Р. Оперная драматургия Мусоргского. М., 1981, С. 81.*

Известно, что пушкинские драматические произведения долгое время не были востребованы театрами. Первый опыт постановки «Бориса Годунова» был осуществлен в 1870 году Александринским театром. По сути, это была театральная версия «по произведению А. С. Пушкина», премьера которой состоялась на сцене Мариинского театра. Декорации к этому спектаклю были выполнены двумя художниками императорских театров: М. А. Шишковым (14 декораций) и М. И. Бочаровым (две картины – «У Новодевичьего монастыря» и «Ночь. В саду у фонтана»). Художники готовились к постановке два года, что, по мнению Ф. Я. Сыркиной, «свидетельствует о серьезности и программности работы над русским историческим спектаклем»⁷. Позже, претерпев определенные изменения⁸, те же декорации и костюмы были использованы при постановке оперы «Борис Годунов» в Мариинском театре.

27 января 1874 года, в бенефис солистки Мариинского театра Ю. Ф. Платоновой (при ее непосредственном ходатайстве и благодаря ее энергичным усилиям), опера была поставлена целиком, за исключением «Сцены в келье».

Впоследствии «Борис Годунов» при каждой постановке представлялся зрителям в новом декоративном оформлении. Интересно, отталкиваясь от ремарки самого композитора и опираясь на эскизы первых постановок, «осмыслить связь между внешней стороной картины и обрядово-историческим планом действия: «Внутренность Кремля в Москве. Площадь между Успенским и Архангельским собором. Вдали видно Красное крыльцо. Народ на коленях»⁹. Это краткое описание живописной картины оперы – «Сцены венчания на царство» – «в понимании драматургии “Бориса Годунова” приобретает конкретно-исторический и, в частности, архитектурный ракурс рассмотрения»¹⁰.

Сегодня невозможно понять художественные особенности интерпретации данной сцены различными художниками без

⁷ Сыркина Ф. Я. Русское театральное-декорационное искусство второй половины XIX века. М., 1955. С. 70.

⁸ М. И. Бочаровым была заново написана «Соборная площадь в Кремле. Сцена Венчания на царство».

⁹ Левашев Е. М. Полное академическое // Советская музыка. 1989. № 3. С. 70.

¹⁰ Там же.

учета реально существовавшего ансамбля Соборной площади. Другими словами, перед тем как непосредственно приступить к анализу живописного материала, необходимо воссоздать историческую картину архитектурных сооружений Соборной площади Московского кремля.

На Соборную площадь выходят фасады основных кремлевских храмов – Успенского, Архангельского, Благовещенского, церкви Ризоположения, а также Грановитой палаты и колокольни Ивана Великого.

На протяжении многих столетий Успенский собор был главным русским православным храмом. В нем короновались московские князья, цари, позже – российские императоры. Последний, дошедший до наших дней, вариант Успенского собора (1475–1479) построен болонским архитектором Аристотелем Фиораванти, который, опираясь на указание Ивана III, взял за образец Успенский собор во Владимире. Во внешнем убранстве соборов много общего: пятиглавие, позакомарные перекрытия, аркатурно-колончатый пояс, перспективные порталы. Даже кирпичные стены московского собора в подражание владимирскому облицованы белым камнем. Однако в облике Успенского собора есть и отличия: его южный фасад, обращенный на площадь, выглядит почти симметричным. Чтобы добиться такого эффекта, зодчий спрятал за выступ стены апсиды собора. Только смещенные к востоку пятиглавые купола и портал несколько нарушают симметрию.

Через площадь, напротив Успенского собора, стоит Архангельский собор, тоже построенный итальянцами (1505–1508). Его облик больше напоминает венецианские палаццо, чем русский средневековый храм. Алевиз Новый (зодчий из Венеции) украсил фасады храма пилястрами с изящными капителями, сложными карнизами, вставил в закомары декоративные раковины, добавил на западной стене круглые окна, а северный и западный входы оформил красивыми резными порталами. В XVI веке собор с трех сторон окружала арочная галерея; над закомарами стояли декоративные башенки.

К западу от Соборной площади в древности размещался Государев двор – резиденция царя. За долгие века он многократно перестраивался. До наших дней сохранились лишь отдельные его части. Наиболее известна Грановитая палата. В конце XV века ее построили итальянские архитекторы Марко Руффо и Пьетро Антонио Солари. Фасад палаты, обращенный к площади, облицован белым граненым камнем, отсюда ее название – Грановитая. На втором этаже находится огромный двухсветный, с двумя рядами окон, зал площадью почти 500 кв. м. Его своды

высотой 9 м опираются на единственный четырехгранный столб, стоящий в центре. Столб и портал украшены нарядной резьбой и позолотой. В древности палата была расписана фресками. К сожалению, они не сохранились; живопись, которую мы можем увидеть сегодня, относится к XIX веку. В Грановитой палате устраивали праздничные обеды, здесь проходили приемы иностранных послов, заседали Земские соборы. К залу палаты с западной стороны примыкают просторные Святые сени, где в ожидании приема у царя собирались бояре, дворяне, иностранные дипломаты. Сени – неотъемлемая часть крестьянского жилого дома. Однако дворцовые сени совсем не походили на деревенские. Это большой, вытянутый в длину зал с высоким сводчатым потолком, богато украшенный росписью, резьбой, позолотой.

С Соборной площади в Святые сени ведет нарядная лестница – Красное крыльцо с тремя площадками, покрытыми шатрами, украшенное каменной резьбой и предназначавшееся для торжественных выходов царя из дворцовых покоев на площадь.

Комплекс царского дворца включал несколько храмов. Главным был Благовещенский собор (1489). Он строился русскими мастерами одновременно с Грановитой палатой. Первоначально собор был трехглавым, в XVI веке его обнесли крытой галереей с четырьмя приделами, отмеченными главками, а над главным объемом надстроили еще две главы. Благовещенский собор служил домовою церковью русских царей и соединялся переходом со стоящим рядом дворцом. В XVI–XVII веках галерею расписали фресками лучшие московские мастера. Северный и западный входы из галереи в храм обрамляли редкие по красоте резные порталы. Внутри храм невелик, что закономерно, так как он предназначался лишь для царя и его небольшой свиты. Над западным входом устроены хоры. Древние фрески собора в XIX веке пострадали от неумелой реставрации. Большинство их сюжетов посвящено Апокалипсису (в 1493 году ожидался конец света).

Кроме Государева двора на территории Кремля, к северу от Успенского собора, размещался двор патриарха. До середины XVII века Патриарший дворец был деревянным. При Алексее Михайловиче патриарх Никон выстроил для себя трехэтажные Патриаршие палаты, не уступавшие по богатству царскому дворцу. Первый этаж палат занимали хозяйственные помещения, на втором находились парадные залы, а на третьем – жилые покои патриарха.

В комплексе Патриарших палат входил пятиглавый храм Двенадцати Апостолов – домовая церковь святейшего. Архитекторы поставили ее на арочный проем, ведущий к Соборной площади.

Далеко не все постройки Московского кремля сохранились до наших дней. Исчезли здания приказов, деревянные и каменные дворцы, многие храмы. Уже в XX веке были уничтожены два древнейших кремлевских монастыря, стоявших рядом: мужской Чудов и женский Вознесенский. Они находились между Ивановской площадью и Спасской башней. Чудов монастырь в 1365 году основал московский митрополит Алексей. По преданию, он исцелил жену ордынского хана и получил в подарок татарский посольский двор на территории Кремля. Здесь и был построен Чудов монастырь, ставший со временем одним из самых знаменитых. В XVI–XVII веках в нем крестили царских детей. На монастырском дворе погребали наиболее знатных бояр и князей. В начале XVII века дьяконом Чудова монастыря числился Григорий Отрепьев, один из главных героев трагедии А. С. Пушкина и оперы М. П. Мусоргского.

Как уже говорилось, первые эскизы сцены «Венчание на царство» в постановках 1870-х годов принадлежат кисти двух крупнейших художников-декораторов второй половины XIX века: Матвеем Андреевичу Шишкову и Михаилу Ильичу Бочарову.

М. А. Шишков, получивший художественное образование в Строгановском училище технического рисования, обучался декорационной живописи у Ф. Х. Шеньяна и А. Роллера. В театре он возглавил «бытописательную историко-археологическую декорацию, близкую живописи В. Шварца (1838–1869)»¹¹.

М. И. Бочаров начал свою театральную деятельность под руководством друга и коллеги М. А. Шишкова уже будучи сформировавшимся художником-станковистом. За границей он изучал декоративную живопись и желал применить свои знания на практике. 25 мая 1864 года Бочаров был определен декоратором императорских театров.

В начале XX в., когда театральная живопись в России достигла особенно высокого развития, сложилось мнение, что художники второй половины XIX столетия – Шишков, Бочаров, Андреев, Левот и др. – «все были на одно лицо; ни один из них не имел своей индивидуальности, все вместе они представляли бесформенную массу»¹². Действительно, эскизы Шишкова и Бочарова

¹¹ Сыркина Ф. Я. Русское театральное-декорационное искусство второй половины XIX века. Указ. изд. С. 69.

¹² Старк Э. Шаляпин. СПб., 1915. С. 40.

обнаруживают сходство в построении архитектурных сооружений, но это обусловлено тем, что конструкция эскиза всегда связана с делением воображаемой декорации на сцене на несколько планов. Исходя из того, что живописное оформление сценического пространства существует в рамках определенной, общей для всех схемы, работы различных художников обнаруживают типичные приемы в конструкции декораций. «Приемы эти повторяются слишком часто у мастеров, которые принадлежали к различным эпохам, для того, чтобы быть просто совпадением»¹³. Если взять любой пейзажный эскиз сада или архитектурной композиции, «можно заметить, что почти все декораторы сплошь и рядом резко делят все пространство своей композиции в вертикальном направлении на две части. Пространство разделяется либо на две одинаковые части, либо на такие, из которых одна больше другой. Достигается это введением в композицию декораций особой детали или местоположением в фокусе перспективы»¹⁴.

Эскизы Шишкова и Бочарова полностью не сохранились, но, опираясь на имеющийся живописный материал, можно проанализировать подход художников к решению сцены «Венчание на царство». Интересующие нас работы находятся в ГЦТМ им. А. А. Бахрушина (Москва), Санкт-петербургском театральном музее и Мемориальном музее-квартире А. С. Пушкина (наб. р. Мойки, 12).

Автором настоящей статьи обнаружен материал, никогда ранее не публиковавшийся: неизвестный вариант сцены «Венчание на царство» работы М. И. Бочарова¹⁵. Невозможно согласиться с мнением Старка о том, что все художники были на одно лицо (см. выше), поскольку декорации Шишкова и Бочарова существенно отличаются от декораций других художников указанного периода.

Эскиз «Соборная площадь Кремля. Венчание на царство»¹⁶, принадлежащий кисти М. А. Шишкова, относится к постановке драматического спектакля «Борис Годунов» 1870 г. В статье

¹³ *Жевержеев Л., Стебницкий Г.* Эскизы театральных декораций. Пг., 1922. С. 42.

¹⁴ Там же. С. 43.

¹⁵ Всесоюзный музей им. А. С. Пушкина. КП- 4994.

¹⁶ *Шишков М., Шарлемань А.* «Борис Годунов»: Альбом. СПб., 1870.

В. В. Стасова, современника драматической и оперной постановок, подробно рассматриваются декорации Шишкова. Оценка критика важна, поскольку начиная с работы А. Новицкого¹⁷ почти все исследователи ссылаются на Стасова как на первоисточник.

Стасов пишет: «Площадь пред “Собором” вызвала громкие рукоплескания всей залы, и по окончании сцены академик Шишков был шумно вызван. Он этого заслуживал, конечно, в высшей степени. Его декорация доказала еще раз, как сильно продолжает развиваться, идти в гору этот талантливый художник <...> Тут перед глазами у всех уголок древней Москвы, оригинальный, красивый, с круглящимися куполами, с изящным входным навесом у собора, над всем стоит солнечный морозный зимний день, великолепная процессия бояр тянется от собора во дворец, колокола торжественно звонят, и, когда появляется в византийском блеске на крыльце сам царь, ведомый под руки двумя самыми сановитыми приближенными своими, вдруг лучи солнечные падают на цветную группу внизу, всю из золота, парчи, мехов, ярких цветов, народ с обнаженными головами – стоит весь облитый яркими солнечными лучами, и трудно представить себе на сцене что-нибудь поразительнее и величественнее»¹⁸.

Восторг критика и публики совершенно понятен – на сцене чуть ли не впервые возникла столь масштабно изображенная реальная историческая картина.

Мнение исследователей XX века совершенно противоположно: «Документальная фиксация природы в декорациях Шишкова сглаживала, а порою компенсировала слабость художественного решения. Исторически правдивое, как тогда казалось, воссоздание старины, убеждало и волновало современников. Художественность нередко отождествлялась с правдоподобием. То, что было достоверно, безоговорочно принималось зрителем и многими критиками»¹⁹.

В действительности, изображение Соборной площади, принадлежащее кисти Шишкова, необычно по своему композиционно-художественному решению и совершенно не похоже на докумен-

¹⁷ Новицкий А. История русского искусства: В 2 т. М., 1903. Т. 2. С. 485.

¹⁸ Стасов В. В. Собрание сочинений: В 4 т. СПб., 1894. Т. 3. С. 366–367.

¹⁹ Давыдова М. В. Очерки истории русского театрально-декорационного искусства. М., 1974. С. 67.

тальную фиксацию натуры. Благовещенский собор, крыша дворца и верхушка кремлевской башни – на втором плане. Смысловой же доминантой становится торжественная процессия, которая направляется из Архангельского собора к Красному крыльцу Грановитой палаты, нарушая исторически сложившуюся церемонию обряда коронации.

Исторически с утра в день коронации в Кремле начинал звонить благовест. Царь в белом атласном одеянии, расшитом золотом, украшенном жемчугом и камнями, в становой кафтани, горлатной шапке и нарядных сапогах, сопровождаемый боярами, думными и приказными чинами, князьями и воеводами, входил в Золотую палату дворца. В руках его был жезл. Монаршие регалии торжественно переносились в Успенский собор. Их сопровождала процессия: впереди царский духовник с золотым блюдом над головой, с крестом и бармами. Следом за ним бояре несли царский венец – шапку Мономаха и скипетр. Царский казначей шел с державой. Подставку под нее и блюдо с драгоценными камнями несли два думных дьяка. Процессия двигалась медленно и чинно.

С раннего утра на Соборной площади собиралось множество народа, с любопытством наблюдая за происходящим. Из южных врат Успенского собора навстречу процессии выходил патриарх. Он принимал блюдо с крестом и бармами, вносил его в храм и помещал на одном из приготовленных аналоев. Остальные регалии были разложены на двух столах.

Когда приготовления в соборе заканчивались, давали знать царю. Царь в сопровождении большой свиты направлялся к храму. Впереди шли бояре, сокольничьи, стольники. Благовещенский протопоп кропил путь от дворца к храму святой водой. По сторонам стояли стрельцы в разноцветных одеждах, следившие, чтобы никто не перебежал дорогу царю. Войдя в собор, царь прикладывался к иконам, патриарх благословлял царя крестом и окроплял водой, певчие возглашали многолетие. Начинался молебен. По его окончании царь и патриарх входили на чертожное место²⁰ и садились: царь на трон, патриарх – в кресло. Духовенство размещалось на приготовленных скамьях. Бояре и придворные чины оставались стоять у подножия помоста. После того, как все зани-

²⁰ Чертожное место – обитый красным сукном деревянный помост, к которому вели двенадцать ступеней, – находилось в центре Успенского собора Кремля, традиционном месте коронации царей. На чертожном месте возвышался царский трон.

мали места согласно регламенту церемонии, царь и патриарх вставали. Государь обращался к присутствующим с короткой речью и просил патриарха венчать его на царство. Патриарх держал ответную речь, затем государь и патриарх садились. Патриарх подавал знак, и два архиерея приносили с аналоя приготовленный крест с частицами Животворящего Древа. Царь и патриарх трижды кланялись кресту, и патриарх возлагал его на государя. Два архимандрита подносили главе церкви бармы, и он возлагал их на царя. Со словами «Во имя Отца и Сына и Святого Духа» патриарх надевал на голову царю шапку Мономаха, вкладывал в его правую руку скипетр, а в левую – державу. Церемония коронации сопровождалась благословениями, поклонами и молитвами.

После вручения царю атрибутов власти на чертожное место благословить самодержца поднимались митрополиты и архиереи. Протодьякон под пение хора провозглашал царю многолетие. Затем к царю с поучением обращался патриарх. Наконец царь и патриарх сходили с помоста. Царь занимал предназначенное для него место в юго-восточной части Успенского собора, а патриарх приступал к совершению литургии. После херувимской песни государя подводили к Царским вратам и ставили на приготовленный ковер для совершения обряда миропомазания. Патриарх возлагал на царя последнюю коронационную регалию – золотую цепь и миропомазал чело, уши, бороду, грудь, плечи и кисти рук, сопровождая обряд словами: «Печать и дар Духа Святого». По окончании обряда царь становился помазанником Божиим. После миропомазания под ноги царю подстилали еще один ковер – золотой. Стоя на этом ковре, государь причащался.

Из Успенского собора венценосный самодержец выходил в полном государевом облачении со скипетром и державой в руках, проходил по расстеленному красному сукну в Архангельский собор поклониться могилам великих московских князей. Затем направлялся в домовую церковь – Благовещенский собор. По выходе из храмов царя осыпали золотыми монетами. Наконец через Красное крыльцо он возвращался во дворец. Народ, ожидавший окончания церемонии на Соборной площади, бросался в Успенский собор, чтобы, по традиции, оторвать на память кусочек ткани, покрывавшей чертожное место.

Соборная площадь в декорации Шишкова необычна и не похожа на документальную фиксацию природы. Отсутствует главный собор ансамбля – Успенский. Исходя из логики трагедии Бориса Годунова следовало изобразить в тот момент, когда он направляется к Успенскому собору или выходит из него, закрепляя свое

право на власть и подтверждая свое избрание на царство. Можно предположить, что мизансцена, противоречащая исторической правде, согласуется с замыслом А. С. Пушкина и М. П. Мусоргского: в ней сознательно подчеркивается: Борис не только не прямой потомок Рюриковичей, но царь преступный и в нарушение векового ритуала после выхода из Архангельского собора направляется не в Благовещенский собор – домовую церковь русских царей, а сразу в Грановитую палату, приглашая с собой патриарха, духовенство и бояр. Шишков, чтобы усилить впечатление от нарушения царем Борисом исторического ритуала, заполнил пространство между Архангельским собором и Грановитой палатой плотной толпой народа, – таким образом, Благовещенский собор был четко отделен от красной дорожки – пути царя.

Эскизы М. И. Бочарова, исполненные к постановке оперы Мусоргского «Борис Годунов» (1874), позволяют говорить о том, что у художника существовала собственная концепция оформления спектакля (в отличие от совместной постановки с Шишковым). Он стремился воссоздать поэтичность и красоту русского архитектурного пейзажа, используя новые художественные приемы, сближающие его живопись с достижениями в театре художников-передвижников. Бочаров не просто изображает исторически верное место действия, а впервые вводит в эскиз персонажей, соответствующих замыслу сцены «Венчание на царство» и ремарке Мусоргского²¹. Это было несомненным новшеством, так как даже у Шишкова персонажи в эскизах обычно дорисовывались после постановки – «в оригинальных эскизах декораций мизансцены, как правило, не изображались. Отдельные действующие лица и масса людей, нарисованные в альбомах литографий Бредова и Шишкова, были заимствованы из самого спектакля. В такого рода зарисовках, сделанных уже после спектакля, воспроизводились в несколько приукрашенном виде сцены из постановок с декорациями и действующими лицами»²².

²¹ «Внутренность Кремля в Москве. Площадь между Успенским и Архангельским собором. Вдали Красное крыльцо. Народ на коленях».

²² *Сыркина Ф. Я.* Русское театральное-декорационное искусство второй половины XIX века. Указ. изд. С. 133.

За подписью Бочарова существуют два эскиза сцены «Венчание на царство». Первый находится во Всесоюзном музее им. А. С. Пушкина (Санкт-Петербург), второй – в Театральном музее им. А. А. Бахрушина. Эскизы существенно отличаются друг от друга. Первый вариант не менее продуман композиционно, чем декорация, использованная при постановке оперы в 1874 году, однако он производит впечатление неоконченной работы. Стремясь отразить настроение торжественного и в то же время мрачного величия праздника, декоратор идет по пути, избранному Шишковым. Необычность его композиции подчеркивается глубоко продуманным колористическим решением, придающим эмоциональную насыщенность эскизу.

На заднем плане возвышается колокольня Ивана Великого, правее изображен Благовещенский собор, слева, несколько в стороне, – Архангельский. Вход в Архангельский собор передан в зеленовато-золотистом цвете. В окружении теплых тонов все холодные зеленоватые цвета кажутся теплыми. Золотые купола храмов и колокольни сверкают металлическим блеском на фоне темного неба с грозowymi тучами. Цветовые контрасты создают ощущение нарастающего беспокойства. На авансцене, прямо перед зрителем, – фрагмент Грановитой палаты, от которой к Архангельскому собору движется коронационная процессия. Площадь в Кремле заполнена народом. Облик толпы особенно выразителен.

Сцена «Венчание на царство» приобретает мрачно-трагическую окраску. Колорит эскиза усиливает эмоциональное звучание трагедии.

В известном эскизе, принятом к постановке оперы, живопись Бочарова созвучна историческим картинам В. Сурикова. Бочаров сумел не только отразить торжественность обряда коронации, соединив его с идеей оперы Мусоргского, но и режиссерски выстроить мизансцену. В его эскизе ощущается поэтический историзм, отличающий его работы от работ других последователей историко-археологического направления в театре.

Бочаров раскрыл содержание сцены «Венчание на царство», связав воедино и ансамбль Соборной площади, и торжественную коронационную процессию, и чествование царя Бориса, и колокольный звон, и равнодушное любопытство народа. Он изобра-

зил соборы в боковой перспективе, оставляя пространство сцены свободным. В центре эскиза – царь, шествующий с боярами по красной дорожке ковра, расстеленной от Грановитой палаты и проходящей мимо Архангельского собора по направлению к Успенскому собору, и толпа. Первый раз сцена «Венчание на царство» полностью соответствовала ремарке Мусоргского. Основная масса людей детально не прорисована, она сконцентрирована единым темным пятном на втором плане сцены между Грановитой палатой, Теремным дворцом и Успенским собором. На авансцене спинами к зрителю обращены люди в боярских одеждах, простонародье и нищие. Фигуры на снегу обрамляют красный помост, по которому движется процессия. Торжественность и праздничность настроения перекликается с тревожными чувствами в изображении темной надвигающейся тучи и лучей солнечного света, прорезающих свинцовое небо.

В оформлении сцены «Венчание на царство» в постановках «Бориса Годунова» 1870–1874 годов отразились искания русских художников второй половины XIX века. Декораторам удалось создать достоверное и оригинальное по выразительности сценическое оформление. Шишков и Бочаров прекрасно знали законы сценического пространства, требования театрально-декоративной живописи и работали в полном соответствии с заданной темой.

В манере М. А. Шишкова отразилось влияние академического направления. Отличительными качествами его декораций можно назвать безупречное композиционное построение, тщательность и продуманность деталей, умение соединять романтическую трактовку исторического события с исторической достоверностью, творчески интерпретировать архитектуру различных стилей и эпох.

В работах М. И. Бочарова совмещаются элементы романтической живописи и историко-археологического направления, чувствуется влияние передвижничества. Как декоратор М. И. Бочаров владел широкими приемами письма и в совершенстве знал правила воздушной и линейной перспективы. Он «умел, порою неосознанно, подниматься над иллюзорным правдоподобием и придавать своим декорациям черты сценической выразительности, которая была утрачена в большинстве постановок тех лет.

Но это не была театральность старого романтического спектакля. Художник стихийно нащупывал новые приемы решения спектакля»²³. Таким образом, Бочаров сыграл роль связующего звена между декораторами XIX и XX веков.

Конечно, вклад Шишкова и Бочарова в историю искусства не столь заметен, как творчество сценографов начала XX века, но их профессионализм, знание театральной специфики и оригинальность декоративных решений не менее интересны и являются неотъемлемой частью русского театрально-декорационного искусства.

²³ *Давыдова М. В.* Очерки истории русского театрально-декорационного искусства. Указ. изд. С. 68.

Об авторах

Багров Петр Алексеевич – научный сотрудник (сектор кино и телевидения)

Башловкина Марина Андреевна – научный сотрудник (сектор источниковедения)

Березовчук Лариса Николаевна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, заведующая сектором кино и телевидения

Лобанов Михаил Александрович – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник (сектор фольклора)

Некрылова Анна Федоровна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, заместитель директора Российского института истории искусств

Платонов Валерий Филиппович – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник (сектор инструментоведения)

Порфирьева Анна Леонидовна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, заведующая сектором музыки

Саблин Иван Дмитриевич – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник (сектор теории и истории изобразительного искусства и архитектуры)

Савицкий Станислав Анатольевич – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник (сектор актуальных проблем современной художественной культуры)

Серегина Наталья Семеновна – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник (сектор музыки)

Шумилин Дмитрий Анатольевич – кандидат искусствоведения, научный сотрудник (сектор музыки)