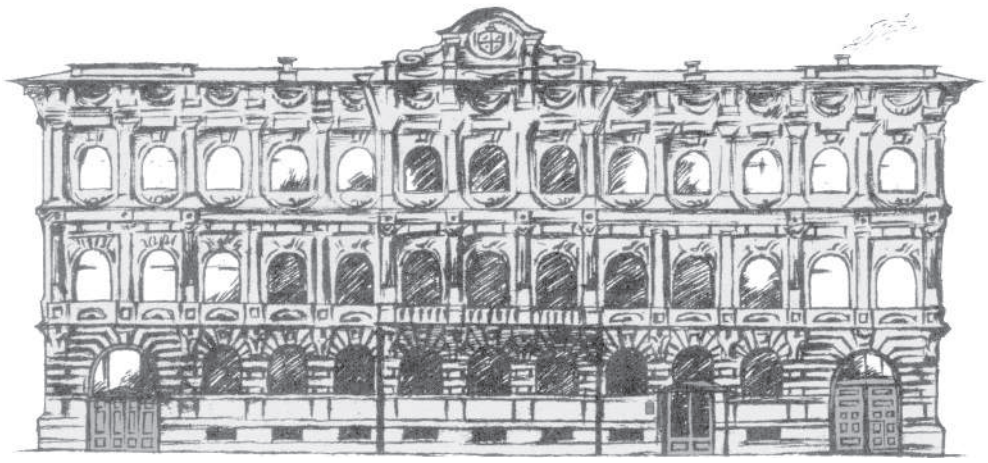
Министерство культуры Российской Федерации
Российский институт истории искусств

ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА

№ 3 (30) / 2020



Санкт-Петербург
2020

ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА. ВЫП. 3 (30). 2020

Журнал выходит четыре раза в год

ISSN 2221-8130

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

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

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

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

Возрастные ограничения: 12+

delicious telecom
oyster

ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА. ВЫП. 3 (30). 2020

Журнал выходит четыре раза в год

Редакционный совет:

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

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

Н. С. Гуляницкая — доктор искусствоведения, профессор,
Российская академия музыки им. Гнесиных

З. М. Гусейнова — доктор искусствоведения, профессор,
Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова

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

А. Б. Джумаев — кандидат искусствоведения, член Союза композиторов Узбекистана, председатель исследовательской группы «Макам» Международного совета по традиционной музыке при ЮНЕСКО (Узбекистан)

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

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

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

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

Е. М. Левашев — доктор искусствоведения, профессор,
заведующий сектором академических музыкальных изданий,
Государственный институт искусствознания

И. В. Мациевский — доктор искусствоведения, профессор,
заведующий сектором инструментоведения, Российский институт истории искусств

У. Моргенштерн — доктор, профессор, Венский университет музыки и исполнительских искусств (Австрия)

© Российский институт истории искусств, 2020

ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА. ВЫП. 3 (30). 2020

Журнал выходит четыре раза в год

Редакционный совет:

Т. И. Науменко — доктор искусствоведения, профессор,
заведующая кафедрой теории музыки, проректор по научной работе,
Российская академия музыки им. Гнесиных

И. В. Палагута — доктор исторических наук, доцент, заведующий кафедрой
искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная
художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица

В. Ф. Познин — доктор искусствоведения, профессор, Санкт-Петербургский
государственный университет; заведующий сектором кино и телевидения,
Российский институт истории искусств

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

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

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

Н. И. Тетерина — кандидат искусствоведения,
Государственный институт искусствознания

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

Т. В. Цареградская — доктор искусствоведения, профессор, начальник отдела
международных связей и творческих проектов,
Российская академия музыки им. Гнесиных

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

© Российский институт истории искусств, 2020

Содержание

Исследования

Н. В. Девуцкая. Композиция «Поэмы» Э. Шоссона в призме художественных отражений своего времени 9

В. В. Хавров. Карл Мария фон Вебер у аббата Фоглера в Вене: на пути к композиторской зрелости 31

З. М. Гусейнова. Русская «Шехеразада» Н. А. Римского-Корсакова: продолжение сказочной традиции 45

В. А. Лапин. «Свадебная песня» М. И. Глинки.....57

Т. В. Цареградская. Смена парадигмы в творчестве Пьера Булеза: феномен «seconda pratica»? 66

Н. А. Кравцов. Эргономика в органно-фортепианной клавиатуре аккордеона.....80

И. А. Скворцова. Искусствоведческий термин «иконография» и его адаптация в музыкальном искусстве.....94

Е. В. Жданова. Пианиссимо в красках: тема тишины в картинах Антонио Кальдерары 102

А. В. Марков. Эсхатология и утопия изразцового декора в русской поэзии.....117

Г. А. Жерновая. «Прометей прикованный» Эсхила: структура характера главного героя и хор (сопоставления с «Орестеей») 129

А. Ю. Ряпосов. Спектакль М. А. Захарова «Три девушки в голубом» (Ленком, 1985): сюжет, композиция, жанр, способ актерского существования.....153

Сяо Ань. В. Э. Мейерхольд и визит Мэй Ланьфана в СССР: проблемы рецепции.....165

Памятные даты

А. В. Иванов. Индустриализированная сказка для взрослых: спектакль К. К. Тверского «Три толстяка» (БДТ, 1930): К 130-летию К. К. Тверского.....181

А. Е. Воробьева. Своеобразие метафорических структур на примере фильмов режиссера Л. Осыки: К 80-летию Л. М. Осыки.....192

Обзоры, рецензии, хроники

М. Г. Хрущёва. Рецензия на: *Васильева Е. Е., Молчанова Т. С.* Понятия и термины фольклорно-этнографических дисциплин. СПб.: СПбГИК, 2017. 124 с., нот. 211

Л. И. Петрова, Ю. И. Марченко. Рецензия на: Духовные стихи Русского Севера / Сост. В. П. Кузнецова; сост. нот. прил. Г. В. Лобкова, М. Н. Шейченко. Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 2015. 800 с. 224

Информация для авторов.....228

Contents

Research

N. Devutskaya. Ernest Chausson's *Poem* through the Lens of Contemporaneous Aesthetics 9

V. Khavrov. Carl Maria von Weber's Sojourn with Abbé Vogler in Vienna: the Composer's Path to Maturity 31

Z. Guseinova. Rimsky-Korsakov's Russian *Scheherazade*: A Continuation of the Fairy-Tale Tradition 45

V. Lapin. Mikhail Glinka's *Wedding Song* 57

T. Tsaregradskaia. Paradigm Shift in the Work of Pierre Boulez: The Phenomenon of 'Seconda Pratica' 66

N. Kravtsov. The Ergonomics of the Accordion Keyboard 80

I. Skvortsova. The Art History Term 'Iconography' and its Adaptation in the Art of Music 94

E. Zhdanova. Pianissimo in Colours: the Theme of Silence in the Paintings of Antonio Calderara 102

A. Markov. Eschatology and Utopia: Tiled Decor in Russian Poetry 117

G. Zhernovaya. Aeschylus's *Prometheus Bound*: Parallels in Character Structure with *Oresteia* 129

A. Ryaposov. Mark Zakharov's Production of *Three Girls in Blue* (*Tri Devushki v Golubom*, Lenkom Theatre, Moscow, 1985): Plot, Composition, Genre, Dramatic Method 153

Xiao An. Vsevolod Meyerhold and Mei Lanfang's Visit to the USSR: Reception Problems 165

Important Dates

A. Ivanov. An Industrial Fairy Tale for Adults: Konstantin Tverskoy's *Three Fat Men* (Bolshoi Drama Theater, 1930): 130th Anniversary of Konstantin Tverskoy 181

A. Vorobeva. The Unique Quality of Parables: The Films of Leonid Osyka: 80th Anniversary of Leonid Osyka 192

Reviews and Chronicles

M. Khrushcheva. Review of Elena Vasilieva and Tatyana Molchanova, *Concepts and Terminology of Folklore and Ethnographic Disciplines* (Saint Petersburg, 2017) 211

L. Petrova, Y. Marchenko. Review of *Spiritual Verses in the Russian North*, edited by Valentina Kuznetsova (Petrozavodsk, 2015) 224

№ 3 / 2020

ИССЛЕДОВАНИЯ

УДК
781.1

Композиция «Поэмы» Э. Шоссона в призме художественных отражений своего времени

ДЕВУЦКАЯ НАТАЛЬЯ ВЛАДИМИРОВНА
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки, Воронежский государственный институт искусств (Воронеж, Россия)

DEVUTSKAYA NATALIA V.
PhD (Art Criticism), Associate Professor, Department of Music Theory, Voronezh State Institute of Arts (Voronezh, Russia)

E-mail: denatusha@yandex.ru

Столетье портится, как перезрелый плод.
Что это за капель в ночи не умолкает?
Душа совсем одна — и кровью истекает.
Пророк безмолвствует. Кто ж первый воззовет?
Альбер Самен[1]

«Поэма» ор. 25 для скрипки с оркестром Эрнеста Шоссона в ряду своих жанровых собратьев — пример редкий и, быть может, исключительный. Она лишена традиционного атрибута, которым обладали буквально все симфонические поэмы второй половины XIX века, — программного заголовка. Отмеченная особенность представляется еще более существенной, поскольку первоначально название все же имелось. На титульном листе одного из трех авторских инструментальных вариантов «Поэмы» (рукописи в изложении для скрипки и фортепиано) стоял поэтический эпиграф — «Песнь торжествующей любви», позаимствованный, вероятно, из одноименной повести И. Тургенева (1881). Несмотря на объективную связь этих двух произведений, обнаруживаемую через инструментального посредника — солирующую скрипку (являющуюся «надсюжетной» константой повести[2]), о влиянии мистической истории на композицию «Поэмы» вряд ли можно рассуждать всерьез: любые попытки найти отображение тургеневского текста в свободном течении музыкальной речи выглядят малоубедительными. С другой стороны, трудно отрицать очевидную согласованность психоэмоционального фо-

[1] Пер. В. Портнова.

[2] *Ермакова Н. А.* «Песнь торжествующей любви» И. С. Тургенева: логика «обратимости» финала. URL: https://refdb.ru/look/2525978.html (дата обращения: 03.06.2020).

на повести и «Поэмы», порожденного таинственной, экстатической образностью вербальных и звуковых картин. Произведения сходятся и в том фокусе, который в форме риторического вопроса был озвучен когда-то Борисом Константиновичем Зайцевым, писателем и переводчиком, знатоком русской словесности: «Повесть замечательна ощущением тягостного восточного колдовства. Нечто завораживающее есть в ней, гипнотическое. Но — торжествующей ли любви песнь?»[1] Природа аффективности в «Поэме» Шоссона также амбивалентна: неукротимая жажда любовного чувства и его апогей возведены в высшую степень экзальтации, граничащую с катастрофичностью, необратимостью, декадансом, распадом.

Написанная в 1896 году, «Поэма» оказалась вовлеченной в орбиту мирочувствия fin de siècle и вобрала в себя приметы основных эстетических моделей того времени: романтизма, натурализма, символизма, импрессионизма. Как и французская литература «конца века», она пронизана субъективизмом, подцвеченным мимолетными слияниями стилей, «интуитивно-лирическим» началом, обременена «синдромом глубинной неудовлетворенности»[2]. В своей магнетической красоте «Поэма» как будто являет воплощенную мечту Г. Флобера об абсолютном стиле и словно развивает ключевую установку неклассического искусства: литература больше, чем литература; музыка больше, чем музыка[3].

Но если литература, чтобы нарастить свой потенциал, «бросает вызов своей родной сестре — филологии» и «становится простым проявлением языка»[4], то от чего высвобождается музыка, на чьи владения посягает? Наконец, способна ли она, подобно литературе, обратиться к самой себе как пишущей (звучащей) субъективности?

Ближе всех к ответу на эти вопросы находится тот композитор, кому удается разрушить эмпирические схемы восприятия, преодолеть инерцию поступательного развития и пренебречь типологией функциональных связей, придать каждому этапу формы особую роль, гиперболизировать его, выразить чувственные колебания и «трудно уловимые состояния мысли»[5], в некотором смысле подчинить своей творческой воле категории пространства / времени. Что-то подобное мы улавливаем и в «Поэме». Позволим с осторож-

[1] *Зайцев Б. К.* Жизнь Тургенева // Зайцев Б. К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. Жизнь Тургенева: Романы-биографии. Литературные очерки. М.: Русская книга, 1999. С. 168.

[2] Зарубежная литература конца XIX — начала XX века: Учебник для бакалавров / А. Ю. Зиновьева [и др.]; под ред. В. М. Толмачева. 4-е изд., перераб. и доп. М.: Юрайт, 2016. С. 28.

[3] *Толмачев В. М.* О границах символизма // Вестник ПСТГУ. 2004. № 3. С. 261.

[4] *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Пер. с фр. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой; вступ. статья Н. С. Автономовой. СПб.: A-cad: Талисман, 1994. С. 324.

[5] Зарубежная литература конца XIX — начала XX века. С. 31.

ностью предположить, что в ней Э. Шоссон экспериментирует со звуковым континуумом, порывающим и с нарративностью, и с имманентными законами каких-либо устойчивых структурообразующих принципов. Проецируемая через «оптику контрастов», «Поэма» буквально на всех уровнях композиции пропитывается субъективизмом.

Основной образ задает *es-moll*, преисполненный «ощущениями тревожного глубочайшего душевного томления, надвигающегося отчаяния, чернейшей тоски». «Всякий страх, — писал в конце XVIII века К. Ф. Д. Шубарт, — всякая тревога содрогающегося сердца дышат в этом ужасном ми-бемоль миноре. Если бы духи могли говорить, они говорили бы в этом тоне»[1]. Точно художник, подбирающий индивидуальную палитру, или поэт-символист, формирующий «просодию своего, ни на что не похожего языка»[2], Шоссон останавливает выбор именно на этой редкой тональности, по всей видимости усматривая в ней сообразную поэтике замысла и его претворения спектральную форманту. Невольно напрашивается сравнение с «Элегической поэмой» Э. Изаи (1895), в которую автор привнес оригинальность иным, хотя и не менее экстравагантным способом: при вполне заурядной тональности сочинения — *d-moll* — в пьесе изменен нижний тесситурный порог скрипки — басок перестроен на целый тон. Впрочем, значение скордатуры, предопределившее ее применение, обусловлено не *ре минором* как таковым, а его сопряженностью с тональностью VI минорной ступени — колоритным *си-бемоль минором* центрального раздела. В новых акустических условиях Изаи удается, не жертвуя семантикой и экспрессией избранных тональностей, построить тему эпизода с опорой на V ступень лада («f»).

Вернемся к «Поэме» Э. Шоссона и обратим внимание на ее композицию. В целом автор ориентируется на функциональный алгоритм сонатной формы, хотя и трактует его весьма свободно. Довольно приметны и другие базовые структурные тенденции (рондальность, вариантность[3]), которые распознаются по своим родовым признакам. Подчеркнем, что композиционные процессы инициируются не только функциональной логикой (в этом смысле она управляет развитием лишь отчасти). Уникальность формы «Поэмы» проистекает из антиномии динамичности причинно-следственных свя-

[1] *Schubart Ch.* Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst / Hrsg. L. Schubart. Wien: J. V. Degen, 1806. S. 378.

[2] *Толмачев В. М.* Творимая легенда. Послесловие. URL: https://info.wikireading.ru/109162 (дата обращения: 03.06.2020).

[3] О взаимодействии двух из них — сонатности и вариационности — упоминает П. Стоянов. Рассредоточенный вариационный процесс, по мнению ученого, «охватывает всю форму и создает необходимое единство. <...> Но так как он один, — рассуждает далее автор, — не в состоянии выдержать тяжести всей сложной конструкции», это порождает «необходимость в сонатном принципе, дающем сильный импульс развитию сложной формы» (*Стоянов П.* Взаимодействие музыкальных форм / Пер. с болг. М.: Музыка, 1985. С. 249).

зей и статичности длительного пребывания в избранном семантическом диапазоне.

Уже первый *ми-бемоль-минорный* раздел, выступающий в роли главной партии (ГП)[1], неординарен по целому ряду критериев. Строение раздела линейно: включает четыре секции, контрастные друг другу и вместе с тем пронизанные общими интонационно-гармоническими токами.

	до ц. 2	ц. 2	ц. 3	ц. 4–5
соло		**A**		$\mathbf{A_2}$
оркестр	**вст. α**		$\mathbf{A_1}$	
		ГП		Каденция
такты	1–30	31–64		65–96

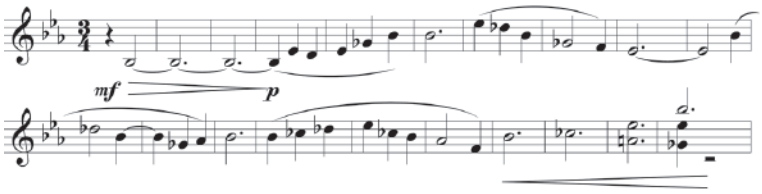
Удивительно, что здесь, в самом начале формы, как нигде более ярко выражена сольная ипостась скрипки. По сути, Шоссон персонифицирует ее партию и, концентрируясь на избранном тембре, начинает ваять сложный и многогранный образ. Богатство частотного спектра солирующей скрипки постепенно раскрашивает интонационные грани краеугольной по своему значению темы «Поэмы», которая в момент экспонирования (ц. 2) предстает аскетичной, опустошенной, эмоционально обескровленной, а затем, в каденции (ц. 4), достигает в неистовой безысходности первой вершины (пример 1).

Драматургические задачи оркестрового пласта кардинально отличны от функции сольных зон. Оба оркестровых фрагмента запечатлевают собой идею статики. Так, состояние напряженного предчувствия, передаваемое «заклинательностью» эллиптических формул, господствует во вступлении; полнозвучное хоральное изложение темы (ц. 3), в свою очередь, подытоживает монодию, выводит ее из сферы субъективного в пространство онтологической детерминированности, преображает ее, придает новые силы, сообщает о ее ве́щей сущности (пример 2).

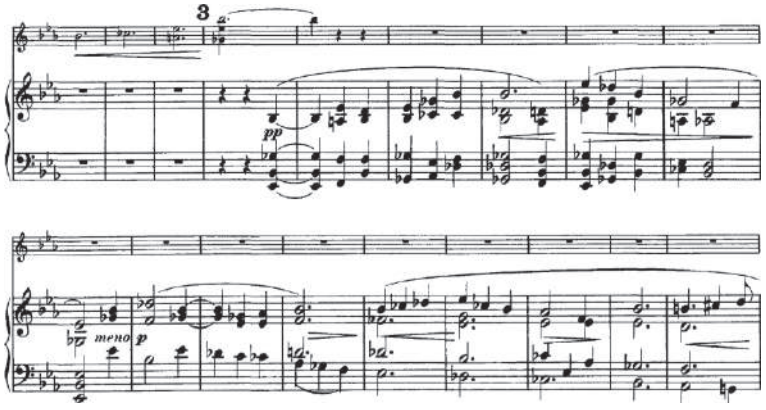
На фоне объективной модальности стройного многоголосия хоральной темы начало сольной каденции (ц. 4) вновь утончает, эстетизирует ткань, заостряет восприятие на филигранности гармонических изломов. Теперь этот обновленный вариант темы рефлексирует, пробуждает чувственные вибрации, набирая эмоциональную глубину в тесситурно-динамическом развороте.

Такую композицию, какую мы наблюдаем в первом, *ми-бемоль-минорном* разделе, нелегко соотнести с известными (традиционными) схемами и фор-

[1] Здесь и далее для обозначения партий сонатной формы используются следующие сокращения: ПП – побочная партия, СП – связующая партия, ЗП – заключительная партия.



Пример 1. *Фрагмент главной партии из экспозиции, начало (соло скрипки)*



Пример 2. *Фрагмент главной партии из экспозиции, продолжение («хорал»)*

мообразующими принципами — слишком обширно ее семантическое поле. Ситуация усложняется тем, что каждый из четырех этапов обособлен, замкнут в своей образности; однако границы между ними имеют скорее внешние (темброво-фактурные) проявления, нежели смысловые. Выстраиваясь в цепь тематически родственных объектов, они обмениваются сущностными признаками; вырабатывая все новые и новые сходства, «передают друг другу не только свои качества, но и свою энергию», — как и символы, они «постоянно выходят за собственные границы». Видоизмененные повторения темы преумножают «полноту ее бытия» и подспудно направляют форму в русло динамического развития[1].

Заметное расширение семантической области главной партии связано с трансформацией темы в репризе (ц. 13). Начавшись с материала вступления в *до миноре*, гармоническое движение стремительно меняет маршрут и приводит к эффектному *Соль-бемоль мажору (Fis)*, в котором и начинается ГП — очередное звено в воображаемой символической цепочке.

[1] Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / Под ред. Г. К. Косикова. М.: МГУ, 1993. С. 7—8.

	ц. 13	ц. 14	ц. 15	ц. 16
соло			**A_3**	**A_4**
оркестр	**вст. α_1**	**A_3**	**…**	**A_4**
	Реприза ГП			
	c-moll, D→(es)	Ges (Fis), ges (fis)	d-moll	h-moll
такты	198—205	206—224		225—240

Новое качество теме придает ее внезапное «перекрашивание», создающее зримый эффект смены театральных декораций. Данный процесс носит комплексный характер, ввиду того что Шоссон задействует ресурсы разных композиционных уровней — ладогармонического (начало темы впервые звучит в мажоре), тонально-функционального (усилена субдоминантовая сфера: отклонение в субдоминанту замещается эллипсисом в «Шубертову» VI ступень), тембрового (в оркестровой версии «Поэмы» тема открывается группами деревянных духовых и струнных инструментов и идет «по убывающей», в направлении постепенного фактурного разрежения).

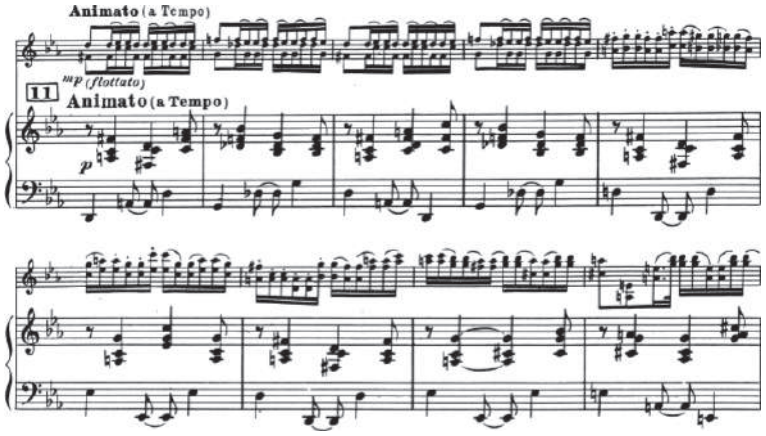
Названные признаки главной партии — суть проявления разработочности, и с этой сугубо технологической точки зрения на форму функциональная многослойность темы в репризе достойна ее ассоциативной многозначности.

Позволим в этом месте приостановить обзор заглавной темы, рассредоточенной по всему пространству «Поэмы», и взглянуть на контекст, в котором совершаются ее неожиданные и радикальные перевоплощения.

По обе стороны от репризы ГП простираются довольно внушительные звуковые массивы, заключающие в себе образность совершенно иного рода. Как и зоны главной партии в экспозиции и репризе, они находятся между собой в драматургическом сопряжении.

Весь раздел *Animato* (8 т. ц. 5 и до окончания ц. 12) строится как поэтапный и довольно длительный процесс становления и утверждения второй макротемы, распределенной между функциями связующей, побочной и заключительной партий. Весьма любопытно, что разворачивается он не только в экспозиции, но и за ее пределами, в разработке. В целом, изложение тематически неоднородно и структурно дискретно.

Драматургически важная роль здесь отведена показу двух тематических субстанций, распознаваемых, в силу своих характеристик, как некий аналог антропоморфической дихотомии телесного и духовного. От меланхолии начальной темы в них не остается и следа: в первом — (ПП1) вместе с ритмичностью триольного пульса и возбужденным трепетом пряных гармоний в музыку врывается необузданная энергия живой плоти, почти осязаемая физически, во втором — чувственный порыв, переданный интенцией восходящих мотивов (ПП2), оборачивается слепой, властной, непреодолимой одержимостью (ЗП).



Пример 3. *Фрагмент из разработки, Эпизод I («танец»)*

Несмотря на внешнюю разобщенность, обе сущности функционально эквивалентны, что обуславливает их взаимозаменяемость в композиционно-драматургической диспозиции. Объединяет их интонационный генезис (подобие отдельных тематических элементов, встроенных в непрерывный ход ритмо-интонационного варьирования): вспомогательные обороты в начальных построениях; терцовая основа мотивов, поданная либо в виде опеваний, либо в заполнении; нисходящие арпеджированные переходы от фразы к фразе.

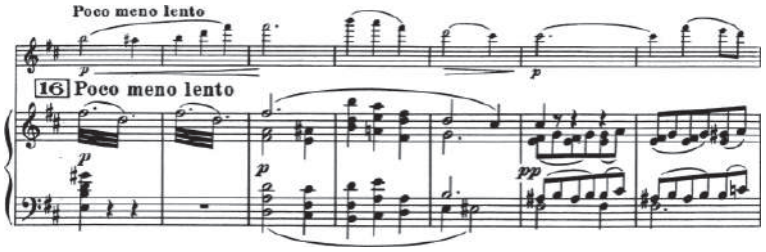
Весьма примечательно, что и в экспозиции, и в разработке выдержана одна драматургическая стратегия: ритмически активное (физическое) начало подпитывает энергетический тонус тематизма, который, достигая эмоционального максимума, перерастает в фазу чувственной эйфории. В этом аспекте разработка, дублирующая «сценарий» побочной и заключительной партий из экспозиции, еще более выпукло демонстрирует «гетерогенность» тематической структуры — «материя» облекается в формулу обольстительного танца (ц. 11) (пример 3) и, постепенно «теряя» свои «пластические» свойства, сублимируется в аффект всепоглощающей страсти (ц. 12).

Триумфальным кадансом в *До мажоре*, на пике эмоционального подъема завершается первая крупная часть «Поэмы». Конспективно подытоживая ее основные вехи, напомним, что сюда вошли вступление, экспозиция и разработка сонатной формы, в которых состоялось развернутое представление двух макротем. На данной, экспозиционно-разработочной стадии они не имели взаимных влияний, находились в изоляции друг от друга, при этом внутри каждой тематической области протекал непрерывный процесс формирования индивидуальной шкалы экспрессии. Сравнение динамической амплитуды и опосредованно связанной с ней разработанности обеих макротем выявило меру их драматургической весомости в первой половине формы. *Ми-бемоль-минорная* тема наращивала экспрессию понемногу, шаг за ша-

гом, словно сохраняла силы для чего-то более важного; казалось, она была готова покинуть заданные семантические пределы, «предсказывая» пронзительной декламацией солирующей скрипки сложную траекторию своей композиционной «судьбы». В отличие от первой, вторая макротема, лежащая в основе побочно-заключительного и разработочного разделов перенасыщена фактурными и интонационными метаморфозами, тесситурно-динамическими спадами и подъемами, гармоническими просветлениями и затенениями. Однако именно в этом и заключается ее композиционное предназначение, то есть в гипертрофии, избыточности базовых компонентов, что может быть «прочитано» как мотивированное растрачивание энергии, определяющее целеполагание формы. Музыка отчаянно стремится к тому, чтобы показать полноту чувственного спектра, она мозаична, живописна, декоративна, чем вызывает аллюзии с многокрасочностью готического витража. Представим — кто на нем? Что рисует наше воображение?

Начало репризы с радикального высотного сдвига в главной партии фиксирует кризисный момент «Поэмы». В особенном, символическом пространстве второго этапа все приходит в движение: тональности торопливо сменяются, привычные контуры формы затушевываются, темы, некогда отдаленные друг от друга, попадают в единое семантическое поле. Процесс тематического взаимодействия осуществляется методом диффузии и начинается уже в *Соль-бемоль-мажорном* проведении главной партии. Впервые внутри одной тематической структуры композитор смещает «точку фокусировки» с общего плана (хорала) на конкретный объект — голос солирующей скрипки (ц. 15). Более явственно мы услышим его в следующем, *си-минорном* разделе (ц. 16), узнавая поначалу в нем печальную мелодию *ми-бемоль-минорного* монолога. Сразу привлекает внимание фактурное и гармоническое «высветление» темы, чему во многом способствует редукция некоторых элементов, утяжеляющих ее, — заглавного квартового скачка, полного автентического оборота в начальной фразе. В парящей кантилене угадываются ранее несвойственные ей эманации утонченной лиричности, грёзы, иллюзорности. Не прекращаются они и в момент проникновения в тему характеристичных, но все же ослабленных признаков побочно-заключительной партии. В этом свободном сообщении двух семантических сфер главная партия погружается в неведомую стихию, продуцируя новые ассоциативные и символические ряды (пример 4).

Вторая макротема, выплеснув в первой части «Поэмы» энергию необоримого чувства, переходит в репризе в иное состояние. Как неотступная, навязчивая мысль, повторяется одна из локальных тем побочной партии — та, что в экспозиции и разработке передавала экспрессию любовной экзальтации. Здесь уже ничто не напоминает о ее прихотливости, капризности, живости; теперь она эмоционально слаба, будто утомлена изнурившей ее страстью. Лишь в первом, *соль-диез-минорном* проведении развитие активизи-



Пример 4. *Фрагмент главной партии из репризы, продолжение*

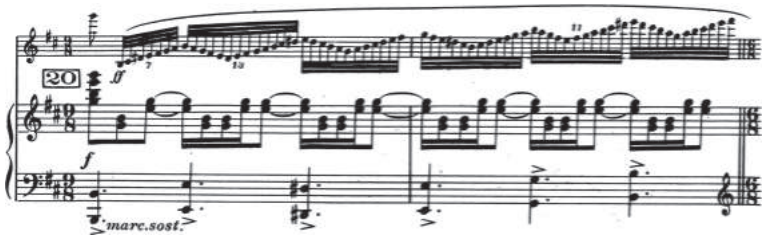
рует триольная гармоническая основа, поддерживающая хрупкую мелодию солирующей скрипки. Волевая попытка «собраться с духом» предпринимается в связующем построении (ц. 17), в котором тема, преодолевая преграды в виде *H-dur*, *e-moll*, D→(*d-moll*), D→(*e-moll*), D→(*fis-moll*), устремляется к этой новой, еще не завоеванной тональной вершине.

Весь следующий раздел, начиная с ц. 18 до ц. 20 (28 т.), отличается системным «свертыванием» движения (прогрессирующим сокращением структурных единиц от четырехтактов в побочной партии до однотактов в заключительной) и тем самым дает мощнейший толчок к нагнетанию ключевого драматургического этапа формы — второго кульминационного эпизода «Поэмы».

	ц. 17	ц. 17	ц. 18	ц. 18	ц. 19	ц. 20	ц. 20	ц. 21—22
соло	**B_2**	**C_3**	**C_4**	**D_1**	**↑D_2**	↑	**C_5**	**A_6**
оркестр	**B**	**B_4**	**C_4**	**D_1**	**↑D_2**	**A_5**	**…A_5**	**A_6**
	СП	Реприза ПП		ЗП		Эпизод II		Кода
	H-dur (gis)	gis	e, fis	fis	cis	e-moll		es, Es
такты	240—245	246—254	255—266	267—270	271—282	283—284	285—300	301—347

То, что в нем происходит, протягивает смысловые нити ко всем ступеням образной эволюции двух макротем и аккумулирует в себе драматургический итог «Поэмы». Совершенно неожиданно появляется начальный мотив главной партии в экстраординарной семантической трансформации (ц. 20). В нестандартном тесситурном, метрическом, гармоническом и фактурном обличии тему трудно узнать — она не только ошеломляет масштабностью, грандиозностью, но и вселяет ужас, пугая своей персонифицированной достоверностью (пример 5).

О чем она так громогласно восклицает? — О Смерти, конечности всего Сущего? Быть может, о заключенной в символистское «зазеркалье» временно́й



Пример 5. *Кульминация репризы, Эпизод II («ядро» главной партии в увеличении)*

необратимости? Нет никаких сомнений, что перед нами символ: «самая настоящая „тайна“ — сокровенная и в то же время настоятельно требующая проникновения»[1]. Равно как и многие другие «загадки» «Поэмы», ее невозможно истолковать исходя из сугубо имманентной процессуальности. Не сто́ит забывать и о том, что, даже если включить в аналитику в качестве одной из композиционных мотиваций сюжетную фабулу, мгновенной разгадки не случится, не будет дан точный и однозначный ответ, ибо перед нами — пространство символическое, иносказательное. Какова же тогда роль тургеневского повествования? — Намека, метафоры, квинтэссенции смысловых, знаковых точек-импульсов? В чем его изначальная задача? Эти вопросы вскрывают суть аналитических проблем и невольно подталкивают размышления к той границе, за которой проступает фабула нового сюжета...

Более-менее убедительное обоснование гипотезы о скрытых программных истоках «Поэмы», вероятно, следует искать в психологически уязвимой атмосфере искусства «конца века» с ее типическими темами, если угодно, «штампами» эпохи декаданса и их специфической эмблематикой.

В известной степени «антологией» характерных мотивов символисткой эстетики стал роман Ж. К. Гюисманса «Наоборот» (1884), воспринятый с большим энтузиазмом апологетами декаданса. В одной из его глав автор в форме художественного дискурса воссоздает событие, всколыхнувшее в 1876 году французский *beau monde*: тогда в Салоне были выставлены две картины Гюстава Моро, написанные автором на один сюжет — «Саломея, танцующая перед Иродом» и «Явление». Притягательность полотен оказалась сильнее направленной в их адрес критики и запустила механизм творческой рецепции, продлившейся не один десяток лет.

Не меньшее значение для искусства *fin de siècle* возымел и интертекстуальный прием, использованный Гюисмансом в истории о Саломее. Автор романа канонизировал сюжет в том же ракурсе эстетизации порока, в котором, обнажив неврозы *fin de siècle*, его представил Моро: «Образ Саломеи, столь впечатливший художников и поэтов, уже много лет не давал дез Эс-

[1] Поэзия французского символизма... С. 11.

сенту покоя. То и дело открывал он старую, издания Пьера Варике, Библию в переводе докторов богословия Левенского университета и, перечитывая в Евангелии от Матфея простой и безыскусный рассказ об усекновении главы Иоанна Крестителя, размышлял о прочитанном... <...> Но ни Матфей, ни Марк, ни Лука, ни Иоанн ни словом не обмолвились о безумном и порочном ее обаянии. И осталась она непонятой, таинственно, неясно проступая сквозь туман столетий, — была малоинтересной обычным, приземленным людям, но волновала обостренное восприятие невротиков. Не получалась она у поэтов плоти, к примеру у Рубенса, который изобразил ее своего рода фландрской мясничихой, и оказалась неразгаданной писателями, проглядевшими и завораживающий жар плясуньи, и утонченное достоинство преступницы.

И вот наконец Гюстав Моро пренебрег евангельским рассказом и представил Саломею в том самом сверхъестественном и необычном виде, в каком она рисовалась дез Эссенту. <...> Это уже божество, богиня вечного исступления, вечного сладострастия. Это красавица, каталепсический излом тела которой несет в себе проклятие и колдовскую притягательность, — это бездушное, безумное, бесчувственное чудовище, подобно троянской Елене, несущее погибель всякому, кто ее коснется»[1].

В то время как французские медики во главе с Жаном Шарко и присоединившимся к нему Зигмундом Фрейдом лечили гипнозом истерию и изучали феномены прочих невропатологий, Оскар Уайльд, вдохновленный идеями декаданского «манифеста» Ж. К. Гюисманса, рискнул написать пьесу, в которой показал болезнь как объект искусства. Потому неудивительно, что драме с девиантным поведением главной героини был уготован нелегкий путь к читателю, а затем и к зрителю. Созданная в 1891 году, «Саломея» О. Уайльда впервые была издана во Франции лишь в 1893 году и сразу завоевала скандальную популярность в творческих кругах. Премьера уайльдовского шедевра состоялась еще три года спустя — 11 февраля 1896 года на сцене парижского Théâtre de l'Œuvre; в апреле того же года Э. Шоссон приступает к сочинению «Поэмы» и уже к августу (по некоторым свидетельствам, к июлю) заканчивает ее.

В этой хронологии событий на первый взгляд нет ничего такого, что непосредственно указывало бы на связи музыкальной композиции с модным и эпатирующим сюжетом. И тем не менее в контексте другой ситуации, в которой Шоссон поначалу выступил в роли активного наблюдателя, гипотеза о специфической программе «Поэмы» приобретает более зримые очертания. Речь идет о постановке в 1893 году драмы Мориса Метерлинка «Пеллеас и Мелизанда» и стремительно созревшем замысле оперы К. Дебюсси. Испытав не меньшее, чем его младший коллега, впечатление от самобытной эсте-

[1] Цит. по изд.: Наоборот: Три символистских романа / Сост. и послесловие В. М. Толмачева. М.: Республика, 1995. 461 с.

тики бельгийского драматурга, Э. Шоссон начинает работать над вокальным циклом «Теплицы» («Les serres chaudes», op. 24)[1] на ранние стихи из одноименного сборника писателя[2].

Музыкальный язык песен демонстрирует открытость Шоссона к новому стилю, вскрывает готовность композитора укорениться в особой, эстетизированной среде обитания, встать на путь элитарного искусства, разделить прогрессивные взгляды своих современников, — иными словами, принять все то, к чему с чувством глубокого воодушевления призывал своего наставника Дебюсси в одном из писем 1893 года: «Поистине, музыка должна была бы быть герметической наукой, охраняемой текстами, требующими столь длительного и трудного истолкования, что наверняка обескураживала бы толпу людей, пользующихся ею с развязностью, которую вкладывают в применение носового платка!»[3]

Популярная идея синтеза искусств, о которой среди прочего так элегантно высказывается Дебюсси, как известно, обретала во второй половине XIX века разнообразные формы своего выражения. Для аристократа Шоссона эталонной была вагнерианская парадигма; для эстета Уайльда — доктрина прерафаэлитов, воспринимающих «синтетичность» как результат взаимодействия искусств на межъязыковом уровне. «...„Цитируя“ каждый по-своему художественный „претекст“», — пишет Н. Тишунина, языки разных видов искусства «взаимопроникали друг в друга и создавали совершенно новый по смыслу и содержанию образ. <...> Сами виды искусства становились прежде всего художественными элементами в создании нового эстетического целого»[4].

В уайльдовском панэстетизме, встроенном в данную концепцию, и живопись, и литература нашли оригинальное преломление. Его проза детализирована, орнаментирована, визуальна. Вместе с тем она до крайней степени субъективна, на чем сам писатель убежденно настаивал. В частности, по поводу оригинальности «Саломеи» Уайльд говорил следующее: «Я взял драму — самую безличную из форм, известных в искусстве, и превратил ее в такой же глубоко личный способ выражения, как лирическое стихотворение или сонет; одновременно я расширил сферу действия драмы и обогатил ее новым содержанием»[5].

---

[1] Симптоматично, что здесь предугадываются некоторые коренные черты еще не сочиненной «Поэмы». Особенно привлекает внимание тональность последней песни — «Молитвы» («Oraison», 1895) — *ми-бемоль минор* (!).

[2] Сборник М. Метерлинка «Теплицы» («Les serres chaudes») вышел в 1889 году.

[3] Цит. по: *Кремлев Ю.* Клод Дебюсси. М.: Музыка, 1965. С. 234.

[4] *Тишунина Н. В.* Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 1998. С. 133.

[5] *Уайльд О.* Избранные произведения: В 2 т. Т. 2: Стихотворения. Эстетические миниатюры. Эссе. Поэмы. М.: Республика, 1993. С. 420.

Шоссон, вероятно, «двигался» в аналогичном русле — синтетичности, индивидуализации, субъективизации творческого процесса, а окружающая его артистическая элита подпитывала своим опытом его начинания. Так, например, композитор отклонил предложение Э. Изаи сочинить для него скрипичный концерт, но не отверг саму возможность написать по заказу виртуоза произведение в ином жанре. Как известно, этим опусом и стала «Поэма», инспирированная созданной годом ранее «Элегической поэмой» Изаи.

Первые упоминания о набросках будущей поэмы Шоссона относятся к 1893 году, из чего следует, что скорее литературный вариант библейского сюжета в прочтении Уайльда, нежели постановка его пьесы, мог послужить для композитора начальным импульсом к вынашиванию творческой идеи. Думается, не последнюю роль в этой интригующей истории сыграло и дерзкое заявление автора «Саломеи» «превратить рассказ о картине в стихотворение, написанное прозой»[1]. Шоссон создает нечто схожее в концептуальном плане. Он также исходит из камерности, интимности высказывания, хотя примеряет эти свойства на иную языковую модель. Как и Уайльд, который «вырастил» драму из рафинированной поэтики новеллы, Шоссон ориентируется на крупную форму — сольный концерт и, наполняя его лирической, личностной манерой повествования, модифицирует с уклоном в синтетический жанр поэмного типа.

Что касается времени окончательного композиционного оформления «Поэмы», то оно, скорее всего, произошло не без влияния постановки драмы Уайльда, последовавшей спустя три года после ее издания; возможно, она «сработала» как провокация, сподвигнувшая Шоссона соединить в музыкальном произведении (опосредованно и напрямую) различные пространственно-временные виды искусства и тем самым продлить перспективу художественных рецепций многозначной, «требующей длительного и трудного истолкования» темы[2].

Пришло время погрузиться в сферу таинственной, волнующей семантики «Поэмы», а также взглянуть на композиционную фабулу в аспекте искомого сюжета.

Согласимся, что глубокая полисемантичная и символическая образность «Саломеи», воплощаясь в музыке, немыслима без экстравагантных композиционных решений. Выбор тональности — одно из таковых[3]. Потому наше внимание вновь привлекает *ми-бемоль минор* главной партии, и попутно —

---

[1] *Уайльд О.* Избранные произведения. Т. 2. С. 254.

[2] Там же.

[3] Весьма показательна в этой связи реакция Рихарда Штрауса, сделавшего пометку рядом с первой строкой пьесы: «Как прекрасна сегодня вечером царевна Саломея!» — *до-диез минор* (см.: *Росс А.* Дальше — шум. Слушая XX век / Пер. с англ. М. Калужского и А. Гиндиной. М.: Астрель: CORPUS, 2013. С. 22).

последняя песня из цикла «Теплицы» («Les serres chaudes») М. Метерлинка, где через эмблематику топоса Смерти — потухшей луны, цветов зла, черного рассвета — повествуется о страждущей одинокой душе.

Oraison	Молитва[1]
Vous savez, Seigneur, ma misère! Voyez ce que je vous apporte! Des fleurs mauvaises de la terre, Et du soleil sur une morte.	Как дни, о Господи, убоги! Чем я могу утешить взор твой? Травою сорной у дороги И солнцем, стынущим над мертвой.
Voyez aussi ma lassitude, La lune éteinte et l'aube noire; Et fécondez ma solitude En l'arrosant de votre gloire.	Взгляни на путь мой одинокий, На черного рассвета пламень И славой окропи высокой Моей души холодный камень.
Ouvrez-moi, Seigneur, votre voie, Eclairez-y mon âme lasse, Car la tristesse de ma joie Semble de l'herbe sous la glace.	Свой путь ты мне открой, о Боже, Пусть вспыхнет свет в душе унылой, Ведь грусть моих восторгов схожа С травой, что подо льдом застыла.

Поэтика уайльдовской «Саломеи» не просто апеллирует к типическим символам искусства конца века. Эстетика «сотворенной красоты», так почитаемая ирландским драматургом, красоты неестественного, безобразного, извращенного способствует персонификации символов, которые вовлекаются на правах главных героев в вычурный узор повествования[2].

Молодой сириец. Как прекрасна сегодня вечером царевна Саломея!
Паж Иродиады. Посмотри на луну. Странная луна. Она похожа на женщину, выходящую из могилы... Она напоминает мертвую женщину... Кажется, что она ищет мертвых. <...>
Молодой сириец. Царевна так бледна! Я никогда не видел ее такой бледной. Она похожа на отражение белой розы в серебряном зеркале. <...>
Саломея. Так хорошо смотреть на луну! Она похожа на маленькую монету... Напоминает маленький серебряный цветок... Такая холодная и чистая... <...>
Паж Иродиады. О! какая странная луна! Кажется, что это рука мертвой женщины, которая хочет укрыться саваном.
Молодой сириец. Странная луна! Она похожа на маленькую царевну с янтарными глазами. Она улыбается сквозь кисейные облака, словно маленькая царевна. <...>
Ирод. Сегодня странная луна. Не правда ли, очень странная луна? Она похожа на безумную женщину, на безумную женщину, которая повсюду ищет любовников. И она обнажена, она вся обнажена. Облака пытаются прикрыть ее наготу, но она не позволяет им. Она движется по небу обнаженная. Она шатается среди облаков, словно пьяная женщина... Я уверен, она ищет любовников... <...>
Ирод. Ах! посмотри на луну! Она стала красной. Она стала красной, как кровь. О, пророк сказал правду.

[1] Перевод с фр. Э. Шапиро.

[2] Здесь и далее текст драмы О. Уайльда приводится в переводе П. Петрова.

В «Поэме» центральные мотивы декаданса сохраняют свою знаковую роль; среди них наибольшую область занимает символика Луны и все, с чем она так или иначе созвучна. Данный символ, что особенно важно, притягивает в свой семантический ареал и атрибутику стержневой антагонистичной пары — Саломеи и пророка Иоканаана. Невербальный текст значительно расширяет ассоциативный диапазон символа, поскольку конкретный образ, утратив свою лексическую оболочку, переходит в «агрегатное» состояние, превращается в гибкую, подвижную субстанцию. Именно такой, переменчивой и непостоянной, предстает в «Поэме» главная партия. В первоначальной монодии она теплохладна, как тусклый лунный отсвет, в хорале — мистически-религиозна, трансцендентна, как меланхолия полнолуния, в каденции — пронзительна настолько, насколько могущественна сила лунного цикла, в *Соль-бемоль-мажорном*, репризном проведении — инфернальна, как затмение.

Но если в драме Уайльда символ, раскрывающийся во всей своей полноте, несет в себе интегрирующую функцию, создает разветвленную сеть перекрестных смысловых и ассоциативных связей, то в условиях абстрактной лексики «Поэмы» стоит проблема его распознавания и вытекающая отсюда проблема семантической определенности. Тем самым закладывается фундамент для дифференциации звеньев символической цепочки средствами музыкального языка.

Пожалуй, наиболее прочную корреляцию материала и его семантического наполнения Шоссон показал в трансформированном ядре главной партии на этапе завершения репризы, во втором кульминационном эпизоде (пример 5). Заглавная фраза темы приобретает сразу несколько новых, в высшей степени выразительных качеств, и все они, дополняя друг друга, вытесняют те черты, которые были присущи ей ранее, на предыдущих этапах формы. Перечислим их.

1. Тема проводится частично (содержит только начальную фразу-тезис).
2. Заметно изменен (в сторону значительного понижения) регистр темы.
3. Вероятно, под влиянием второй макротемы, написанной в размере 6/8 и имеющей триольную пульсацию, преобразована метрика темы — с 3/4 на 9/8.
4. По сравнению с экспозицией смещена на полутон тональность темы — с *ми-бемоль минора* на *ми минор*.

Уникальность данной модификации темы состоит в том, что некоторые из ее параметров обращены к христианской символике. В драматургии «Поэмы» они говорят сами за себя: для сюжета — являются оправданной необходимостью; в аспекте восприятия — обуславливают точное попадание в образ. Такую ассоциативно-семантическую функцию в особенности выполняют метроритмическая организация и тональность ядра темы. Главен-

ствующая роль этих параметров прослеживается на протяжении всей «Поэмы». Здесь же, в кульминации всей формы, они доводятся до своего смыслового максимума.

Всего лишь два (!) такта в размере 9/8 в начале второго эпизода (пример 5) заставляют переосмыслить значение метроритмического компонента и наделить его знаково-символической функцией. Напомним, что две макротемы противопоставлены по ряду параметров, включая и метроритмический (первая представлена размером 3/4, вторая — 6/8). Что характерно, в обоих метрических вариантах в том или ином виде присутствует элемент дуольности, который, сквозь призму сюжетных перипетий, осознается как знак «несовершенства». Первая макротема, с ее пророческим, мерным тоном высказывания, монологичностью, аскетичностью, хоральностью, вмещает больше проявлений духовного, мистического. Во второй же макротеме трехдольность представляет собой одно из средств опознавания жанрового начала, тем не менее перебрасывающего семантический «мост» между низменным и возвышенным, обыденным и исключительным, тленным и духовным, явным и непознанным, временным и вечным. В единственной точке «Поэмы» — начале ее главной кульминации — христианская символика триединства провозглашается как Абсолют. О религиозной основе говорит и тональность мотива ГП, восходящая к великим образцам духовных откровений И. С. Баха — грандиозному вступительному хору «Страстей по Матфею» и трагическому «Crucifixus» из Мессы *h-moll*.

Колоссальное впечатление производит скрещение в главном первомотиве всех драматургических и композиционных линий «Поэмы». Их конкретизация в данном случае была бы, пожалуй, излишней, учитывая тот эффект символической и семантической бесконечности, которого добивается Шоссон в этом центральном моменте формы. И все же по крайней мере одна из обратных проекций генеральной кульминации заслуживает того, чтобы разобраться в ее предназначении. Поскольку вне композиционного контекста вести рассуждения о роли двух сопряженных на внушительной дистанции отрезков довольно затруднительно, посвятим некоторое время аспектам структурной организации «Поэмы».

Тектоника формы насколько очевидна (благодаря чередованию двух макротем), настолько и специфична (принимая во внимание их группировку и соотношение). Конструктивную основу составляют пять разделов (A B A_1 B_1 A_2), обладающие следующими функциями: A — экспозиция главной партии, B — экспозиция связующей, побочной, заключительной партий и разработка, A_1 B_1 — динамизированная реприза, A_2 — кода на материале главной партии. В членении сонатной формы сделан акцент на двухчастности вследствие перегруппировки разделов. Подчеркивает членение глубокая цезура перед репризой и, собственно, композиция данного раздела, выполненная по «канве» экспозиции и разработки.

экспозиция + разработка	**реприза**
вступление — до ц. 2 (т. 1—30), es-moll	вступление — ц. 13 (т. 198—205), c-moll→
ГП — ц. 2—5 (т. 31—96), es-moll	ГП — ц. 14—16 (т. 206—239), Ges (Fis)
тесситурный спад ↓ перед ПП — ц. 5 (т. 97—104), СП ц. 6 (т. 105—112), Es	тесситурный подъем ↑ перед ПП — ц. 17, СП (т. 240—245), H
1-я тема ПП — ц. 6—7 (т. 113—122), B	1-я и 2-я темы ПП — ц. 17 (т. 246—254), gis
2-я тема ПП — ц. 8—9 (т. 123—145), c, e	2-я тема ПП — ц. 18 (т. 255—266), e, fis
ЗП — ц. 9 (т. 146—151), e→ g	ЗП — ц. 18 (т. 267—270), fis
кульминация и тесситурный спад ↓ на материале ЗП перед Эпизодом I — ц. 10 (т. 152—163)	кульминация и тесситурный подъем ↑ на материале ЗП перед Эпизодом II — ц. 19 (т. 271—282), cis
Эпизод I — ц. 11 (т.164—179), g-moll на (D) → e	Эпизод II — ц. 20 (т. 283—284, 9/8), e-moll
кульминация Эпизода I на 2-й теме ПП — ц. 12 (т. 180—188), каденция в C-dur	кульминация Эпизода II на 2-й теме ПП — ц. 20 (т. 285—300), тесситурный подъем ↑ перед кодой
тесситурный спад ↓ перед репризой — ц. 12 (т. 189—198)	

Чрезвычайно любопытны и различия двух крупных частей «Поэмы». В завершении первого этапа формы происходит эмоциональный взлет, чему способствует экспансия автентических гармоний, форсирующих разрешение в устой, — полный каданс в *До мажоре*. На заключительной стадии второго (репризного) этапа — развитие нарочито дезориентировано: оно сплошь эллиптично, деструктивно, лишено тональной логики, нет в нем и цели, к которой это развитие было бы направлено. Драматургически противоположный исход каждой части, думается, был подсказан Шоссону внутренними факторами сюжета, удерживающего в напряжении диалектическую пружину — танец Саломеи и казнь пророка Иоканаана. Эти узловые сцены, образующие две вершины формы, послужили основой двух не менее значимых эпизодов «Поэмы», расположенных в кульминационных зонах первого и второго композиционных «кругов».

Из всего тематического материала эпизоды выделяются наибольшей хара́ктерностью, метафоричностью. Особое внимание внутри первого эпизода привлекает «выход» из жанровой темы (ц. 11) и ее состыковка со второй побочной партией (ц. 12). В этом композиционном приеме — сопоставлении воплощенных в звуке телесной и духовной материй — Шоссон, осознанно или нет, вступает в заочную дискуссию с Уайльдом: «Скульптора влечет к концентрированности, — читаем в его эссе „Критик как художник“, — чтобы достичь мига совершенства. Образ, схваченный живописцем, лишен начал

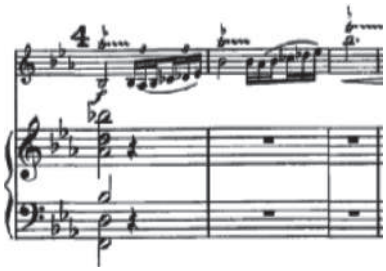
духовного роста и перемены. Если этим образам неведома смерть, то оттого лишь, что им слишком мало ведома жизнь, ибо тайны жизни и смерти доступны тем, и только тем, кто подвластен движению времени и располагает не одним настоящим, но и будущим и способен встать над прошлым, обретая величие, так же как низринуться в прошлое, в котором невзгоды и горе. Движение, эта главная проблема для зрительных искусств, в сущности, может быть передано одной Литературой. Она одна показывает нам тело в его стремительности и душу в ее беспокойстве»[1].

Композитор оспаривает тезис Уайльда и убедительно демонстрирует универсальность, многофункциональность музыкальных ресурсов. В частности, на протяжении «Поэмы» Шоссон не раз использует феномен диахронии как один из инструментов, при помощи которого смысловые слои, устанавливая связи между настоящим и будущим, начинают свободно перемещаться в фабульном времени повествования. Так, принимая в расчет скорбную развязку сюжета, вряд ли покажется случайным, что тональный план «танца» на стадии завершения приходит к *ми минору* (!) — тональности второго, рокового эпизода «Поэмы». К тому же в конце разработки участок *ми минора* (т. 176—179) атематичен (!), тогда как в кульминации репризы — предельно индивидуализирован. Почему в первом случае так, а в другом — иначе? Ответ лежит на поверхности: в конце разработки залог (танец) уже отдан, трагедия (смерть) предречена, задуманное (поцелуй) будет исполнено.

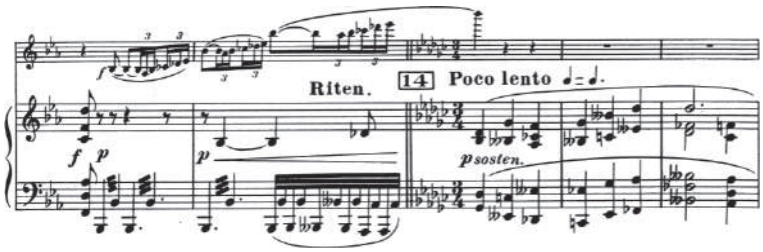
Аналогичную роль предвестника катастрофы играет фигура, образующая еще один семантический «резонанс» с драмой Уайльда. Ее лаконичный шестизвучный мотив рождается в самом начале каденции из длинной трели, как будто подхватывает тревожные колебания воздуха, а после в стремительном порыве взмывает вверх (пример 6).

> Саломея. Кто это, Сын Человеческий? Он так же прекрасен, как ты, Иоканаан?
> Иоканаан. Прочь! Прочь! Я слышу во дворце взмахи крыльев ангела смерти. <...>
> Саломея. Дай мне поцеловать твои уста, Иоканаан.
> Иоканаан. Не страшно ли тебе, дочь Иродиады? Не сказал ли я, что слышу взмахи крыльев ангела смерти, и не явился ли он, ангел смерти? <...>
> Ирод. Говорю тебе, дует ветер... И я слышу что-то похожее на взмахи крыльев, на взмахи огромных крыльев. Ты не слышишь их? <...>
> Ирод. Саломея, Саломея, станцуй для меня. Прошу тебя, станцуй для меня. Мне очень грустно сегодня. Да, мне необычайно грустно. Когда я пришел сюда, я поскользнулся в крови, а это плохая примета, и я слышал, я уверен, я слышал над террасой взмахи крыльев, взмахи огромных крыльев. Я не знаю, что они предвещают... <...>
> Ирод. ...О, здесь так холодно! Такой холодный ветер, и я слышу... почему я слышу эти взмахи крыльев? Да, кажется, что это какая-то птица, огромная черная птица летает над террасой. Почему я не вижу ее, этой птицы? Такие страшные взмахи. И они поднимают страшный ветер. Страшно холодный ветер... <...>

[1] *Уайльд О.* Избранные произведения. Т. 2. С. 283.



Пример 6. *Мотив «взмаха крыльев»*



Пример 7. *Фрагмент главной партии в репризе, начало*

Появления символического мотива поначалу редки, ненавязчивы и потому, как может показаться, незначительны в образно-содержательном русле «Поэмы». Впрочем, несмотря на сравнительно небольшой суммарный объем звучания, они все же привлекают внимание несколькими примечательными особенностями:

1) фигуры тембрально либо структурно обособлены: первые два проведения обрамляют каденцию (начало ц. 4 и окончание ц. 5), третье кратким включением солирующей скрипки предваряет *Соль-бемоль-мажорную* главную партию в репризе (пример 7);

2) локация всех фигур происходит в разных частях формы, но исключительно (!) в зонах главной партии, добавляя к ее затененности, сумеречности порывы фантомных импульсов, инфернально загадочных и жутковатых;

3) наконец, о знаковой роли данной фигуры убедительнее всего говорит ее концентрация в генеральной кульминации пьесы, в области гармонической энтропии.

В заключение осталось прояснить вопрос о специфике и роли финала «Поэмы». В коде Шоссон постепенно «отступает», удаляется от событийной фабулы, отчего складывается впечатление, что драматический вектор сюжета более не ведет композитора, не мотивирует его творческий выбор. К тому же в самом начале коды присутствует элемент некой искусственности, так как виден «шов», слышны следы механической состыковки двух разделов.

Туттийный апофеоз главной партии не звучит органичным продолжением предшествующей кульминации; скорее он является своего рода вершиной-источником коды, спускаясь с которой композитор постепенно «рассеивает» тему и доходит до полного нивелирования ее интонационности. Линия поступательного убывания индивидуального начала «смягчает» драматизм уайльдовской концепции, запечатлевая в восприятии потаенный образ психоделически-элегического финала. Возможно, именно об этом писал К. Дебюсси в заметке «Revue musicale. S. I. M.» от 15 января 1913 года: «...Чувство мечтательной нежности становится наиболее трогательным в конце „Поэмы“, когда, оставляя в стороне все следы описательности, сюжетности, музыка становится тем самым чувством, которое вдохновляет ее эмоции»[1].

Действительно, финалы литературного и музыкального воплощения истории о Саломее кардинально разнятся. Драма Уайльда не предполагает обстоятельного завершения, поскольку ее автор «сознательно поднимает проблему, которую считает неразрешимой»[2]. Концовка «Поэмы» принципиально иная и, вероятно, допускает варианты интерпретации.

Во-первых, образная закругленность коды может быть объяснена вынужденным возвратом в естественное лоно имманентности музыкального синтаксиса вследствие обрыва фабульной колеи в основной части произведения. Во-вторых, не менее вероятной (вспомним о символистском литературном окружении Э. Шоссона) кажется идея об обезличивании звуковой материи (в духе субстанциональной поэтики Стефана Малларме), выходе из внутрисюжетного пространства формы. Наконец, допустима и третья версия, согласно которой в коде композитор осуществляет переход от трагедии как изъявления рационального к таинству иррационального.

Суть в том, что на всем протяжении «Поэмы» автор сплетал в тугой композиционный узел две семантические сферы, две онтологические категории — Любовь (как одно из ярчайших проявлений Жизни) и Смерть. Их непрерывно пополняемые индивидуальные признаки насыщали широкое дискурсивное поле разнопорядковыми множествами (понятийными, ситуационными, символическими). Немаловажная роль в этом процессе была отведена вариантно-вариационному методу развития, служащему средством передачи языковых приемов, примененных Уайльдом, — повторности, рефренности. Удивительно, что с вариационностью, «лейтмотивностью» «Поэмы» органично согласуется чрезвычайно детализированная манера письма повести Тургенева, направленная на «расщепление, дробление» дискурса и

[1] «...Rien n'est plus touchant de douceur rêveuse que la fin de ce Poème, où la musique, laissant de côté toute description, toute anecdote, devient le sentiment même qui en inspira l'émotion» (см.: *Chailley J.* Tourguéniev et le „Poème“ de Chausson // Revue des études slaves. Paris, 1977. Vol. 50. No. 1. P. 88).

[2] *Рикёр П.* Время и рассказ: В 2 т. Т. 2. Конфигурация в вымышленном рассказе / Пер. Т. В. Славко. М.; СПб.: Университетская книга, 2000. С. 30.

вводящая новые и новые условия сочетаемости смысловых единиц[1]. Вместе с тем образный мир тургеневской «Песни» близок и драме Уайльда; в ней также значима символика луны, присутствуют мотивы безотчетного влечения, погружения в транс, порока, преступления, губительности страсти, наконец, элемент «непостижимости, неразгаданности человеческой души»[2].

Так, может, вот он, ключ к дешифровке изначально заявленного Шоссоном программного названия «Поэмы»? Что, если «Песнь торжествующей любви» — недостающая образно-смысловая область, многомерно расширяющая «зеркальный коридор» декаданской символики, противовес апокалиптичности уайльдовской пьесы, некая семантическая прослойка между экстремальностью «Саломеи» и гибкостью, пластикой «Поэмы»? Увы, на эти вопросы однозначного ответа не существует. Но даже если наша догадка верна, остается неясным, во имя какой идеи Шоссон представляет драму и одновременно желает услышать в ней отзвук истории, воспевающей Любовь в ее высшем проявлении...

Обратимся в последний раз к уайльдовскому источнику. Вспомним, что́ произносит Саломея в самом конце своего заключительного монолога. «Тайна любви больше, чем тайна смерти, — говорит она, — только любовь имеет значение».

В пространной, эфемерной коде Шоссон «оставляет в стороне» не столько сюжет, сколько неисчерпаемость данного утверждения. Композитор выстраивает итоговую цепочку экзистенциальных понятий, уводящую восприятие в сферу иллюзорного, неуловимого, призрачного. Провозглашая непреложность пророческого императива заглавной темы, музыкальная материя избавляется от его гнета и в свободном парении проникается духовным опытом: проходит сквозь созерцание, озарение, оцепенение, наваждение, открывается тайне...

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ермакова Н. А.* «Песнь торжествующей любви» И. С. Тургенева: логика «обратимости» финала. URL: https://refdb.ru/look/2525978.html (дата обращения: 03.06.2020).
2. *Зайцев Б. К.* Жизнь Тургенева // Зайцев Б. К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. Жизнь Тургенева: Романы-биографии. Литературные очерки. М.: Русская книга, 1999. С. 19—176.
3. Зарубежная литература конца XIX — начала XX века: Учебник для бакалавров / А. Ю. Зиновьева [и др.]; под ред. В. М. Толмачева. 4-е изд., перераб. и доп. М.: Юрайт, 2016. 811 с.
4. *Кремлев Ю.* Клод Дебюсси. М.: Музыка, 1965. 792 с.
5. Наоборот: Три символистских романа / Сост. и послесловие В. М. Толмачева. М.: Республика, 1995. 461 с.
6. Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / Под ред. Г. К. Косикова. М.: МГУ, 1993. 512 с.

[1] *Ермакова Н. А.* «Песнь торжествующей любви» И. С. Тургенева...

[2] *Тишунина Н. В.* Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств... С. 105.

7. *Рикёр П.* Время и рассказ: В 2 т. Т. 2. Конфигурация в вымышленном рассказе / Пер. Т. В. Славко. М.; СПб.: Университетская книга, 2000. 224 с.
8. *Росс А.* Дальше — шум. Слушая XX век / Пер. с англ. М. Калужского и А. Гиндиной. М.: Астрель: CORPUS, 2013. 560 с.
9. *Стоянов П.* Взаимодействие музыкальных форм / Пер. с болг. М.: Музыка, 1985. 270 с.
10. *Тишунина Н. В.* Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 1998. 160 с.
11. *Толмачев В. М.* О границах символизма // Вестник ПСТГУ. 2004. № 3. С. 248—268.
12. *Толмачев В. М.* Творимая легенда. Послесловие. URL: https://info.wikireading.ru/109162 (дата обращения: 03.06.2020).
13. *Уайльд О.* Избранные произведения: В 2 т. Т. 2: Стихотворения. Эстетические миниатюры. Эссе. Поэмы. М.: Республика, 1993. 543 с.
14. *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Пер. с фр. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой; вступ. статья Н. С. Автономовой. СПб.: A-cad: Талисман, 1994. 405 с.
15. *Chailley J.* Tourguéniev et le „Poème“ de Chausson // Revue des études slaves. Paris, 1977. Vol. 50. No. 1. P. 87—90.
16. *Schubart Ch.* Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst / Hrsg. L. Schubart. Wien: J. V. Degen, 1806. 386 S.

Аннотация

В настоящей статье предлагается взгляд на «Поэму» Эрнеста Шоссона для скрипки как сочинение, пропитанное атмосферой искусства конца века — fin de siècle. Исходя из особого стилевого колорита и специфичности музыкальной формы, автором работы выдвигается гипотеза о фабульном слое пьесы, влияющем на ее композицию. В центре исследования — структурно-семантический анализ «Поэмы», согласующийся со стержневыми сюжетными мотивами драмы О. Уайльда «Саломея». Данная трактовка опирается на ряд факторов, дающих весомые основания считать гипотезу правомерной. Один из них — временной, хронологический, согласно которому «Поэма» была создана буквально «вслед» за премьерной постановкой драмы Уайльда в Париже. Другой — удивительным образом смыкает семантические области литературного и музыкального текстов. Речь идет о знаковом в символическом отношении жанровом эпизоде «Поэмы», наиболее явственно демонстрирующем связь двух произведений, — танце Саломеи.

Abstract

This article considers Ernest Chausson's *Poem* for violin as a composition saturated with the atmosphere of *fin-de-siècle* art. The investigation comprises a structural and semantic analysis of Chausson's *Poem*, which resonates with the core themes of Oscar Wilde's drama *Salome*. Taking into consideration aspects of musical form and stylistic colour, this article suggests that the plot of Wilde's play influenced the composition of Chausson's *Poem*. A number of factors support this interpretation: in terms of its chronology, Chausson's *Poem* was composed immediately after the premiere of Wilde's play in Paris, while the semantic relationship between both literary and musical texts is remarkable. One generic episode in particular symbolically links the two works: the dance of Salome.

✓ *Ключевые слова:* Э. Шоссон, «Поэма», О. Уайльд, танец семи покрывал, «Песнь торжествующей любви», *fin de siècle*, символизм, декаданс.

✓ *Keywords:* Ernest Chausson, *Poem*, Oscar Wilde, Dance of the Seven Veils, *Song of Triumphant Love*, *fin-de-siècle*, Symbolism, Decadence.

УДК
78.071.1

Карл Мария фон Вебер у аббата Фоглера в Вене: на пути к композиторской зрелости

ХАВРОВ ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ
Аспирант, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова; ведущий редактор издательского отдела, Мариинский театр (Санкт-Петербург, Россия)

KHAVROV VLADIMIR V.
Postgraduate Student, Saint Petersburg Conservatory named after N. Rimsky-Korsakov; Lead Editor of the Publishing Department, Mariinsky Theatre (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: vladimir.khavroff@yandex.ru

Годы учения Карла Марии фон Вебера (ил. 1) остаются слабо освещенными в литературе. Даже в биографических трудах, посвященных композитору, исследователи, рассказывая об этом периоде, порой заменяют фактологические сведения отступлениями исторического характера, общим историко-культурным фоном, — например, так происходит в новейшей (2015) биографии Вебера, написанной Кристофом Швандтом[1]. В другой хорошо известной, хотя и более ранней монографии о Вебере, принадлежащей Джону Уорреку, глава «Отрочество и пробуждение: 1800—1803» открывается фразой: «О жизни и странствиях Вебера в первые годы нового столетия известно мало определенного»[2]. Вторит ему Майкл Тьюса, автор статьи о Вебере в словаре Гроува: «Ранние годы богатой на события жизни Вебера погружены в безвестность, потому что сохранилось довольно мало документов, которые освещали бы его жизнь до 1810 года»[3].

Вебер поначалу не получал систематического музыкального образования — с детства он странствовал с театральной труппой отца, это не давало ему возможности надолго остаться в том или ином городе, найти постоянного учителя. Среди первых наставников Вебера были Иоганн Петер Хойшкель (Johann Peter Heuschkel, 1773—1853) — гобоист и органист, который давал Веберу уроки игры на фортепиано; Михаэль Гайдн, преподавший ему пер-

[1] *Schwandt C.* Carl Maria von Weber in seiner Zeit: Eine Biografie. Mainz [etc.]: Schott, 2015. 606 S.

[2] *Warrack J.* Carl Maria von Weber. Cambridge [etc.]: Cambridge University Press, 1978. P. 36.

[3] *Tusa M. C.* Weber: (9) Carl Maria (Friedrich Ernst) von // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2th ed. New York: Ed. S. Sadie, 2001. Vol. 27. Wagon to Żywny. P. 135.

Ил. 1. *Карл Мария фон Вебер (портрет работы Иоганна Йозефа Найдля по рисунку Йозефа Ланге). 1804. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France*

вые уроки контрапункта; Джованни Валези[1] (Giovanni Valesi, 1735—1816; он учил Вебера пению) и Иоганн Непомук Кальхнер (Johann Nepomuk Kalchner, 1764—1827), который занимался с ним композицией. Под руководством каждого из учителей Вебер что-то сочинял (в том числе три оперы), но едва ли такое образование можно было считать сколь-нибудь последовательным. Так продолжалось до 1803 года, когда Вебер, которому уже почти исполнилось семнадцать лет, встретил Георга Йозефа Фоглера — «аббата Фоглера».

Сегодня это имя в контексте музыкальной культуры XVIII — начала XIX века звучит среди фоновых, второстепенных, особенно в литературе

[1] Псевдоним; настоящее имя — Иоганн Евангелист Валлесхаузер (Johann Evangelist Walleshauser).

на русском языке. В последние десятилетия интерес к Фоглеру развивается прежде всего в Германии — ему и его учению посвящены несколько книг и ряд статей; русская фоглериана пока ограничивается отдельными статьями, и до создания полноценной картины его жизни и творчества все еще далеко. В оценке репутации Фоглера играет свою роль и магия великих имен: говоря о Фоглере, нередко цитируют одно из писем Моцарта к своему отцу 1777 года, где он, не стесняясь в выражениях, называет Фоглера «музыкальным шарлатаном» и «паяцем»[1]. В письмах Моцарта встречаются и другие нелестные характеристики Фоглера. Джон Уоррек замечает, что «история отвела аббату Фоглеру самую незавидную участь — посмешища» и что сейчас он выглядит лишь «причудливой сноской к биографиям своих учеников — Вебера, Мейербера, Винтера, Риттера, Данци и певицы Алоизии Вебер»[2]. Фоглер действительно вел эксцентричную жизнь, но тем не менее был композитором, отнюдь не лишенным таланта, хорошим пианистом, плодовитым музыкальным писателем. Не стоит недооценивать и педагогический талант Фоглера: даже приведенные в цитате имена — далеко не последние в истории музыки, а ведь ими круг учеников Фоглера не исчерпывается. Большинство воспитанников вспоминали о нем с большим уважением и восхищением; едва ли не главным почитателем среди них был именно Вебер, и, конечно, Фоглер в его биографии был намного больше, чем просто «сноской». Иоахим Файт в своей диссертации на многочисленных примерах показывает, что Вебер сформировал взгляды на гармонию, формы и инструментовку во многом под влиянием своего учителя[3].

Нельзя сказать, что занятия Вебера с Фоглером документированы подробно, но все же есть ряд косвенных свидетельств, позволяющих довольно ясно проследить становление мастерства молодого композитора на этом этапе. В статье речь пойдет лишь об одном из аспектов учения — оркестровке, и даже еще более локальном ее разделе — использовании в оркестре кларнета. Для изучения творчества Вебера этот сюжет важен, поскольку именно в сочинениях для кларнета он впервые заявил о себе как о композиторе, заслуживающем внимания. В 1811—1816 годах Вебер создал шесть сочинений для кларнета — три с оркестром (концертино, соч. 26, и два концерта, соч. 73 и 74) и три камерных ансамбля (квинтет, соч. 33, вариации, соч. 34, большой концертный дуэт, соч. 48). Все они сегодня считаются классикой репертуара для этого инструмента и принадлежат к числу самых часто ис-

[1] *Моцарт В. А.* Письмо своему отцу в Зальцбург 4 ноября 1777 (см.: Вольфганг Амадей Моцарт. Полное собрание писем / Пер. И. С. Алексеевой, А. В. Бояркиной, С. А. Кокошкиной, В. М. Кислова. М.: Международные отношения, 2006. С. 79).

[2] *Warrack J.* Carl Maria von Weber. P. 48.

[3] *Veit J.* Der junge Carl Maria von Weber: Untersuchungen zum Einfluß Franz Danzis und Abbé Georg Joseph Voglers. Mainz [etc.]: Schott, 1990. 455 S.

полняемых произведений Вебера, однако история его взаимоотношений с кларнетом, эволюция его взглядов на этот тембр, особенно в сочинениях, предшествовавших сольным, не попадает в поле зрения исследователей (за исключением единственного труда Вольфганга Занднера[1], нам вообще неизвестны работы, где вместе с сольными кларнетными сочинениями Вебера были бы проанализированы и оркестровые партии этих инструментов в других его произведениях).

Несмотря на то что Фоглеру посвящен ряд трудов, его все же едва ли можно назвать хорошо известным персонажем, потому видится разумным обозначить некоторые детали его жизненного пути[2]. Подробные же сведения о нем и его работе в Мангейме содержатся в интересной статье Александры Дворницкой «Аббат Фоглер и мангеймская музыкальная традиция»[3].

Фоглер (ил. 2) родился в Вюрцбурге на северо-западе Баварии в 1749 году в семье мастера-изготовителя инструментов, там же учился в иезуитской гимназии и университете, затем изучал общее и церковное право в Вюрцбурге и Бамберге. Еще студентом он сочинял балетную и театральную музыку для университетских спектаклей. В 1770 году Фоглер получил пост альмонария (раздатчика милостыни) в Мангейме, при дворе пфальцского курфюрста Карла Теодора IV. Набрав вскоре политический вес при дворе, он стал пользоваться расположением курфюрста и получил от него финансовую поддержку, чтобы продолжить музыкальное образование в Италии (с 1773). Там он недолго учился у падре Мартини в Болонье и провел много времени в Падуе, где изучал теологию и стал учеником музыкального теоретика Франческо Антонио Валлотти. В Риме он был принят в Аркадскую академию, а папа Пий VI даровал ему титул протонотария и наградил орденом Золотой Шпоры.

В ноябре 1775 года Фоглер вернулся в Мангейм — уже на должность духовного советника и второго капельмейстера. Он открыл музыкальную школу и начал публиковать педагогические работы. Когда в 1778 году двор курфюрста перебрался в Мюнхен, Фоглер на некоторое время остался в Мангейме. В 1780 году он отправился в Париж, чтобы предложить свою теоретическую систему Королевской академии наук, однако за время пребывания Фоглера во французской столице (1781—1783) ни его сочинения, ни теоретические изыскания не привлекли большого внимания — интерес вызва-

[1] *Sandner W.* Die Klarinette bei Carl Maria von Weber. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1971. 257 S. (Neue musikgeschichtliche Forschung, Band 7).

[2] Приводимая далее биография Фоглера основана на: *Grave M.* Vogler, Georg Joseph [Abbé Vogler] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2th. ed. New York: Ed. S. Sadie, 2001. Vol. 26. Twelve-tone to Wagner tuba. P. 863—868.

[3] *Дворницкая А.* Аббат Фоглер и мангеймская музыкальная традиция // Старинная музыка. 2016. № 3. С. 14—19.

Ил. 2. *Аббат Фоглер (портрет работы Йозефа Хаубера). 1808. Wikimedia Commons*

ла только игра Фоглера на клавесине[1]. Не сумев завоевать Париж, Фоглер в 1783 году уехал в Лондон, где также представил свою теоретическую систему Королевскому обществу по развитию знаний о природе, и хотя здесь ее приняли с бóльшим интересом, уже в следующем году Фоглер покинул Лондон, получив от Карла Теодора (сохранившего свой титул курфюрста — теперь уже баварского) приглашение на место капельмейстера капеллы в Мюнхен. Однако и в Баварии Фоглер не задержался надолго и через два года отправился в Швецию, где служил при дворе короля Густава III и обучал музыке наследного принца. В 1792 году король был убит во время костюмированного бала (эти события легли в основу либретто оперы Верди «Бал-маскарад»). После смерти покровителя Фоглер вновь отправился странствовать. Он добрался до Гибралтара, Кадиса (где по ошибке был принят за шпиона и арестован), Танжера и других средиземноморских городов в поисках древних,

[1] *Brenet M.* L'Abbé Vogler à Paris en 1781—83 // Archives historiques, artistiques et littéraires: recueil mensuel de documents curieux et inédits. Chronique des archives et bibliothèques: T. 2ème (1890—1891). Paris: Étienne Charavay, 1891. P. 150—155.

изустно передаваемых традиций модального пения. В дальнейшем Фоглер составил на основе напевов разных народов серию клавесинных пьес и передал свой интерес к этнической музыке Веберу.

В 1793 году Фоглер вернулся в Стокгольм, где работал при дворе короля Густава Адольфа IV до 1799 года. Затем как исполнитель, органный мастер и педагог он работал в Копенгагене, Берлине, Праге, Вене, Мюнхене и наконец осел в Дармштадте, где до последних дней жизни продолжал сочинять и придумывать различные проекты, связанные с органостроением.

Даже из такого весьма общего повествования видно, что «годы странствий» Фоглера оказались куда обширнее и по хронологии, и по географии, чем таковые же у другого, более известного аббата-композитора (Франца Листа) полувеком спустя. Несмотря на богословское образование и аббатский сан, который, казалось бы, должен был сообщать его носителю степенность и солидность мыслей и дел, Фоглера никогда не покидали «охота к перемене мест» и дух авантюризма. Такой тип отношения к жизни был знаком и Веберу, что, несомненно, способствовало сближению двух музыкантов.

Живя в Вене, Фоглер развил по-настоящему бурную деятельность. Ему довелось творчески общаться с крупнейшими венскими музыкантами своего времени, и если, например, о контактах Фоглера с Гайдном можно лишь строить гипотезы (по утверждению Иоганна Генсбахера, Фоглер написал реквием специально для похорон Гайдна, но он так и не был исполнен[1]), то его соревнования в фортепианной игре с Бетховеном были громкими событиями, причем, по воспоминаниям современников, в их «дуэли» 1804 года Фоглер ничуть ему не уступал[2]. Моцарта Фоглер уже не застал, но писал оперу по заказу Эмануэля Шиканедера — некогда первого Папагено, а в ту пору директора театра «Ан дер Вин».

Вебер приехал в Вену в сентябре 1803 года — ему не было еще и семнадцати. Пребывание в австрийской столице стало для него первым сравнительно долгим самостоятельным «плаванием», вдали от отца и родни (которые остались в Зальцбурге), первым опытом взрослой жизни. Вебер намеревался учиться у Йозефа Гайдна, но судьба распорядилась иначе.

Нам пока неизвестны обстоятельства, при которых произошла встреча Вебера с Фоглером и почему не удался план с обучением у Гайдна (вероятнее всего, мастер был уже слишком стар и не хотел брать новых учеников). Так или иначе, нового учителя Вебер сразу же принял с восторгом. 8 октября 1803 года он пишет своему старшему другу, юристу и музыканту-любителю

[1] Johann Gänsbacher an Maria Anna Gräfin Firmian. Darmstadt. Dienstag, 19. Juni 1810 (См.: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition. 2014. URL: https://weber-gesamtausgabe.de/de/A000584/Korrespondenz/A040243.html (дата обращения: 01.06.20)).

[2] *Clive P. H.* Beethoven and His World : A Biographical Dictionary. New York: Oxford University Press, 2001. P. 381—382.

Тадеусу Зузану (Thaddäus Susan; 1779—1838): «Мне повезло познакомиться с аббатом Фоглером, который теперь мой лучший друг и у которого я теперь изучаю его замечательную „Систему“. Я каждый день провожу у него по четыре-пять часов, и представь себе, какую радость он мне доставил несколько дней назад (NB. Надо сказать тебе, что он пишет для венского театра оперу, которой еще ни одна живая душа не видела и тем более не слышала, потому что он сочиняет только ночью). Я был у него вечером, и вдруг — он бежит в третью комнату, закрывает дверь, запирает ставни и так суетится, чтобы нас никто не потревожил, что я даже не знаю, что все это значит. И вот наконец он приносит стопку нот, садится за фортепиано и после того, как я торжественно клянусь ему хранить тайну, играет мне увертюру и некоторые другие пьесы из оперы. Это совершенно божественная музыка, и что ты думаешь? он даже дал мне рукопись увертюры, с тем чтобы постепенно подготовить оперу в клавире. Теперь я сижу и изучаю, и радуюсь так, что временами я будто сам черт — от радости»[1].

Таинственное сочинение Фоглера, о котором идет речь, — это опера «Самори» (Samori) — та самая, которую Фоглеру заказал Шиканедер. Эта «героико-комическая» (по собственному определению Фоглера) опера была впервые представлена в театре «Ан дер Вин» 17 мая 1804 года; в дальнейшем композитор несколько раз редактировал партитуру. Опера была довольно популярной у венской публики и пользовалась, например, намного большим успехом, чем поставленная год спустя «Леонора» Бетховена. Вебер с энтузиазмом взялся за подготовку клавира, хотя труд этот был нелегким: рукописная партитура насчитывала без малого 500 страниц. Тому же Зузану Вебер через десять дней писал: «Вена держит меня в оковах, но это оковы работы: ты, наверное, понимаешь, что подготовить клавир такой большой оперы — это не пустяки»[2].

Разглядев в юноше талант, Фоглер, возможно, не хотел обременять того денежными вопросами и предложил Веберу подготовить клавир не только в качестве учебного задания, но и как плату за уроки. Обеим сторонам это было выгодно: Фоглеру не нужно было тратить время на трудоемкое дело и деньги на переписчиков, Вебер, в свою очередь, смог подробно изучить оркестровку и открыть для себя что-то новое в инструментальном и вокальном письме.

Вебер не только составил клавир, но и позднее написал цикл фортепианных вариаций на тему арии Наги из этой оперы «Woher mag dies wohl kommen?» — они затем вошли в каталог его сочинений под номером опуса 6.

---

[1] Carl Maria von Weber an Thaddäus Susan in Salzburg. Wien. Samstag, 8. Oktober 1803 (См.: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition. 2014. URL: https://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Korrespondenz/A040147.html (дата обращения: 01.06.20)).

[2] Carl Maria von Weber an Thaddäus Susan in Salzburg. Wien. Dienstag, 18. Oktober bis Dienstag, 25. Oktober 1803 (См.: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition. 2014. URL: https://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Korrespondenz/A040148.html (дата обращения: 01.06.20)).

Любопытно, что в структуре этих вариаций много общего с будущим циклом для кларнета и фортепиано, соч. 33, совпадает и тональность.

Что же Вебер мог увидеть в партитуре «Самори»?

В инструментовке Фоглер позволял себе довольно смелые для того времени приемы. Например, в первых же тактах увертюры звучит соло литавр — при этом их три (как правило, прежде композиторы, за исключением немногих эксцентричных опытов, обходились парой и почти не давали этому инструменту сольных мелодических партий). Нас, однако, интересует прежде всего то, как в этой партитуре использованы кларнеты.

Кларнеты впервые стали постоянными участниками оркестровой партитуры в середине XVIII века в мангеймском оркестре, передовом в свое время, — отдельные спорадические их появления в более ранних сочинениях едва ли можно считать сколь-нибудь устоявшейся традицией. Валерий Березин в труде об истории духовых инструментов в музыкальной культуре классицизма приводит множество примеров использования кларнетов в сочинениях отца и сына Стамицев, Карла Каннабиха и других композиторов[1]. Фоглер, еще в 1770-е общавшийся с партитурами мангеймских мастеров, воспринимал кларнеты совершенно свободно, не как редкость, применяемую «по случаю», но как полноценную, равную другим оркестровую краску. Впрочем, у самого Фоглера в мангеймский период не так много сочинений, в которых бы активно использовались эти инструменты. Альберт Райс указывает, например, на балет «Встреча на охоте», написанный в 1772 году[2]. Сольные и ансамблевые сочинения Фоглера для кларнета нам неизвестны.

В среднем разделе увертюры к «Самори» есть трио двух кларнетов и бассетгорна (это более низкая по звучанию разновидность кларнета и излюбленный инструмент венских масонов; пример 1)[3], далее, в нескольких номерах, — облигатные партии кларнета in A (такая разновидность кларнета, предназначенная для диезных тональностей, по тем временам также редко попадала в оркестр, уступая инструментам in B, in C и in D).

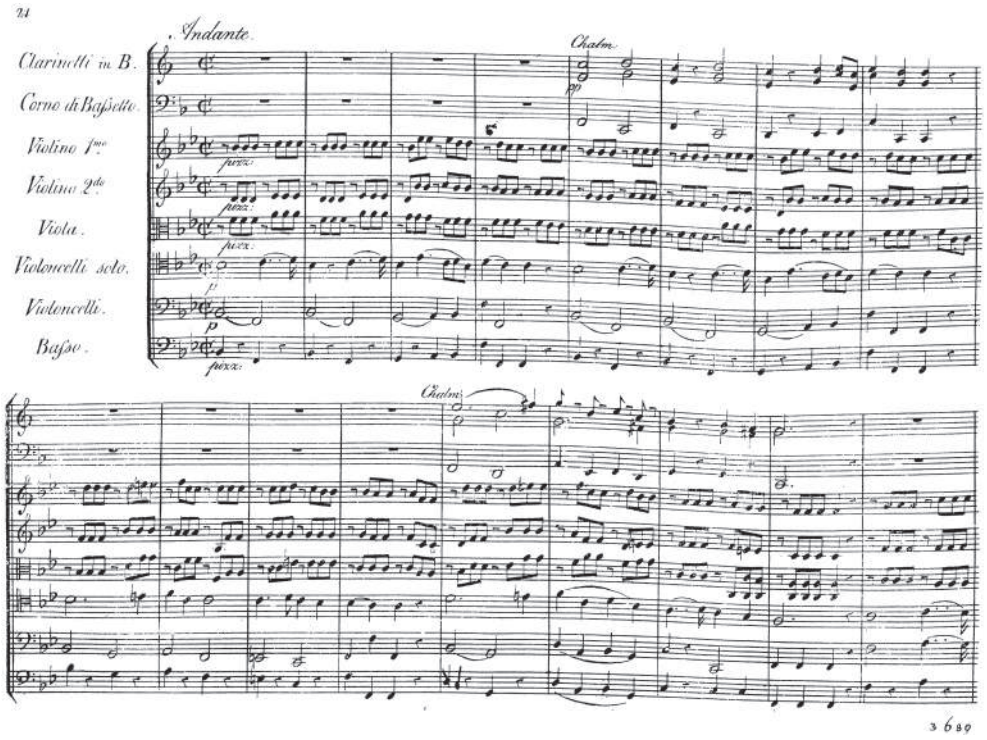
Обратим внимание на один из номеров — дуэт Пандо (Самори) и Махадовы, где в партиях флейты и кларнета выписаны штрихи: в группах из четырех шестнадцатых первые две играются легато, а третья и четвертая — стаккато (пример 2)[4]. Штрихи духовых инструментов в оркестровых парти-

[1] *Березин В. В.* Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. М.: ИОСО РАО, 2000. С. 275—290.

[2] *Rice A.* Clarinet in the Classical Period. New York: Oxford University Press, 2003. P. 128.

[3] Пример 1 приводится по партитуре увертюры к «Самори», опубликованной около 1817 года в Оффенбахе у Иоганна Андре, доступ к онлайн-версии которой открыт на сайте IMSLP: https://imslp.org/wiki/Samori_(Vogler,_Georg_Joseph).

[4] Примеры 2 и 3 приводятся по рукописной партитуре «Самори», доступ к онлайн-версии которой открыт на сайте Баварской государственной библиотеки: https://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0010/bsb00107183/images/.

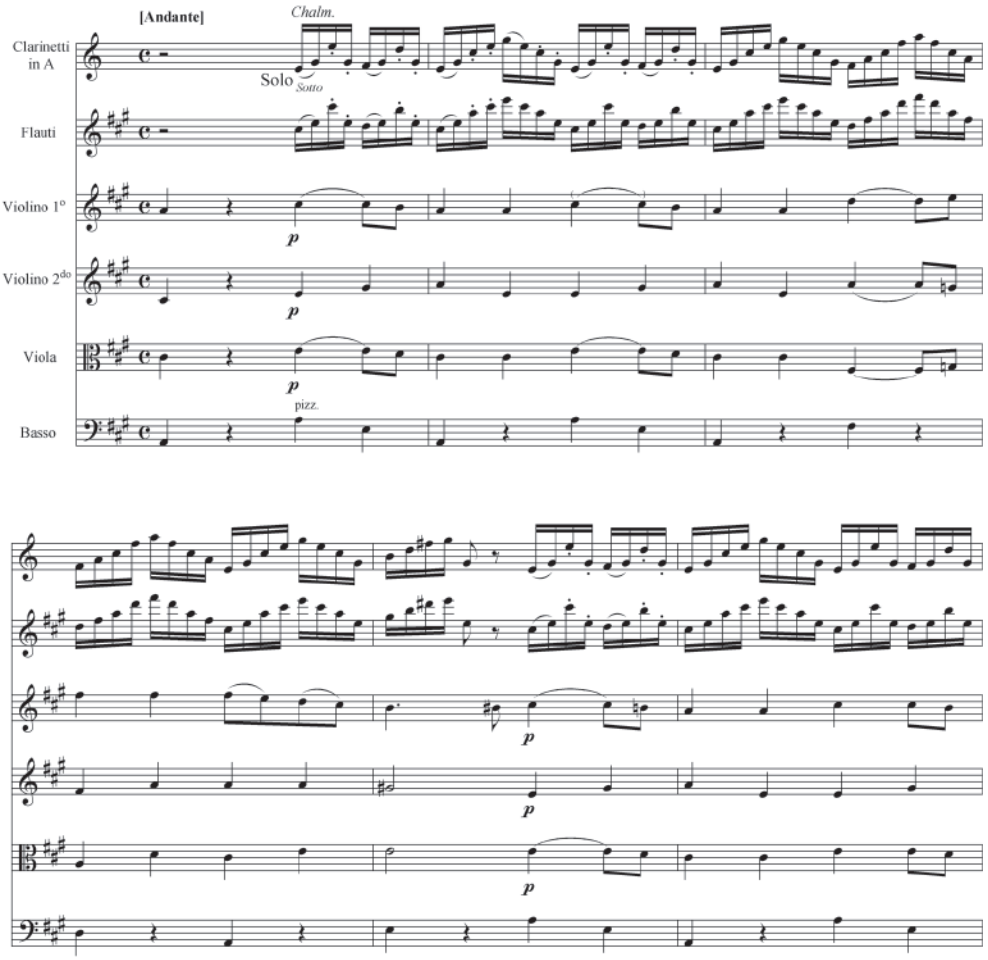


Пример 1. *Г. Й. Фоглер, «Самори», увертюра, средний раздел*

турах вообще указывались чрезвычайно редко — это практика прежде всего концертной литературы, но Фоглер заботился о том, чтобы и в оркестре сольные партии звучали так, как задумано. Интересно и то, что здесь нарушен привычный порядок инструментов в партитуре: кларнеты и флейты поменяны местами.

Отметим любопытную деталь работы Фоглера с кларнетами: при их вступлении он нередко пишет над партией: *Chalm.* Альберт Райс утверждает, что с 1760-х годов такое обозначение предписывало играть на октаву ниже (в регистре шалюмо)[1] — диапазон, не опускающийся по написанию ниже ми первой октавы, это подтверждает. В этом случае тембр ансамбля из двух кларнетов и бассетгорна становится более однородным. Именно здесь, по-видимому, Вебер впервые узнал о возможности свободно использовать низкий регистр кларнета — этот прием получит блестящее воплощение в «Вольном стрелке». Трио кларнетов и бассетгорна появляется еще раз в последнем действии «Самори» (см. пример 3). Вообще же для Фоглера этот прием не был новым: Иоахим Файт указывает на трио кларнетов в увертюре (так-

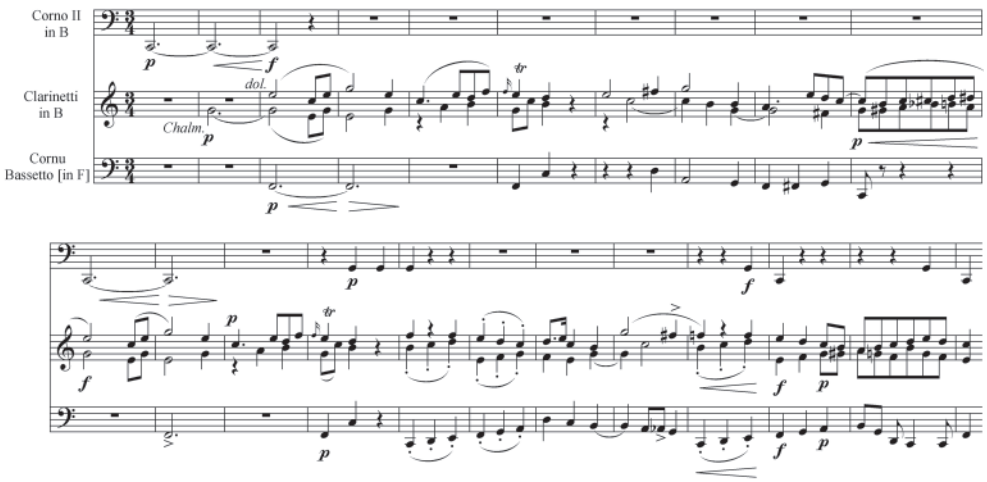
[1] *Rice A.* Clarinet in the Classical Period. P. 96–97.



Пример 2. *Г. Й. Фоглер. «Самори»: дуэт Пандо и Махадовы*

же в среднем ее разделе) к его более ранней опере — «Кастор и Поллукс» (1787)[1]. Тембр ансамбля кларнетов и бассетгорнов Фоглер мог подсмотреть и подслушать у Моцарта, который очень любил этот состав и написал для обоих инструментов соло и в ансамбле немало музыки: сочинения для трио бассетгорнов (дивертисменты KV Anh. 229) и для ансамблей, состоящих из одного или двух кларнетов и трех бассетгорнов (KV 411, KV Anh. 93—95), а также множество других сочинений, в которых в тех или иных сочетаниях участвуют эти инструменты. Некоторые из названных сочинений не окон-

[1] *Veit J.* Der junge Carl Maria von Weber. S. 257.



Пример 3. *Г. Й. Фоглер. «Самори», вступление к № 16*

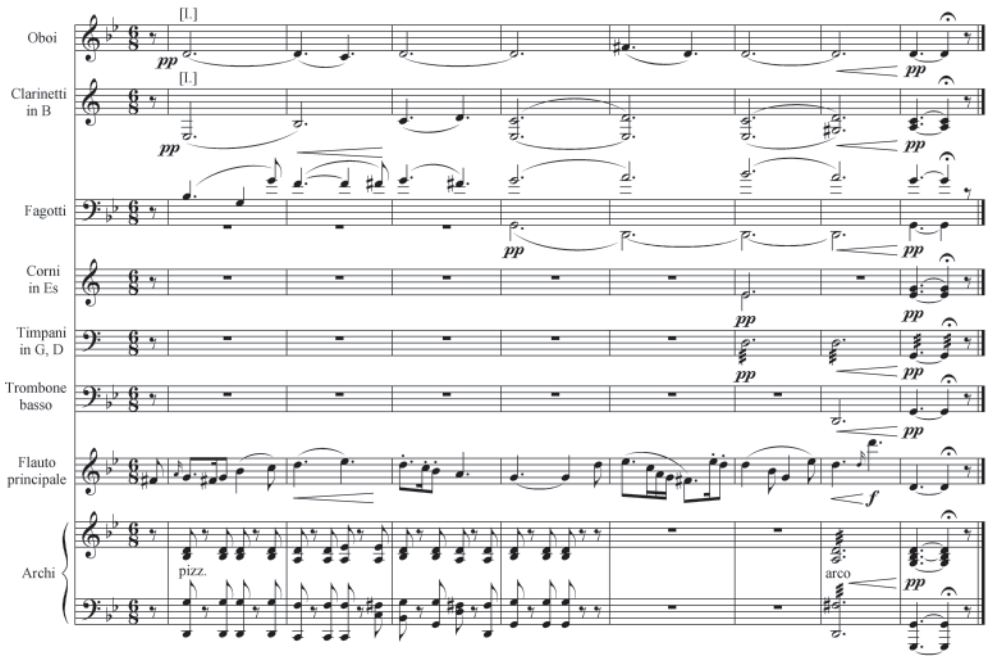
чены, но нетрудно предположить, что подобные ансамбли были популярны в Вене того времени и Фоглер мог их слышать — в том числе и с моцартовским репертуаром.

В упомянутом «Касторе и Поллуксе» духовые инструменты также выступают в качестве облигатных, и Вебер был хорошо знаком и с этой партитурой: в одно время с вариациями на тему из «Самори» он написал еще один цикл фортепианных вариаций — на тему балета («танца счастливых теней») из «Кастора и Поллукса», опубликованный позднее как опус 5. Кристоф Швандт, отмечая в этом цикле более зрелое и уравновешенное, чем прежде, чувство формы, называет его «внятным шагом в сторону композиторской зрелости»[1].

Эти два цикла вариаций — единственные сочинения Вебера за время учения у Фоглера, и оба они относятся уже к концу этого периода — весне 1804 года. Возможно, наставник попросту запретил своему ученику писать что-либо свое до окончания обучения — мера строгая, но полезная, что осознавал и сам Вебер. «Для творческой души это не пустяки — девять месяцев сидеть в таком плодотворном окружении и не написать ни ноты. Но я твердо решил много слушать, копить и учиться, прежде чем напишу хоть что-нибудь»[2], — писал он Зузану в мае 1804 года.

[1] *Schwandt C.* Carl Maria von Weber in seiner Zeit. S. 56.

[2] Carl Maria von Weber an Thaddäus Susan in Salzburg. Wien. Dienstag, 10. April bis Dienstag, 8. Mai 1804 (См.: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition. 2014. URL: https://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Korrespondenz/A040152.html (дата обращения: 01.06.20)).



Пример 4. *К. М. Вебер. «Романс-сицилиана», заключительные такты*

В этот период Вебер не только совершенствовал мастерство, но и стал вхож в высокие музыкальные круги: его друг и соученик Иоганн Генсбахер познакомил Вебера с Сальери, Гуммелем, Враницким, Гировцем и другими венскими музыкантами. Когда в 1804 году Иоганн Готлиб Роде, интендант театра в Бреслау, попросил Фоглера порекомендовать кого-либо в качестве нового капельмейстера, тот предложил Вебера и Генсбахера, а когда последний отказался, пост достался Веберу. Покинув Вену, Вебер сохранил с Фоглером теплые отношения и в 1810 году вновь встретился с ним, уже в Дармштадте.

В Бреслау первой оперой, поставленной под управлением Вебера, стало «Милосердие Тита» Моцарта, едва ли не самый знаменитый номер в которой — ария с солирующим бассетгорном. Вебер продолжил осваивать новые возможности оркестровки — и в частности кларнета — теперь уже и с практической стороны. В Бреслау он тоже сочинял мало — теперь ему просто не хватало на это времени из-за напряженной работы, — но именно здесь в конце 1805 года он пишет «Романс-сицилиану» для флейты. Это его первое сочинение с солирующим духовым инструментом и первое сочинение с участием кларнетов, не относящееся к оперному жанру. Партии двух кларнетов в оркестре здесь уже свободно используются в нижнем регистре, создавая

«темный» звуковой колорит (пример 4)[1], — работа с Фоглером не прошла даром. Однако творческий путь Вебера следующих лет — тема дальнейших исследований.

Необходимая для освоения музыкальных наук пауза в сочинении благотворно сказалась на творчестве Вебера. Обучение у аббата Фоглера стало важным шагом на пути к его композиторской зрелости и к новым сочинениям — в том числе к плеяде сольных сочинений для кларнета.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Березин В. В.* Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. М.: ИОСО РАО, 2000. 388 с.
2. Вольфганг Амадей Моцарт. Полное собрание писем / Пер. И. С. Алексеевой, А. В. Бояркиной, С. А. Кокошкиной, В. М. Кислова. М.: Международные отношения, 2006. 536 с.
3. *Дворницкая А.* Аббат Фоглер и мангеймская музыкальная традиция // Старинная музыка. 2016. № 3. С. 14—19.
4. *Brenet M.* L'Abbé Vogler à Paris en 1781—83 // Archives historiques, artistiques et littéraires: recueil mensuel de documents curieux et inédits. Chronique des archives et bibliothèques: T. 2ème (1890—1891). Paris: Étienne Charavay, 1891. P. 150—155.
5. *Clive P. H.* Beethoven and His World: A Biographical Dictionary. New York: Oxford University Press, 2001. 490 p.
6. Digitale Edition der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. URL: http://weber-gesamtausgabe.de/de/Index (дата обращения: 01.06.20).
7. *Grave M.* Vogler, Georg Joseph [Abbé Vogler] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2th. ed. New York: Ed. S. Sadie, 2001. Vol. 26. Twelve-tone to Wagner tuba. P. 863—868.
8. *Rice A.* Clarinet in the Classical Period. New York: Oxford University Press, 2003. 316 p.
9. *Sandner W.* Die Klarinette bei Carl Maria von Weber. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1971. 257 S. (Neue musikgeschichtliche Forschung, Band 7).
10. *Schwandt C.* Carl Maria von Weber in seiner Zeit: Eine Biografie. Mainz [etc.]: Schott, 2015. 606 S.
11. *Tusa M. C.* Weber: (9) Carl Maria (Friedrich Ernst) von // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2th ed. New York: Ed. S. Sadie, 2001. Vol. 27. Wagon to Żywny. P. 135—172.
12. *Veit J.* Der junge Carl Maria von Weber: Untersuchungen zum Einfluß Franz Danzis und Abbé Georg Joseph Voglers. Mainz [etc.]: Schott, 1990. 455 S.
13. *Warrack J.* Carl Maria von Weber. Cambridge [etc.]: Cambridge University Press, 1978. 411 p.

Аннотация

В статье освещается пребывание Карла Марии фон Вебера в Вене в 1803 году и его обучение у Георга Йозефа Фоглера — эксцентричного аббата, учителя многих музыкантов начала XIX века. Результатом работы с Фоглером стали перемены в инструментальном мышлении Вебера, особенно проявившиеся в области применения кларнета — инструмента, который вскоре станет одним из важнейших в его творчестве.

[1] Пример 4 заимствован из рукописной копии партитуры, выполненной Юлиусом Ритцем, доступ к онлайн-версии которой открыт на сайте Дрезденской государственной библиотеки: https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/185297/127/.

Abstract

This article examines Carl Maria von Weber's stay in Vienna in 1803 and his studies with Georg Joseph Vogler, an eccentric abbé who taught many musicians of the early 19th Century. As a result of his studies with Vogler, Weber began to make changes in his approach to instrumentation, particularly evident in his use of the clarinet—an instrument that would soon take on great significance in his works.

✓ *Ключевые слова:* Карл Мария фон Вебер, аббат Фоглер, кларнет, инструментовка.
✓ *Keywords:* Carl Maria von Weber, Abbé Vogler, clarinet, instrumentation.

УДК
785.11

Русская «Шехеразада» Н. А. Римского-Корсакова: продолжение сказочной традиции

ГУСЕЙНОВА ЗИВАР МАХМУДОВНА
Доктор искусствоведения, профессор, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург, Россия)

GUSEINOVA ZIVAR M.
Doctor of Musicology, Professor, Saint Petersburg State Conservatory (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: zivar-g@mail.ru

Когда речь заходит о столь значимом в истории музыкальной культуры явлении, как «Шехеразада» Н. А. Римского-Корсакова, созданная в 1888 году по совету В. В. Стасова, то аспектов обсуждения сочинения возникает великое множество. Среди них — текст и образы знаменитых арабских сказок «Тысячи и одной ночи», определивших программный замысел симфонической сюиты композитора. Напомним, что Н. А. Римский-Корсаков в «Летописи моей музыкальной жизни» отмечает создание сочинения довольно редкими для него пространными высказываниями, касающимися как образного строя, так и музыкальной драматургии произведения, раскрывающими к тому же интересные аналитические наблюдения самого автора. Образ Шехеразады, по словам композитора, очень важен для него, поскольку ассоциируется у слушателей с Востоком вообще[1].

Намерение выяснить, насколько арабские сказки были популярны в России в XIX веке, привели к интересным результатам. Первые их переводы были сделаны с французского текста А. Галлана и изданы еще в XVIII веке. Автором первого перевода был Алексей Филатьев, а публикация сказок в 12 томах вышла в свет в 1763—1771 годах, и впоследствии они регулярно переиздавались[2]. Одно из переизданий вышло в 1874 году, оно, например, вполне был доступно Н. А. Римскому-Корсакову.

Первый перевод сказок в России непосредственно с арабского был осуществлен только в конце XIX века, уже после создания Н. А. Римским-

[1] О восточных элементах в музыке композитора см., в частности: *Проноза А. В.* Развитие русского музыкального ориентализма в творчестве Н. А. Римского-Корсакова // Культура народов Причерноморья. 2011. № 196. Т. 2. С. 125—128.

[2] Тысяча и одна ночь: Сказки арабские: В 12 т. / Пер. с фр. [Алексея Филатьева]. М.: Императорский Московский университет, 1763—1774.

Корсаковым его сюиты. Ставший же классическим современный нам перевод «Тысячи и одной ночи» был выполнен в 1920—1930 годах М. А. Салье. Он опубликован под редакцией выдающегося арабиста И. Ю. Крачковского в 8 томах в издательстве «Academia» в 1929—1938 годах, а в 1958—1959 годах вторым изданием выпущен Гослитиздатом с послесловием переводчика[1].

Популярность арабских сказок в XIX веке была невероятно велика у русского читателя. Шехеразаду упоминает А. С. Пушкин в «Руслане и Людмиле»:

Людмила, где твоя светлица?
Лежит несчастная девица
Среди подушек пуховы́х,
Под гордой сенью балдахина;
Завесы, пышная перина
В кистях, в узорах дорогих;
Повсюду ткани парчевые;
Играют яхонты, как жар;
Кругом курильницы златые
Подъемлют ароматный пар;
Довольно... благо мне не надо
Описывать волшебный дом;
Уже давно Шехеразада
Меня предупредила в том.

Отметим некоторые дальнейшие проявления образа Шехеразады в России — не только как собственно имени, синонима восточной темы, но и приема изложения интересных, развернутых повествований. Можно смело сказать, что со словом «Шехеразада» связывается целое художественное понятие, обеспечивающее возможность использовать его в новых позициях. То есть оно в ряде случаев оказывается сродни вообще понятию «повествование» (с любым смысловым наполнением), а имя героини становится синонимом умной красавицы и даже может приобретать иронический оттенок. Например, в 1836 году выходят в трех частях повести С. М. Любецкого «Русская Шехеразада», включающие повествования отнюдь не восточного содержания: «Лысая голова, или Ночь в лесу»; «Черный латник» и др.[2] Н. В. Го-

[1] В Отделе рукописей Российской национальной библиотеки хранится уникальный манускрипт «Тысячи и одной ночи», один из сохранившихся его списков. М. А. Салье в 1961 году перевел и дополнительно издал по ней и некоторым другим источникам семь сказок (Халиф на час: новые сказки из книги «Тысячи и одной ночи» / Пер., предисл. и примеч. М. А. Салье. М.: Изд-во восточной литературы, 1961. 406 с.).

[2] *Любецкий С. М.* Русская Шехеразада: Повести, изданные SS. Ч. 1—3. М.: Унив. тип., 1836. Т. 3. 239 с.

голь в «Повести о капитане Копейкине» в «Мертвых душах» (первое издание сочинения было осуществлено в 1842 году) пишет: «Ну, можете представить себе: эдакой какой-нибудь, то есть, капитан Копейкин и очутился вдруг в столице, которой подобной, так сказать, нет в мире! Вдруг перед ним свет, относительно сказать, некоторое поле жизни, сказочная Шехерезада, понимаете, эдакая»[1]. Здесь образ Шехеразады становится синонимом яркой жизни российской столицы.

В 1850-х годах в Петербурге издавался еженедельный журнал романов и повестей «Шехерезада» (редактор Влад. Полевой, Андрей Сомов), который предназначался для легкого чтения и печатал беллетристику. В № 19—20 журнала за 1858 год была опубликована повесть Евстафия Бернета[2] «Господин Сим. Зоографическая Шехеразада».

В череде «русских Шехеразад» необходимо упомянуть строки стихотворения 1892 года поэта К. Р.[3]:

Здесь, в тишине задумчивого сада,
Опять, о, ночь, меня застанешь ты,
И все одной душа полна мечты,
Что я калиф, а ты — Шехеразада.

Среди безбрежного океана «русских Шехеразад» нельзя не отметить литературный источник, который практически никогда не рассматривался в этом ряду. Речь идет об издании, вышедшем в свет незадолго до создания корсаковской сюиты. И. Ю. Крачковский в работе «Очерки по истории русской арабистики» пишет: «Семидесятые годы (XIX века. — *З. Г.*)... выдвигали в Москве не только серьезных арабистов, но иногда и любителей, оставлявших в арабистике своеобразный след. В 1877 г. в четырех томах вышло в свет в Москве произведение, едва ли имеющее параллель в какой-нибудь литературе, — „1001 ночь. Арабские сказки, рассказанные русскими стихами В. А. Казадаевым“. Переводчик, уме́рший в конце 80-х годов, в молодости посетил Гете в Веймаре в 1829—1830 гг., при Николае I был губернатором в Курске и Туле, писал рассказы из русской истории. Его переделка „1001 ночи“ была основана на европейских переводах, но труда он потратил немало, проверсифицировав 71460 стихов, т. е. почти на десять тысяч боль-

[1] *Гоголь Н. В.* Мертвые души // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: В 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1951. Т. 6. С. 200.

[2] Настоящее имя — Алексей Кириллович Жуковский (1810—1864). См.: *Масанов И. Ф.* Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: В 4 т. М.: Изд-во Всесоюзной книжной палаты, 1956. Т. 1. С. 157.

[3] Константин Константинович Романов (1858—1915) — поэт, переводчик, драматург («К. Р.» — поэтический псевдоним), президент Императорской Академии наук.

ше, чем считается в „Шах-наме“[1]. Показательно, что свое произведение он не выпускал в продажу, а только дарил близким друзьям, почему оно и представляет библиографическую редкость, не зарегистрированную среди русских обработок „1001 ночи“»[2].

Казадаев Владимир Александрович (1808—1888) — государственный деятель, камергер, действительный статский советник, вышел в отставку в 1858 году. Для нас это фигура крайне интересна еще и потому, что В. А. Казадаев был кузеном (троюродным братом) М. И. Глинки. В 1817 году, когда будущего композитора привезли в Петербург для поступления в Благородный пансион, семья жила в доме двоюродного дядюшки, выдающегося государственного деятеля Александра Васильевича Казадаева (1781—1854), который и способствовал определению М. И. Глинки в элитное учебное заведение. Именно В. А. Казадаев оставил воспоминание о появлении Глинки в их доме: «Когда Иван Николаевич Глинка привез в Петербург сына своего гениального Михаила Ивановича, то — как родственника — просил отца моего принять его под свое покровительство и определить на службу. Отец сказал М[ихаилу] И[вановичу]: „Я слышал, что ты большой музыкант, даже композитор; ну, сядь за фортепьяно, сыграй и спой мне что-нибудь из собственного сочинения“. Когда М[ихаил] И[ванович] кончил, отец, поцеловав его, сказал: „Вот твоя служба, милый друг! Я определю тебя на службу государственную, но ты будешь полезнее государству на музыкальном поприще“. Когда М[ихаил] И[ванович] женился на девице Ивановой, отец мой был его посаже́нным отцом»[3]. Связи с семьей Казадаевых М. И. Глинка поддерживал и в дальнейшем.

Именно В. А. Казадаеву принадлежит честь впервые изложить текст сказок «Тысячи и одной ночи» русскими стихами[4]. Он по характеру близок в определенной мере сказке «Конек-горбунок» П. П. Ершова (1834). Русский поэтический текст В. А. Казадаева не менее, а подчас более цветистый, чем текст восточных сказок, который представлен, например, в переводе М. А. Салье. Сравним для образца один из эпизодов повествования по обоим источникам:

---

[1] *«Шах-наме»* (976—1011) — выдающийся памятник персидской литературы, национальный эпос иранских народов.

[2] *Крачковский И. Ю.* Очерки по истории русской арабистики // Крачковский И. Ю. Избранные сочинения: В 6 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. 5. С. 112—113.

[3] *Казадаев В. А.* Письмо П. И. Баранову (1880). ОР РНБ. Ф. 124 (П. Л. Ваксель). № 1885. Л. 3. Цит. по: *Лепехин М. П.* М. И. Глинка и А. В. Казадаев // Новоспасский сборник. Вып. 2: Третий век М. И. Глинки. Проблемы сохранения наследия. Смоленск: Смоленская городская типография, 2006. 244 с. URL: http://www.nasledie-smolensk.ru/pkns/index.php?option=com_content&task=view&id=582&Itemid=96 (дата обращения: 29.03.2020).

[4] 1001 ночь. Арабские сказки, рассказанные русскими стихами В. А. Казадаевым: В 4 т. М.: Типография Лебедева. 1877.

Книга Тысячи и одной ночи
Перевод М. А. Салье

...Затем она обнажила руки, ударила три раза об пол и воскликнула: «Поторопитесь!»

...Вдруг открылась дверь чулана, и оттуда вышли семь рабов с обнаженными мечами в руках. «Скрутите этих многоречивых и привяжите их друг к другу!» — воскликнула она. И рабы сделали это и сказали: «О почтенная госпожа, прикажите нам снять с них головы». — «Дайте им ненадолго отсрочку, пока я спрошу их, кто они, прежде чем им собьют головы», — сказала женщина[1].

1001 ночь. Арабские сказки,
рассказанные русскими стихами
В. А. Казадаевым

Тут в ладоши в три приема
Стала хлопать; с шумом грома
Набежали вдруг на них
Семь невольников больших,
Толстогубых, чернорожих,
На чертей весьма похожих,
С ятаганами в руках —
Навели всеобщий страх!
Каждый раб одной рукою
С силой вдруг схватил такою
Одного из семерых,
Что они в единый миг
Уж лежали под ногами,
Как барашки под орлами!
Молча ждут своей судьбы.
Приготовились рабы,
Чтобы вмиг одним ударом
Семь голов срубить. Как паром
Обварило до костей
Любопытных всех гостей!
Сам калиф стал ниже праха!..
Думал он, дрожа от страха:
— «Да, Джяфар был точно прав!
Необузданный мой нрав
Всем накликал это горе;
Мы погибнуть можем вскоре».
Вдруг один из тех рабов,
Из заплечных мастеров,
Головой к ковру склонился
И к хозяйке обратился:
«Мы готовы, и сейчас
Рады выполнить приказ,
Повелительница наша!
Если будет воля ваша
Всем им головы смахнуть,
Так извольте лишь мигнуть».
— «Подожди!» — она сказала,
«Распрошу я их сначала»[2].

Пока ни в одном из документов Н. А. Римского-Корсакова не удалось найти упоминания имени В. А. Казадаева, к тому же особенности появления его текста (как отмечалось, книги не продавались, экземпляры своего издания автор дарил близким людям, так что официального статуса оно не приобре-

[1] Книга Тысячи и одной ночи: В 8 т. / Пер. М. А. Салье. М.: Гослитиздат, 1958. Т. 1. С. 100.

[2] 1001 ночь. Арабские сказки, рассказанные русскими стихами В. А. Казадаевым. Т. 1. С. 185–186.

ло). Но для нас важна ситуация насыщения арабскими сказками русской художественной атмосферы.

Для полноты картины добавим к этому и образы «Тысячи и одной ночи» в живописи. Например, в 1886 году М. А. Врубель создает известное полотно «Восточная сказка», написанное под впечатлением «Сказок Шехеразады», которые он услышал во французском исполнении в Киеве в знаменитом доме Праховых[1].

Даже из данного, очень неполного перечня становится ясно, что персонажи и сюжеты «Тысячи и одной ночи» являлись неотъемлемой частью не просто литературной среды, но и образа мыслей читателей в России. В этой ситуации появление сюиты Н. А. Римского-Корсакова оказывается почти запрограммированным. К тому же «шехеразадность» проявила себя в XIX столетии не только в литературе и живописи, но и в музыке до Н. А. Римского-Корсакова, что определяет особый интерес к сочинениям, воплощающим образы «Тысячи и одной ночи». В европейском искусстве отметим, например, оперу Л. Керубини «Али-баба» (1833), из более поздних выделим две «Шехеразады» М. Равеля — «феерическую увертюру» (по определению автора) для симфонического оркестра (1898) и вокальный цикл для сопрано или тенора с оркестром на стихи французского поэта Тристана Клингсора (1903). Но одно из самых ранних обращений к сюжетике «Тысячи и одной ночи» в музыке происходит в России. Просматривая репертуар Большого театра (Москва) с 1825 по 1900 год, мы обнаруживаем, например, следующие произведения, так или иначе использующие мотивы арабских сказок:

- 9 апреля 1825. Бенефис капельмейстера Ф. Е. Шольца «Забавы калифа, или Шутки на одни сутки». Опера-водевиль в 3 д. Текст А. И. Писарева. Музыка А. Н. Верстовского, А. А. Алябьева, Ф. Е. Шольца.
- 3 октября 1845. Бенефис режиссера Н. П. Беккера. «Тысяча и одна ночь, арабские сказки». Волшебная комедия-водевиль в 4 д. Перевод с французского Н. П. Беккера. Куплеты Д. Т. Ленского.
- 8 декабря 1847. «Герой из Тысячи одной ночи». Водевиль в 1 действии А. П. Толченова[2].

Таким образом, художественная атмосфера в России всецело способствовала появлению сочинения Н. А. Римского-Корсакова. К тому же, напомним,

[1] В хозяйку дома Э. Л. Прахову (1849—1927), художественный салон которой был одним из самых известных в Киеве, М. А. Врубель был влюблен. Сама Эмилия Львовна окончила Петербургскую консерваторию по классу фортепиано профессора А. Дрейшока, позднее работала в Риме под руководством Ф. Листа.

[2] Репертуар Большого театра (Москва) с 1825 по 1900 год. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1612406 (дата обращения: 08.03.2020). Подробнее см.: *Немировская И. Д.* От русской комической оперы к «раннему» водевилю: генезис, поэтика, взаимодействие жанров: середина XVIII в. — первая треть XIX в.: Дис. ... док. филол. наук: 10.01.01, док. иск.: 17.00.02 / Московский гос. обл. университет. М., 2009. 361 с.

создание сюиты — это не единственное обращение композитора к сказкам «Тысячи и одной ночи». Уже после исполнения «Шехеразады», в одной из бесед с И. Ф. Тюменевым 1895 года Н. А. Римский-Корсаков говорит: «...я думаю еще оперу написать, но то будет маленькая, в одном акте, на сюжет из „Тысячи и одной ночи“. Есть там сказка о багдадском цирульнике, очень смешная. Этот цирульник — большой болтун, рассказывает без умолку про своих знакомых, про своих братьев, показывает, кто как поет, как танцует и прочее и прочее»[1]. Идея оперы стала обретать реальные черты, композитор даже зафиксировал в одной из своих Записных книжек очень интересные музыкальные наброски[2]. Если бы замысел осуществился, мы бы располагали еще одной комической оперой композитора. Любопытно, что некоторые элементы в этих набросках в определенной мере связаны с «Шехеразадой» и подготавливают «Золотого петушка»[3]. Интересно, что среди тем оперы «Багдадский брадобрей» одна сопровождается ремаркой «русская».

Задолго же до этого, в 1888 году, Н. А. Римский-Корсаков работает над «Шехеразадой». Как отмечалось, данной сюите посвящены многие высказывания композитора. Но, помимо общеизвестного, формулируемого самим Н. А. Римским-Корсаковым раскрытия сюжета, существует, как известно, и другое программное истолкование «Шехеразады». Оно зафиксировано Б. В. Асафьевым как объяснение В. В. Стасова, сделанное в присутствии А. Н. Молас[4]: «Стасов рассказал философический подтекст „Шехеразады“, который нет оснований считать его личным домыслом, ибо А. Н. Молас не возражала, а дополняла кое-где стасовскую речь.

Некий мореход, странствуя долго и пытливо, не полюбился морю, и когда однажды потерял в волнах все состояние, кроме парусной лодки, в которой и бродил по необъятному пространству, то проклял свою алчность и страсть к приключениям. Пристав одинокий, нищий к необитаемому острову, он после встречи с добрым духом получил талисман-перстень, пользова-

---

[1] Цит. по: *Тюменев И. Ф.* Воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове // Римский-Корсаков. Исследования. Материалы. Письма: В 2 т. / Отв. ред. М. О. Янковский. М.: Изд-во АН СССР, 1954. Т. 2. С. 208.

[2] *Римский-Корсаков Н. А.* Полное собрание сочинений. Т. 4 (доп.): Литературные сочинения и переписка. 12 нотных записных книжек / Ред. комис.: Асафьев Б. В. и др. М.; Л.: Музгиз, 1970. 325 с.

[3] Подробнее об опере см.: *Гозенпуд А. А.* Неосуществленный оперный замысел // Римский-Корсаков. Исследования. Материалы. Письма: В 2 т. / Отв. ред. М. О. Янковский. М.: Изд-во АН СССР, 1954. Т. 2. С. 253—260. Отметим также, что сюжет о «багдадском брадобрее», вероятно, как аллюзия на «севильского цирюльника», нередко использовался в операх. Одной из самых известных стала опера «Багдадский брадобрей», созданная в 1858 году немецким композитором Петером Корнелиусом.

[4] *Молас (урожденная Пургольд) Александра Николаевна* (1845—1929) — сестра Н. Н. Римской-Корсаковой, певица (меццо-сопрано) и вокальный педагог. Она принимала активное участие в деятельности Балакиревского кружка.

ние которым дало ему одну за другой удачи в подвигах и наслаждение дарами природы и любви. Но алчность взяла свое: презрев красоту мужественных деяний и праздников жизни, не найдя в себе ответной любви, мореход, нагрузив корабль драгоценностями, вновь отправляется в странствование. Кораблекрушение. Все погибло. Опять безбрежная стихия моря, величаво-красивая, безучастная, и среди нее одинокая лодка.

Таково вечное круговращение: из стихии к жизни, к пробужденным лучами солнца чувствам, к борьбе и утехам, к радостям одухотворенной красотой действительности, и вновь — в стихию»[1]. Сформулированное Стасовым развитие сюжета вполне соответствует реальному звучанию сюиты Н. А. Римского-Корсакова, не противоречит ему.

Среди общеизвестных же высказываний самого композитора выделим те, в которых так или иначе затрагивается вопрос музыкального воплощения сказок «Тысячи и одной ночи». Кроме перечисления сюжетов, композитор отмечает: «...развивая совершенно свободно взятые в основу сочинения музыкальные данные, я имел в виду дать четырехчастную оркестровую сюиту, тесно сплоченную общностью тем и мотивов, но являющую собой как бы калейдоскоп сказочных образов и рисунков восточного характера — прием, до известной степени примененный мною в моей „Сказке“, в которой *музыкальные данные так же мало отличимы от поэтических как и в „Шехеразаде“* (выделено мной. — *З. Г.*)[2]. Первоначально я имел даже намерение назвать I часть „Шехеразады“ — Prelude, II — Ballade, III — Adago и IV — Finale; но по совету Лядова и других не сделал этого. Нежелательное для меня искание слишком определенной программы в сочинении моем заставило меня... уничтожить даже и те намеки на нее, каковые имелись в названиях перед каждой частью, как то: Море, Синдбадов корабль, Рассказ Календера и проч. <...>

Мне хотелось только, чтобы слушатель... вынес бы впечатление, что это несомненно восточное повествование о каких-то многочисленных и разнообразных сказочных чудесах, а не просто четыре пьесы, играемые подряд и сочиненные на общие всем четырем частям темы. *Почему же в таком случае моя сюита носит имя именно Шехеразады? Потому, что с этим именем и с названием „Тысяча и одна ночь“ у всякого связывается представление о Востоке и сказочных чудесах, а, сверх того, некоторые подробности*

[1] *Асафьев Б. В.* Избранные труды: В 5 т. / Редкол.: И. Э. Грабарь и др. М.: Изд-во АН СССР, 1954. Т. 2. С. 78.

[2] Высказывание Н. А. Римского-Корсакова звучит многозначно. Одним из его толкований могло бы быть то, что «музыкальные данные» композитор в образно-повествовательном плане выстраивает как поэтические — то есть как программное развертывание событий средствами музыкальной выразительности. Но это толкование в значительной степени опровергается последующими высказываниями автора в приводимой цитате.

музыкального изложения намекают на то, что это все различные рассказы какого-то одного лица, каковым и является нам Шехеразада...» (выделено мной. — *З. Г.*)[1].

Любопытна проводимая здесь параллель с симфонической «Сказкой» (1880), о которой говорит Н. А. Римский-Корсаков. В свое время композитор предпослал этому сочинению в качестве эпиграфа Пролог из поэмы А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» («У лукоморья дуб зеленый...»). Две его последние строки («Одну я помню — сказку эту / Поведаю теперь я свету») композитор выделил в эпиграфе в издании «Сказки» крупным шрифтом, что дало основание многочисленным слушателям отыскивать в музыке Н. А. Римского-Корсакова тех персонажей, о которых говорится у поэта в Прологе. Особенно активен в этом отношении был В. В. Ястребцев, который провел даже коллективное обсуждение программы «Сказки» в связи с Прологом А. С. Пушкина. В обсуждении участвовали братья Бельские, представители семьи Семеновых-Тян-Шанских и другие почитатели музыки Н. А. Римского-Корсакова, которые буквально по тактам расписали содержание «Сказки»[2]. Нечто сходное В. В. Ястребцев пытался проделать и в отношении «Шехеразады». Он пишет: «...у нас с Николаем Андреевичем зашел разговор о его „Шехеразаде“. Римский-Корсаков утверждал, 1) что в ней нет лейтмотивов, если не считать темы самой Шехеразады; 2) что „Рассказ Календера“ имеет характер повествовательный и к тому же в высшей степени капризный, причудливый; 3) что на стр. 51—54 партитуры[3] можно, пожалуй, усмотреть сражение (перекликание труб) и 4) что на стр. 59—62 даже своего рода музыкальную обрисовку Синдбадовой птицы Рох (2 piccoli); наконец, 5) что в I части этой симфонической сюиты безусловно рисуется море (E-dur) с беляками на хребте волн (см. стр. 15 партитуры и далее)»[4].

Однако программа «Шехеразады», подробно представленная в документах и удаленная композитором при издании сочинения, содержит еще ряд загадок. Одна из них связана с образом совершенно русским. В «Летописи» композитор пишет о героине: «Много чудес поведала она ему о морских путешествиях Синдбада, о странствующих календерах-царевичах[5], о витязях, превращенных в камень, о громадной птице Рух, *о корабле, разбивающемся*

---

[1] *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. 8-е изд. М.: Музыка, 1980. С. 217.

[2] См.: *Гусейнова З. М.* «Сказка» Н. А. Римского-Корсакова, услышанная его друзьями // Источниковедение истории культуры. Вып. 2: Сборник статей / Отв. ред. Э. А. Фатыхова-Окунева. СПб.: Астерион, 2009. С. 41—51.

[3] Опера издана в Лейпциге в 1889 году в издательстве М. П. Беляева.

[4] *Ястребцев В. В.* Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания: В 2 т. Т. 1. 1886—1897. Л.: Музгиз, 1959. С. 82.

[5] *Календер* — бродячий дервиш, в сказках «Тысячи и одной ночи» их несколько.

о магнитную скалу с медным всадником» (выделено мной. — *З. Г.*)[1]. В сказках «Тысячи и одной ночи» есть магнитная гора, разрушающая проходящие мимо нее корабли (из них выпадают гвозди, притягиваемые к скале), есть образ медного всадника, но не как нечто особенное, а в рамках всего медного в «Повести о медном городе»[2]. Магнитная гора и медный всадник не несут в сказках «Тысячи и одной ночи» символического начала, но они становятся таковыми в программе (не столь важно, обнародованной или нет) Н. А. Римского-Корсакова. Для петербуржца чрезвычайно значимы эти образы, обозначенные в повествованиях: скала, притягивающая к себе корабли, и медный всадник «с протянутой рукой, которой он как будто на что-то указывал». В результате красивая восточная сказка приобретает совершенно особый смысл, связанный с образом Великого города, мысль о котором владела композитором в период работы над сочинением и предусмотрительно удаленная им из «открытого доступа» после завершения. Здесь срабатывает тот же принцип, что и в русской параллели восточной сюиты Н. А. Римского-Корсакова — его уже упоминавшейся симфонической «Сказке»: «Пусть всякий ищет в моей сказке те лишь эпизоды, которые представятся его воображению, а не требует с меня помещения всего перечисленного в пушкинском Прологе»[3]. Тем самым композитор предоставил слушателям «Шехеразады», взращенным в атмосфере арабских сказок, самим пройти волшебными тропами «Тысячи и одной ночи».

ЛИТЕРАТУРА

1. 1001 ночь. Арабские сказки, рассказанные русскими стихами В. А. Казадаевым: В 4 т. М.: Типография Лебедева. 1877.
2. *Асафьев Б. В.* Избранные труды: В 5 т. / Редкол.: И. Э. Грабарь и др. М.: Изд-во АН СССР, 1954. Т. 2. 384 с.
3. *Гоголь Н. В.* Мертвые души // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: В 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1951. Т. 6. 215 с.
4. *Гозенпуд А. А.* Неосуществленный оперный замысел // Римский-Корсаков. Исследования. Материалы. Письма: В 2 т. / Отв. ред. М. О. Янковский. М.: Изд-во АН СССР, 1954. Т. 2. С. 253—260.

[1] *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. С. 216.

[2] Ночи 572—578. Текст, связанный с медным всадником, следующий: «...он дошёл по стене до медных башен и увидел перед ними двое золотых ворот, на которых не было замков, и ничто не указывало, как их открыть, и шейх постоял, сколько хотел Аллах, и, всмотревшись, увидел посреди ворот *изображение медного всадника с протянутой рукой, которой он как будто на что-то указывал* (выделено мной. — *З. Г.*), и на руке была какая-то надпись, и шейх Абдас-Самад прочитал её и увидел, что она гласит: „Потри гвоздь в пупке этого всадника двенадцать раз — ворота откроются“. И тогда он осмотрел всадника и увидел у него в пупке гвоздь, хорошо сделанный, основательный и крепкий, и потёр его двенадцать раз, и ворота тотчас же распахнулись с шумом, подобным грому» (Книга тысячи и одной ночи. Т. 5. С. 370).

[3] *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. С. 185.

5. *Гусейнова З. М.* «Сказка» Н. А. Римского-Корсакова, услышанная его друзьями // Источниковедение истории культуры. Вып. 2: Сборник статей / Отв. ред. Э. А. Фатыхова-Окунева. СПб.: Астерион, 2009. С. 41—51.
6. Книга Тысячи и одной ночи: В 8 т. / Пер. М. А. Салье. М.: Гослитиздат, Т. 1 — 1958. 383 с.; Т. 5 — 1959. 470 с.
7. *Крачковский И. Ю.* Очерки по истории русской арабистики // Крачковский И. Ю. Избранные сочинения: В 6 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. 5. С. 112—113.
8. *Лепехин М. П.* М. И. Глинка и А. В. Казадаев // Новоспасский сборник. Вып. 2: Третий век М. И. Глинки. Проблемы сохранения наследия. Смоленск: Смоленская городская типография, 2006. 244 с. URL: http://www.nasledie-smolensk.ru/pkns/index.php?option=com_content&task=view&id=582&Itemid=96 (дата обращения: 29.03.2020).
9. *Любецкий С. М.* Русская Шехеразада: Повести, изданные SS. Ч. 1—3. М.: Унив. тип., 1836. Т. 3. 239 с.
10. *Масанов И. Ф.* Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: В 4 т. М.: Изд-во Всесоюзной книжной палаты, 1956. Т. 1. 442 с.
11. *Немировская И. Д.* От русской комической оперы к «раннему» водевилю: генезис, поэтика, взаимодействие жанров: середина XVIII в. — первая треть XIX в.: Дис. ... док. филол. наук: 10.01.01, док. иск.: 17.00.02 / Московский гос. обл. университет. М., 2009. 361 с.
12. *Проноза А. В.* Развитие русского музыкального ориентализма в творчестве Н. А. Римского-Корсакова // Культура народов Причерноморья. 2011. № 196. Т. 2. С. 125—128.
13. Репертуар Большого театра (Москва) с 1825 по 1900 год. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1612406 (дата обращения: 08.03.2020).
14. *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. 8-е изд. М.: Музыка, 1980. 453 с.
15. *Римский-Корсаков Н. А.* Полное собрание сочинений. Т. 4 (доп.): Литературные сочинения и переписка. 12 нотных записных книжек / Ред. комис.: Асафьев Б. В. и др. М.; Л.: Музгиз, 1970. 325 с.
16. *Тюменев И. Ф.* Воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове // Римский-Корсаков. Исследования. Материалы. Письма: В 2 т. / Отв. ред. М. О. Янковский. М.: Изд-во АН СССР, 1954. Т. 2. С. 177—247.
17. Тысяча и одна ночь: Сказки арабские: В 12 т. / Пер. с фр. [Алексея Филатьева]. М.: Императорский Московский университет, 1763—1774.
18. Халиф на час: новые сказки из книги «Тысячи и одной ночи» / Пер., предисл. и примеч. М. А. Салье. М.: Изд-во восточной литературы, 1961. 406 с.
19. *Ястребцев В. В.* Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания: В 2 т. Т. 1. 1886—1897. Л.: Музгиз, 1959. 525 с.

Аннотация

Статья посвящена истории бытования в России арабских сказок «Тысячи и одной ночи», их отражения в литературе и искусстве отечественных авторов XIX века и роли симфонической сюиты Н. А. Римского-Корсакова «Шехеразада» (1888) в традиции их воплощения. Сказки «Тысячи и одной ночи», с одной стороны, повлияли на образный строй сочинений, с другой же — они олицетворяли собой принцип развернутого, многопланового художественного повествования, содержащего разные сюжеты, но объединенного одной сквозной идеей. Для композитора, оставившего многочисленные высказывания относительно содержания, драматургического решения, характера воплощения сказочных сюжетов в симфонической сюите, весьма важной была скрытая идея связи арабского повествования с русской традицией. Она проявилась как в характере воплощения персонажей и ситуаций, близких в первую очередь программной симфонической «Сказке» (по А. С. Пушкину), так и в творческом методе развертывания сюжетных линий, далеких от внешнего иллюстрирования, но обладающих объединяющей силой национального восприятия «чужого» материала.

Abstract

The article is devoted to the history of the Arabic folk tales *One Thousands and One Nights* in Russia. It explores their presence in 19th-century Russian literature and art, and considers the role of Nikolai Rimsky-Korsakov's symphonic suite *Scheherazade* (1888) within this tradition. On one hand, the tales in *One Thousand and One Nights* influenced the figurative structure of the work. On the other hand, they also represented the principle of a multifaceted artistic narrative containing a number of diverse plots united by a single idea. For the composer—who left numerous statements about the contents, the dramatic decisions, and the nature of the incarnation of the tales in the symphonic suite—the idea of latent connections between the Arabic narrative and the Russian tradition was very important. This idea manifested itself both in the representation of characters and situations—similar to his programme symphony *Skazka* (based on Alexander Pushkin)—and in the creative method of developing narrative lines that, far from superficial illustration, possess the unifying power of the national perception of 'foreign' material.

✓ *Ключевые слова:* Н. А. Римский-Корсаков, «Шехеразада», сказки «Тысячи и одной ночи», сюита, программа.

✓ *Keywords*: Nikolay Rimsky-Korsakov, *Scheherazade*, *One Thousand and One Nights*, suite, programme.

УДК
784.3

«Свадебная песня» М. И. Глинки

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

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

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

В 1839 году М. И. Глинка пишет романс на стихи популярной в то время поэтессы, графини Е. П. Ростопчиной «Дивный терем стоит», дав ему свое название: «Свадебная песня (северная звезда)». При этом в рукописи композитора точно помечено, откуда начинается «*Народный свадебный напев*».

Рассмотрим сначала текст Е. П. Ростопчиной[1].

Свадебная песня (северная звезда). Слова Е. П. Ростопчиной. Музыка М. И. Глинки (1839)

Дивный терем стоит,
И хором много в нем,
Но светлее из всех
Есть хорома одна.

В ней невеста живет,
Всех красавиц милей,
Всех блестящей из звезд —
Звезда северная.

Призадумалась, пригорюнилась,
На кольцо свое обручальное
**Уронила она слезу крупную,*
О далеком, о нем вспоминаючи!

Он уехал, жених,
Он в чужой стороне,
И вернется сюда
Он не скоро еще.

Он вернется сюда,
Когда будет весна:
С солнцем божьим взойдет
Солнце радости.

* Народный свадебный напев (примечание М. И. Глинки; курсивом выделены две строки, которые звучат со свадебным напевом).

[1] *Евдокия Петровна Ростопчина* (1811—1858) — поэтесса, писательница, драматург. Переехав в 1836 году с семьей в Петербург, открыла светский литературный салон, гостями которого бывали П. А. Вяземский, В. А. Жуковский, А. С. Пушкин. Стихи Ростопчиной были очень популярны в 1830—1840-е годы, на них писали музыку М. И. Глинка, А. С. Даргомыжский, П. И. Чайковский и другие русские композиторы.

Стихи Е. П. Ростопчиной — явное подражание народным песням. Первые две строфы — двухударный шестисложник (без рифм, что сохраняется до конца стихотворения). В следующей, третьей строфе структура стиха меняется: в первых двух строках — 5 + 5 с ударным средним слогом. Такой стих характерен для некоторых жанров народных песен (в архаичных календарных и более поздних хороводных и балладах). В силу своей популярности и широкого распространения этот стих закрепился и в кантах (напомним один из самых известных — «*Как на* ***ма****тушке на Не****ве*** *реке*»), а в XIX веке он вошел и в авторскую песенную поэзию (знаменитый кольцовский пятисложник). Во второй половине той же третьей строфы структура стиха еще раз меняется на 6 + 5, то есть в этих двух строках объединяются обе стиховые формулы. В музыку именно этой половины строфы Глинка и включает народный свадебный напев. А вот как он его включает — это особая история.

Сам напев представляет собой очень близкий вариант свадебных песен, широко распространенных в свадебных традициях на значительной части русской этнической территории с вариантами взаимосвязанных зачинов «Из-за лесу, лесу темного», «Из-за гор, гор высоких», «Отставала лебедушка». Впервые песня была опубликована в 1790 году в Собрании Львова—Прача[1] (пример 1).

Спустя почти девяносто лет Н. А. Римский-Корсаков включил в свою антологию[2] вариант этой песни, очень близкий тому, что был опубликован у Львова—Прача (пример 2).

Очевидно, что напев песни в варианте Римского-Корсакова практически точно совпадает с глинкинским вариантом. В этом же направлении «рифмуется» с Глинкой и глухая помета Римского-Корсакова: «Смоленская Губ[ерния]»[3].

Особенность этой, как и некоторых других свадебных лирических (невестинских, прощальных) песен, заключается в том, что при бесконечном разнообразии их напевов в ладомелодическом и интонационном плане в них сохраняется практически неизменной слогоритмическая форма мелострофы[4].

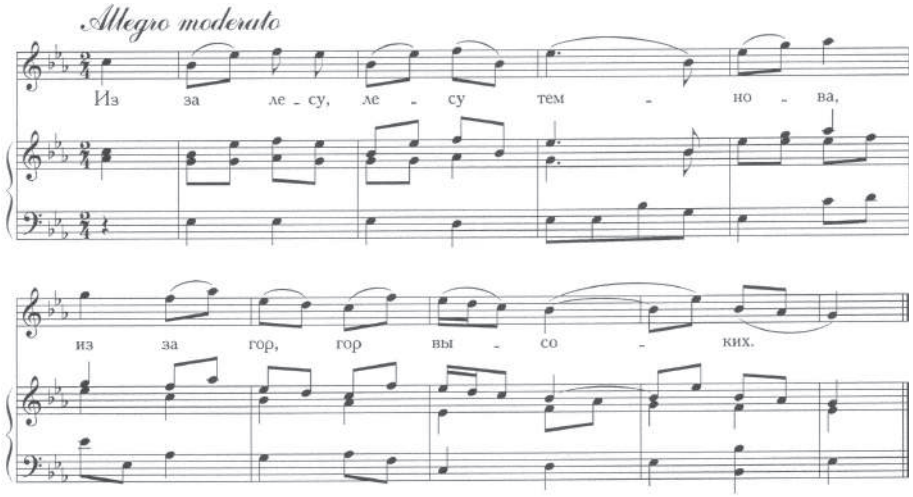
---

[1] Русские народные песни, собранные Николаем Львовым, положенные на музыку Иваном Прачем и опубликованные в 1790—1806 гг. / Изд. подг. Е. Е. Васильевой, В. А. Лапиным; оформление А. В. Стрельникова. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2012. С. 139, № 115.

[2] *Римский-Корсаков Н. А.* Сборник русских народных песен для голоса с фортепиано. Ч. 2: Ор. 24. СПб.: В. Бессель и Ко, 1877. 123 с. Нотный пример публикуется по изданию: *Римский-Корсаков Н. А.* Сто русских народных песен. Для голоса и фортепиано / Под общ. ред. М. Иорданского. М.; Л.: Музгиз, 1951. С. 144—145, № 81.

[3] В других случаях он указывает, от кого записана песня, или называет в качестве источника более раннюю публикацию: например: «Пето Рябининым. Сообщено М. Мусоргским», или: «Напев Кирши Данилова», или: «Ив. Прач. Собр. Р. Н. Пес. 1815» и т. п.

[4] *Слогоритм* — буквально ритм пропевания / произнесения / продвижения песенного текста. Слогоритмическая форма определяется путем суммирования внутрислоговых распевов и записью их одной ритмической длительностью. Слогоритмическая форма — это одна из важнейших аналитических категорий этномузыкознания и в то же время почти непости-



Из за лесу, лесу темнова,
Из за гор ли, гор высоких,
Летит стадо лебединое,
А другое гусиное:
Отставала лебёдушка,
Что от стада лебединова;
Приставала лебёдушка,
Как ко стаду ко серым гусям;
Учали ее гуси щипати,
А лебёдушка кликати:
— Не щиплите гуси серые,
Не сама я к вам залетела,
Занесло меня погодою,
Что великою невзгодою.

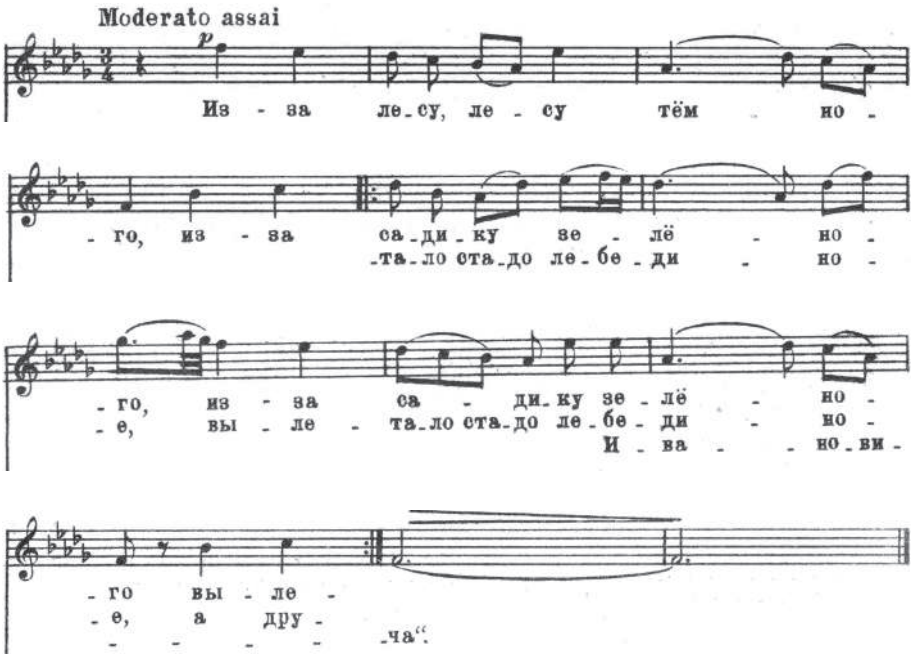
Отставала Ненилушка,
Отставала Софроновна,
Что от красных от девушек;
Приставала Ненилушка,
Приставала Софроновна,
Да что к молодым молодушкам;
Учали ее люди журити,
А Ненилушка плакати:
— Не журите люди добрые,
Не сама я к вам заехала,
Не своею охотою,
Завезли меня добры кони,
Что добры кони Устиновы,
Как Устина Фалелеича.

— 139 —

Пример 1. *«Из-за лесу, лесу темного».*
Львов–Прач (по изданию 2012 года). № 115 (С. 139)

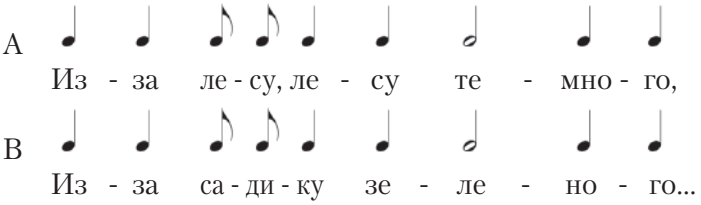
Это связано, в частности, с тем, что все нормативные тонические восьми-девятисложные строки текста имеют две сильные ударные позиции — на третьих слогах от начала (анакруза) и от конца строки (клаузула). И напев четко координируется со структурой стиха, а «лишние» слоги встраиваются в напев за счет дробления соответствующей доли напева.

жимая закономерность в существовании русской народно-песенной традиции на огромных территориях. См.: Народное музыкальное творчество: Учебник для художественных вузов / Отв. ред. О. А. Пашина. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2005. С. 526—533 (Словарь терминов и понятий этномузыковедения).



Пример 2. *«Из-за лесу, лесу темного». Н. А. Римский-Корсаков. 100 русских народных песен. № 81*

В нашем случае (то есть в вариантах Львова—Прача и Римского-Корсакова) слогоритмическая форма мелострофы выглядит следующим образом:



Мелострофа песни двухстиховая, мелостроки в мелодическом и интонационно-ладовом отношениях между собой существенно различаются, но слогоритм в обеих мелостроках сохраняется неизменным. При этом в некоторых местных вариантах, в том числе и в варианте Римского-Корсакова, песни имеют цепную строфику, то есть каждая строка текста, начиная со второй, повторяется и пропевается поочередно с обеими частями напева[1].

[1] Странно при этом, что Римский-Корсаков, повторяя в подтекстовке вторую строку текста (*«Из-за садику зеленого»*), нарушает слогоритмическую форму мелостроки, хотя эта строка

Другая особенность этого типа песен — закольцованная форма: мелострофы не имеют остановки в виде каданса—финалиса и безостановочно перетекают одна в другую. Наконец, напевы этих песен имеют большой амбитус (звуковысотный объем) и богатую ладовую переменность — опорные тоны внутри мелострофы неоднократно сменяются. В варианте Римского-Корсакова мы ощущаем по крайней мере пять таких перемен; при этом ни одну из опор нельзя представить себе в качестве главной опоры. Иными словами, лад в напеве этой песни — текучий, нецентрированный[1].

Вот с таким обрядовым напевом пришлось иметь дело Глинке в рассматриваемом романсе.

Первая трудность заключалась в том, что этот обрядовый напев традиционно координируется с единым восьми-девятисложным тоническим стихом. В стихотворении Ростопчиной этому напеву, в соответствии с пометой Глинки, должны соответствовать две цезурированные строки текста 6 + 5:

Уронила она / слезу крупную,
О далеком, о нем / вспоминаючи!

Сравним:

Из-за ле́су, лесу те́много,
Из-за са́дику зеле́ного.

Вторая трудность — уже отмеченная выше ладомелодическая нецентрированность обрядового напева. Глинке нужно было привести его к ладотональной определенности. И он совершил своего рода «структурную аранжировку» обрядового напева: во-первых, сдвинул начало своей версии напева на две мерные доли (слогоноты) назад по сравнению с традиционным напевом; во-вторых, просто «сломал» обрядовую формулу слогоритма и тем развязал себе руки — мелодия стала его собственностью и он структурирует ее по-своему; в-третьих, наиболее «угловатую» с точки зрения его ладовой концепции нисходящую связку двух мелострок Глинка вообще структурно вы-

только что прозвучала с нормативным слогоритмом. Правда, в следующей мелострофе ему пришлось полностью раздробить формулу слогоритма, потому что в соответствующей строке «*Вылетало стадо лебединое*» оказалось вообще 11 слогов (вместо нормативных 8—9). В принципе на практике это вполне реально, но, скорее всего, его информатор из «Смоленской губернии» не очень твердо держал в сознании (или в памяти) форму обрядовой песни, а Римский-Корсаков добросовестно записал так, как ему спели.

[1] Поэтому таким искусственно прилепленным кажется протяженный заключительный тон-финалис в обработке Римского-Корсакова. О терминах «центрированные» и «нецентрированные лады» см.: Народное музыкальное творчество. С. 526—533 (Словарь терминов и понятий этномузыковедения).

нес «за скобки»: она оказывается между фразами голоса и проводится унисонами фортепиано, без гармонизации. В примере 3[1] в виде таблицы приведены все три варианта песни, напевы которых высотно транспонированы в тональность романса Глинки и записаны в его размере 3/4.

В примере 3 вариант Римского-Корсакова (строка б) отчасти реконструирован: мелостроки переставлены местами, поскольку их соотношение в записи Львова—Прача кажется нам более предпочтительным, чем у Римского-Корсакова. При этом подтекстовка Римского-Корсакова в примере сохранена.

Итак, выполнив показанную выше структурную аранжировку обрядового напева, Глинка получил великолепный «строительный материал» — очень выразительную начальную восходящую интонацию d—fis—g (в соответствие с певческой терминологией назовем ее «зачин») и в конце фразы почти зеркально нисходящий унисонный «ответ» d—cis—a—fis (в оригинальном напеве — междустрофная связка). То, что Глинка, подобно старым полифонистам, все это заранее продумал и просчитал, подтверждает фортепианное вступление романса (пример 4)[2], в котором эта предварительная мыслительная работа отчетливо реализована.

Глинка не зря назвал свой романс «Свадебной песней»: вступление и начинается с первой (глинкинской) фразы свадебного напева. Две выделенные интонации («зачин» и «ответ») оказываются своеобразными лейтмотивами романса: оба звучат по четыре раза; в небольшом фортепианном заключении зачинный мотив повторяется еще раз, сверхнормативно, на октаву выше и на *pp* — как вздох—надежда невесты, ожидающей возвращения жениха.

Думаем, что Глинка не случайно выбрал такой сложный обрядовый напев для использования его в своем романсе. Пройдя в Берлине основательную школу Зигфрида Дена[3], Глинка видел свою творческую задачу в том, чтобы вариационно-полифоническую разработку сложнейшего обрядового напева выполнить средствами западноевропейской музыки. При этом он сохранил в неприкосновенности мелодию обрядовой песни[4].

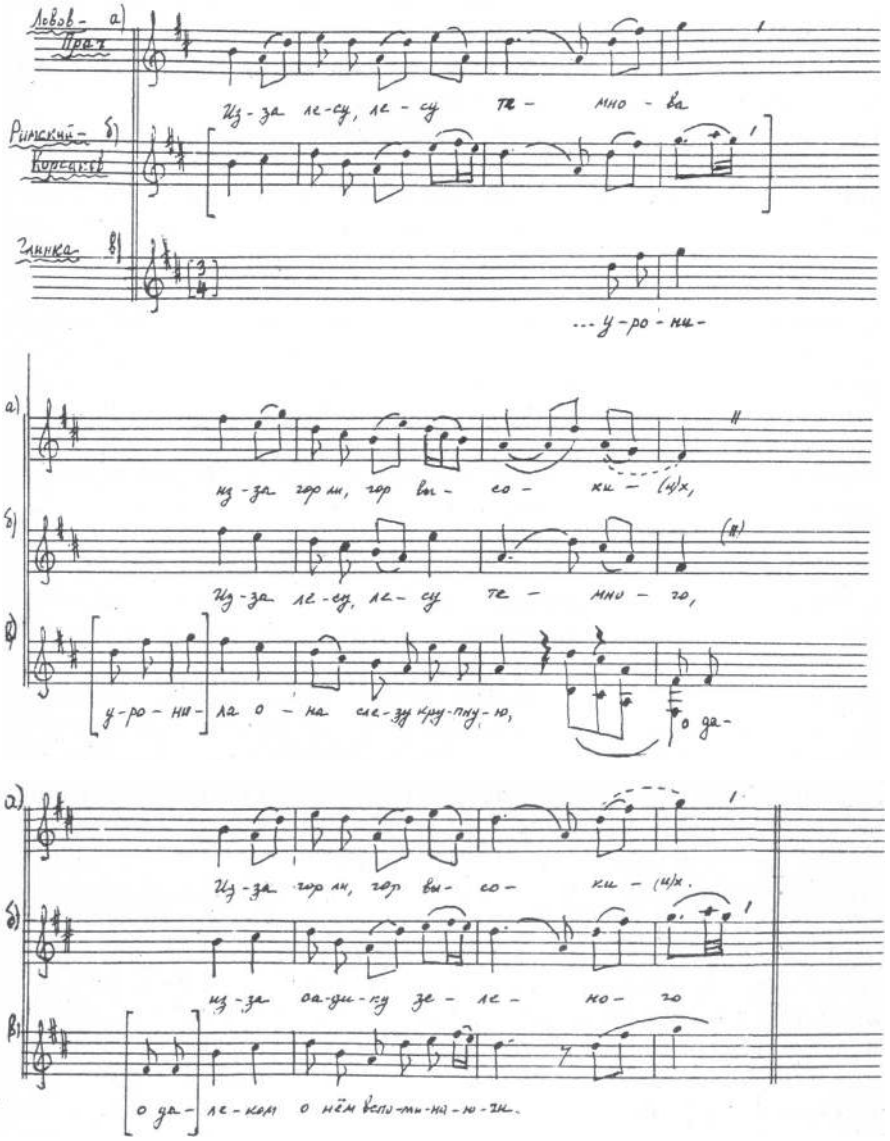
---

[1] *Лапин В. А.* Русский музыкальный фольклор и история (к феноменологии локальных традиций): Очерки и этюды. М.: Московский гос. фольклорный центр «Русская песня», 1995. С. 147—148.

[2] *Глинка М. И.* Полное собрание романсов и песен для одного голоса с фортепиано / Ред. Н. Н. Загорного. Л.: Музгиз, 1955. С. 162.

[3] *Зигфрид Вильгельм Ден* (Dehn; 1799—1857) — знаменитый (уже после занятий с Глинкой) немецкий музыкальный теоретик, педагог, издатель полифонической вокальной музыки XVI—XVII веков; опубликовал впоследствии учебники по гармонии, контрапункту, канону и фуге.

[4] Этот принцип назовут позднее «глинкинскими вариациями», хотя по существу они перекликаются с западноевропейскими полифоническими вариациями на хоральный *cantus firmus*.

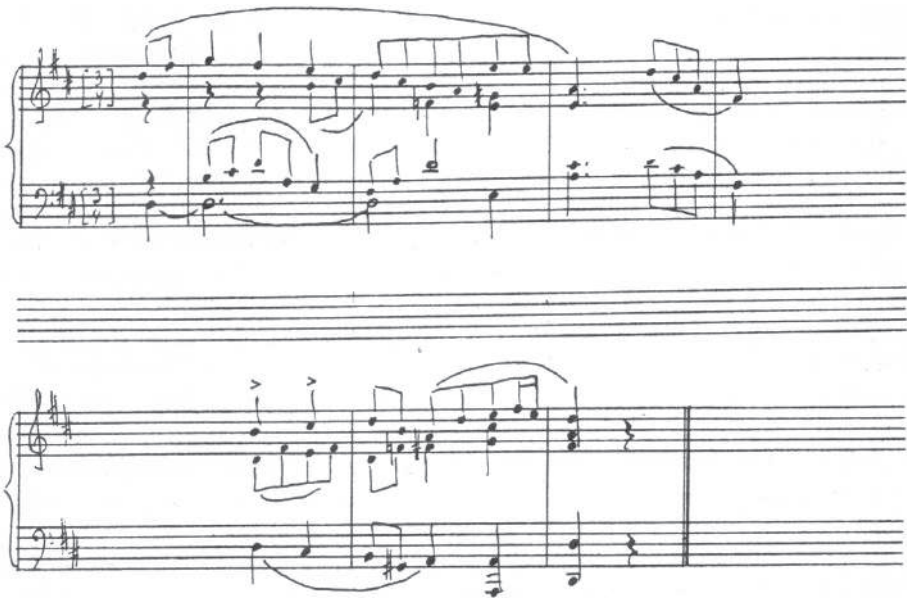


Пример 3. *Строка а — вариант Львова–Прача, строка б — вариант Н. А. Римского-Корсакова, строка в — напев в вокальной партии романса М. И. Глинки*

После слогоритмической «ломки» напева в вокальной партии третьей строфы Глинка еще раз проводит весь напев в фортепианном изложении, показывая возможности его вариационно-полифонической разработки (пример 5)[1].

[1] *Лапин В. А.* Русский музыкальный фольклор и история... С. 148.

Пример 4. *Фортепианное вступление романса*



Пример 5

Через десять лет Глинка вернется к этому материалу — в знаменитой «Камаринской» (1848), в которой использованы и развиты все находки и наработки, сделанные им в романсе. Кроме того, крестьянский обрядовый напев виртуозно объединен с популярным плясовым напевом-наигрышем, представляющим русскую плясовую, в том числе и песенно-инструментальную, стихию слободской городской песенности XIX века[1].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Глинка М. И.* Полное собрание романсов и песен для одного голоса с фортепиано / Ред. Н. Н. Загорного. Л.: Музгиз, 1955. 352 с.

[1] См. об этом: *Цуккерман В. А.* «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. М.: Музгиз, 1957. 495 с.

2. *Лапин В. А.* Русский музыкальный фольклор и история (к феноменологии локальных традиций): Очерки и этюды. М.: Московский гос. фольклорный центр «Русская песня», 1995. 200 с.
3. Народное музыкальное творчество: Учебник для художественных вузов / Отв. ред. О. А. Пашина. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2005. 568 с.
4. *Римский-Корсаков Н. А.* Сборник русских народных песен для голоса с фортепиано. Ч. 2: Ор. 24. СПб.: В. Бессель и Ко, 1877. 123 с.
5. *Римский-Корсаков Н. А.* Сто русских народных песен. Для голоса и фортепиано / Под общ. ред. М. Иорданского. М.; Л.: Музгиз, 1951. 184 с.
6. Русские народные песни, собранные Николаем Львовым, положенные на музыку Иваном Прачем и опубликованные в 1790—1806 гг. / Изд. подг. Е. Е. Васильевой, В. А. Лапиным; оформление А. В. Стрельникова. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2012. 216 с.
7. *Цуккерман В. А.* «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. М.: Музгиз, 1957. 495 с.

Аннотация

В статье анализируется ювелирная работа М. И. Глинки с обрядовым свадебным напевом, который он включил в свой романс на стихи графини Е. П. Ростопчиной (1839).

Abstract

This article analyses Mikhail Glinka's intricate use of a ritual wedding melody, which he included in his romance on verses by Countess Evdokiya Rostopchina (1839).

✓ *Ключевые слова:* Е. П. Ростопчина, М. И. Глинка, слогоритм народной песни, переструктуризация народного напева.

✓ *Keywords:* Evdokiya Rostopchina, Mikhail Glinka, syllabic rhythms of folk song, restructuring folk melodies.

Смена парадигмы в творчестве Пьера Булеза: феномен «seconda pratica»?

УДК 781

ЦАРЕГРАДСКАЯ ТАТЬЯНА ВЛАДИМИРОВНА
Доктор искусствоведения, профессор, начальник отдела международных связей и творческих проектов, Российская академия музыки имени Гнесиных (Москва, Россия)

TSAREGRADSKAIA TATYANA V.
Doctor of Musicology, Professor, Head of the International Relations and Creative Projects Department, Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russia)

E-mail: tania-59@mail.ru

Вряд ли можно спорить с тем, что французский композитор Пьер Булез был одной из самых выдающихся фигур музыки второй половины XX века: крупнейший композитор, яркий теоретик, знаменитый дирижер[1]. Им были созданы концепции «тотального сериализма», «ограниченной алеаторики», вошедшие во все книги по технике композиции в музыке XX века, и нашумевшие, открывшие новые горизонты произведения — «Структуры» для двух фортепиано, «Молоток без мастера», «Импровизации на Малларме». Его роль в истории музыки выглядела вполне определенно: радикальный преобразователь правил музыкальной композиции, виднейший деятель европейского авангарда.

Сегодня, по мере того как фигура Булеза, ушедшего из жизни в 2016 году, отдаляется от нас, а исследований его творчества становится все больше, «парабола» жизни композитора вырисовывается яснее и появляется необходимость заострить внимание на процессах эволюции. Имидж «радикала» постепенно рассеивается, и перед мысленным взором обозначаются те процессы, которые прежде видны не были. Представляется, что в творческой жизни Булеза в определенный момент произошло то, что можно было бы назвать «сменой парадигмы», если воспользоваться терминологией Т. Куна.

Под понятием «парадигмы», введенным Куном в книге «Структура научных революций»[2], понимается совокупность научных достижений, в первую

[1] Пьеру Булезу подошло бы еще английское словечко «трендсеттер» (trendsetter) — «законодатель моды», поскольку ему случалось самым решительным образом обозначать и вводить новые направления, новые идеи. «Робеспьер Булез» — одно из прозвищ, данных ему журналистами.

[2] *Kuhn Th. S.* The Structure of Scientific Revolutions (1st ed.). Chicago: University of Chicago Press, 1962. 172 p. В рус. пер.: *Кун Т.* Структура научных революций / Пер. с англ. И. З. Налётова. М.: Прогресс, 1975. 310 с. Стэнфордская философская энциклопедия (The Stanford Encyclopedia of Philosophy) называет его книгу одной из самых влиятельных за всю историю науки.

очередь теорий, признаваемых всем научным сообществом в определенный исторический период времени. В качестве примера этих парадигм можно представить физику Аристотеля, систему Птолемея (гелиоцентрическая система), физику и оптику Ньютона, концепцию атома Бора и так далее. Любой критерий имеет смысл только в рамках определенной парадигмы. Научная революция — это смена научным сообществом объясняющих парадигм.

Парадигму подвергают сомнению так называемые «аномалии», то есть несоответствие и неспособность парадигмы решать новую научную проблему. Постепенное накопление аномалий свидетельствует о том, что парадигма не способна далее решать возникающие научные проблемы, и в науке наступает состояние, которое Кун называет «кризисом». Период кризиса заканчивается, когда одна из предложенных гипотез доказывает свою способность справиться с существующими проблемами, объяснить непонятные факты; тогда возникает новая парадигма, а научное сообщество восстанавливает свое единство.

Введенное Куном представление оказалось в целом очень плодотворным; недаром его работа до сих пор продолжает оставаться одной из самых цитируемых книг XX века и полезной в том числе для музыкальной науки. Типичный образец смены парадигмы можно усмотреть, например, при переходе от модальности к тональности в эпоху раннего барокко. Из работ выдающегося американского исследователя Клода Палиски[1] мы узнаем, что новые воззрения на звуковысотную организацию на рубеже XVII—XVIII веков были связаны с прорывом *научных* исследований, в том числе исследований математических оснований диссонанса и консонанса Х. Гюйгенсом. Палиска в своей работе «Исследования истории итальянской музыки и музыкальной теории XVI—XVII веков»[2] весьма недвусмысленно утверждает, что в музыкальной теории этого периода можно наблюдать ту же самую ситуацию, которая демонстрирует смену парадигмы по Куну. Тот же побудительный импульс лежит в основе сборника «От числа к звучанию. Музыкальный путь к научный революции»[3], подтверждающий и расширяющий зону таких парадигм в музыке.

Мир науки XX века демонстрирует появление новых парадигм не менее активно, чем XVII век. Одной из центральных в первой половине XX ве-

[1] Основные работы К. Палиски: *Paliska C. V.* Baroque music. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1968. 246 p.; *Paliska C. V.* Humanism in Italian Renaissance musical thought. New Haven; London: Yale University Press, 1985. 471 p.; *Paliska C. V.* The Florentine Camerata: documentary studies and translations. New Haven; London: Yale University Press, 1989. 234 p.; *Palisca C. V.* Studies in the History of Italian Music and Music Theory. Oxford: Clarendon Press, 1994. 522 p.; *Paliska C. V.* Music and ideas in the sixteenth and seventeenth centuries / Ed. Th. V. Mathiesen. Urbana: University of Illinois Press, 2006. 302 p.

[2] *Palisca C. V.* Studies in the History of Italian Music and Music Theory.

[3] Number to Sound. The Musical Way to the Scientific Revolution / Ed. by P. Gozza. Berlin: Springer, 2000. 322 p.

ка становится идея *структуры*, которую можно рассматривать как «новую парадигму». В работе выдающегося французского психолога Жана Пьяже «Структурализм»[1] прослежен исторический путь структурализма, начиная от понятия «группы» математика Эвариста Галуа через экономическую теорию Карла Маркса и далее к лингвистическому структурализму Фердинанда де Соссюра, который впервые выдвинул основания для строгой систематизации явлений языка. Дальнейшее разворачивание этой идеи в области гуманитарного знания мы находим в работах Клода Леви-Стросса, в его «Мифологиках», где она становится всеобъемлющей. Леви-Стросс обстоятельно разъясняет сущность используемого метода и основные категории, употребляемые в процессе его применения. Он выделяет четыре условия, необходимых для того, чтобы модели заслужили название структуры:

- структура есть некая система, состоящая из таких элементов, что изменение одного из этих элементов влечет за собой изменение всех других;
- модель принадлежит группе преобразований, каждое из которых соответствует модели одного и того же типа, так что множество этих преобразований образует группу моделей;
- отмеченные свойства позволяют предусмотреть, каким образом будет реагировать модель на изменение одного из составляющих ее элементов;
- модель должна быть построена так, чтобы ее применение охватывало все наблюдаемые явления[2].

Итак, единая модель, систематизация и классификация, связи и соответствия между элементами. Во всем этом имеются основания для большого числа аналогий с взглядами на композицию Булеза в пятидесятые годы XX века.

Соотечественника и ровесника К. Леви-Стросса Пьера Булеза нередко называют структуралистом, и к этому есть немало оснований. Его видение серии как «зародыша развивающейся иерархии»[3] (именно так он формулировал ее суть) демонстрирует одно из ключевых свойств структуры — *иерархичность*. В теории и практике Булеза пятидесятых годов пафос структуралистского подхода очевиден, и это сказывается не только в названиях двух его композиций — «Структуры, книга 1» и «Структуры, книга 2», но и в самих основах его мышления. Об этом очень выразительно писал один

[1] *Piaget J.* Structuralism / Transl. and ed. by Ch. Maschler. New York: Basic Books, 1970. 153 p.

[2] *Леви-Строс К.* Структурная антропология. М.: Эксмо-Пресс, 2001. С. 321.

[3] Полное определение звучит так: «Серия есть зародыш развивающейся иерархии, основанный на определенных акустических психофизиологических предпосылках, наделенный свойством селективности с тем, чтобы образовывать конечное множество творческих возможностей» (*Boulez P.* Penser la musique aujourd'hui. Genève: Gonthier, 1963. P. 167).

из лучших знатоков творчества Булеза канадский музыковед Ж. Ж. Натье: «Если бы читатель... спросил меня, что я считаю фундаментальными характеристиками мышления Булеза, я без колебаний ответил бы: оно организовано на основе *бинарных оппозиций*. Именно это устройство его ума составляет его индивидуальность. Даже не самый подробный перечень бинарных оппозиций обнаруживает эти бинарные категории, вдоль которых движется композитор: материал / изобретение, прошлое / будущее, выбор / шанс, дисциплина / свобода, строгость / импровизация, рациональное / иррациональное, порядок / беспорядок, твердость / гибкость, континуальность / дискретность, построение / разрушение, гладкое / рифленое, глобальное / локальное, определенное / неопределенное»[1]. Натье замечает: «Возможное объяснение этой привычке выстраивать все в бинарные оппозиции можно найти в том факте, что это самый быстрый и прямой путь к постижению целостности (тотальности) объекта»[2].

Бинарные оппозиции можно считать главными признаками структуралистского подхода — они обеспечивают композитору цельность видения и достаточно четкие принципы структурации (что сильнее всего отразилось в труде Булеза «Мыслить музыку сегодня»). Они реализовались самым непосредственным образом в серийной теории Булеза, на которой композитор категорически настаивал[3]. И хотя от сочинения к сочинению этот принцип претерпевает некоторые изменения, его суть остается неизменной в первой книге «Структур», «Молотке без мастера» и даже Третьей фортепианной сонате. И это несмотря на то, что Соната представляет собой сочинение с мобильной формой (заметим, что концептуальная основа этой сонаты представляет собой типичную «древовидную структуру», характерную для структурализма).

Приглядимся к творческому пути Булеза, начиная с его дармштадтских опусов и заканчивая концом шестидесятых. Вот перечень основных сочинений этого периода: 1951—1952 — «Структуры» (Первая книга) для двух фортепиано; 1954 — «Молоток без мастера» для ансамбля; 1957 — Третья соната для фортепиано; 1958—1962 — «Складка за складкой» («Импровизации по Малларме») для сопрано и оркестра; 1965 — «Éclat» («Вспышка») для ансамбля; 1968 — «Domaines» («Области») для кларнета. Весь этот отрезок творческого пути композитора представляет собой, с одной стороны, непрерывную эволюцию, где каждое сочинение — это новый шаг в развитии «серийной идеи», понимаемой все более и более широко. С другой стороны, есть основания к тому, чтобы видеть в районе 1964—1965 годов в творчестве

[1] *Nattiez J. J.* Preface // *Boulez P.* Orientations. London: Faber and Faber, 1986. P. 27.

[2] Ibid.

[3] Подробнее об этом см.: *Иванова И. В.* Серийная идея и ее реализация в композиции Пьера Булеза: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Российская академия музыки им. Гнесиных. М., 2000. 336 с.

Пьера Булеза *стилевой перелом*. Отражением этого перелома и первым ярким знаком нового стиля стало сочинение «Éclat». Что же происходит в этот момент в его музыке?

Сам Булез указывал, что он в этот период испытывал сильное влияние американского композитора Мортона Фелдмана. В интервью, данном известному журналисту Б. А. Варге[1], он констатировал: «Под влиянием пьесы Фелдмана я осознал, что можно сочинять музыку с помощью коротких построений (ячеек), даже отдельных аккордов, которые приходят ниоткуда и уходят в никуда»[2]. Это пояснение Булез дает, отвечая на вопрос о том, было ли в его жизни такое музыкальное впечатление, которое оказало бы на него поворотное воздействие. Можно предположить, что на композитора могли оказать влияние именно фортепианные пьесы Фелдмана начала шестидесятых годов, которые действительно написаны таким образом, что слышатся как бы отдельные аккорды, не связанные друг с другом. Например, в пьесе, посвященной художнику Филипу Гастону[3] (пример 1).

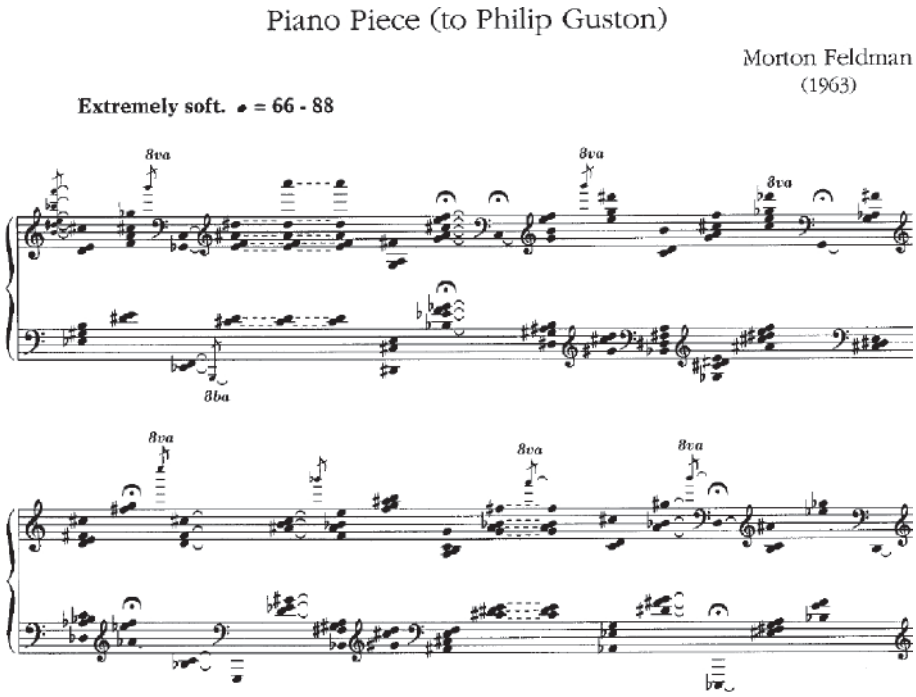
Здесь мы можем наблюдать своеобразный образец «момент-формы», в которой нет тотальности целого, а есть возможность бесконечного продолжения цепочки аккордов. Это стремление к «неокончательности» формы, к ее бесконечному длению для Фелдмана очень характерно. Такой прием находит в конце концов выражение в создании произведений исключительной длительности (например, Второй Струнный квартет, длящийся 6 часов).

Мы не знаем, какую именно пьесу Фелдмана услышал Булез, но это, скорее всего, и не столь существенно, потому что в шестидесятые годы Фелдман пишет так очень часто. Он даже получил прозвище «piano-композитор» из-за пристрастия к использованию мягких, улетающих, резонирующих звучностей. Услышав эту музыку и пообщавшись с Фелдманом, Булез открыл для себя нечто новое. Он поясняет: «...я хотел написать созерцательную музыку — такую, в которой не было бы направленности или явственного развития. Тема (subject) сама по себе не развивается — основная черта этой музыки есть ее тембр. Это конкретно относится к основной группе инструментов, звуковые качества которых не могут быть изменены. Когда они играют вместе, возникает новый вид звучности: импровизация прямо влияет на звучание. Вот почему я говорю, что у этой музыки нет направления. Я не могу сказать об этом больше; даже сейчас это все слишком прозаично, слишком вульгарно. Я бы уподобил „Éclat“ поведению рыб в аквариуме. Они зави-

[1] Varga Bálint András — венгерский музыкант, автор известных работ (интервью с Л. Берио, Я. Ксенакисом), много лет работавший в «Universal Edition».

[2] *Varga B. A.* Three Questions for Sixty-Five Composers. Rochester, New York: University of Rochester Press, 2015. P. 21.

[3] *Гастон Филип* (Guston Philip, 1913–1980) — американский художник абстрактного экспрессионизма.



Пример 1. *Мортон Фелдман. Фортепианная пьеса (Филипу Гастону)*

сают без движения в течение долгого времени — мы видим только медленные переливы цвета. Затем, совершенно неожиданно, они чего-то пугаются и стремительно перемещаются, как стрелы. Эта музыка — в том же роде. Смесь созерцания без всякой цели и молниеносные перемещения в конкретном направлении»[1].

Этот текст представляет нам совершенно иного Булеза — свободного от жесткой структурной логики, от целеполагания, от построения непротиворечивых схем. Можно также уловить иной «тон» рассуждений: «Я бы хотел, чтобы слушатели первым делом реагировали на тембр. Колорит „Éclat“ — бархатистый, приятный для слуха, лишенный всякой агрессивности. Может, конечно, изумлять, что не знаешь, где пьеса начинается, а где заканчивается. Это результат того обстоятельства, что, как я сказал, у музыки нет направления. Реакция музыкантов в оркестре была мне особенно интересна. Вначале они чувствовали себя совершенно потерянными. Позже, однако же, — так они мне говорили, — они получали больше удовольствия от исполнения этой музыки, наполовину построенной на импровизации, чем от произведений, где нужно сосредоточиваться на ритмически точном... В этой малень-

[1] *Varga B. A.* Three Questions for Sixty-Five Composers. P. 21.

кой пьесе я хотел создать созерцательную музыку — такую, которая не имела бы явного движения вперед или направления»[1].

Ключевыми словами в высказывании Булеза становятся замечания об аккордах, которые никуда не ведут и появляются без видимой связи друг с другом. Возникает вопрос: как это связано с концепцией «Éclat»?

Булез объясняет значение слова «Éclat» Селестену Дельежу в сборнике бесед 1975 года: «Éclat означает фрагмент. Первый вариант Éclat был очень короткой пьесой. Éclat — это и взрыв, и быстрое впечатление от света, мимолетное впечатление. Но все эти слова имеют и смысл, который имеет отношение к форме, к поэтической экспрессии. Я выбрал это слово, потому что у него много значений»[2].

В «Éclat» действительно есть нечто вроде «взрыва». Импульс к движению сообщается первоначальными тактами у фортепиано; остальные инструменты подхватывают материал, который оно вводит, действуя не менее импульсно, «вспышками», фрагментарно, образуя бесконечные диалоги. Инструментовка имеет большое значение для организации общего «саунда». Булез делит весь ансамбль на две группы: в первой он использует «резонирующие» инструменты, такие как фортепиано, челеста, цимбалы, глокеншпиль, вибрафон, колокола, арфа, мандолина, гитара. Им противопоставлена группа инструментов, способных удерживать звук: альтовая флейта, английский рожок, труба, тромбон, альт и виолончель. «Éclat» можно рассматривать как попытку сосредоточиться на сущности звучания, его разнообразии.

Источник образа «вспышки» — сонет С. Малларме:

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui	Ещё прекрасный, девственный и сильный,
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre	Ужель гладь озера не разорвёт крылом,
Ce lac dur oublié que hante sous le givre	Чтобы догнать полёты, скованные льдом,
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!	Под тонким инея покровом бледно-синим!
Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui	Но помнит лебедь в нём, печальный и субтильный,
Magnifique mais qui sans espoir se délivre	Что не воспел душой он те края в былом,
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre	Чтоб улететь туда за светом и теплом,
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.	Когда зима придёт в молчанье замогильном...
Tout son col secouera cette blanche agonie	Извивом шеи грациозно отряхнёт
Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,	Судьбой навязанный ему мертвящий гнёт,
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.	Не горести Земли, сковавшей оперенье,

[1] *Varga B. A.* Three Questions for Sixty-Five Composers. P. 21.

[2] *Boulez P.* Conversations with Celestin Deliege. London: Eulenburg Books, 1975. 123 p. Добавим, что в французско-русских словарях список значений, предлагаемых к переводу, еще шире: «éclat» — «осколок, блеск, великолепие, сияние, свет, яркость, румянец, свечение, взрыв, вспышка».

Fantôme qu'à ce lieu son pur ***éclat*** assigne,
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.

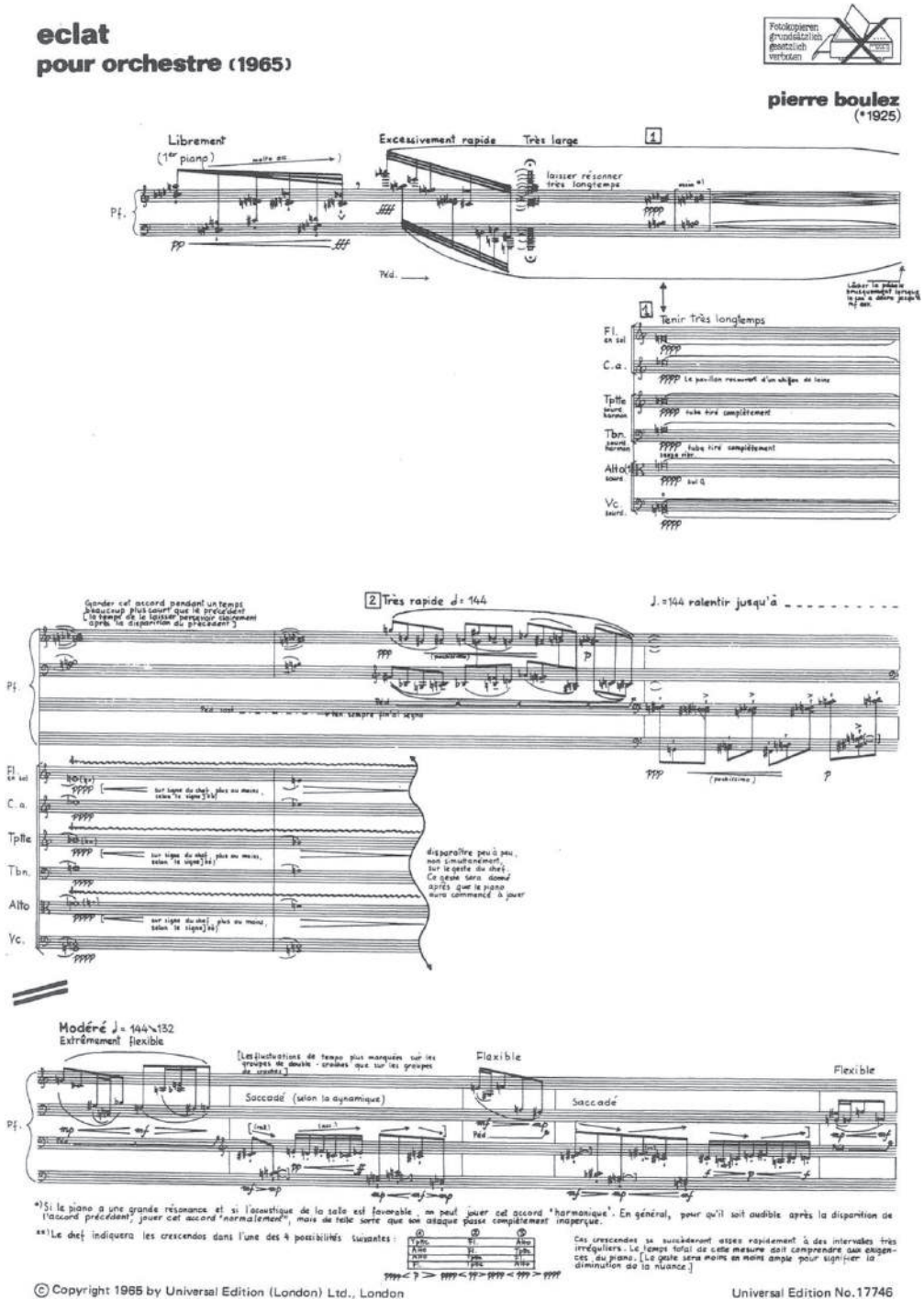
Фантом, возвысивший ***сияньем*** свой надел,
Он недвижим во сне холодного презренья,
Приняв изгнанья бесполезного удел.
(Пер. Ефим Шейнкин)

Разные смыслы слова «Éclat» могут быть применены как к форме самой музыки, так и к ее смыслу и поэтическому выражению, и это то, что для композитора имело огромную привлекательность. «Éclat» сочетает в себе и материальность взрыва, и философский смысл краткости. Строго говоря, в «Éclat» мы не перестаем видеть ту технику Булеза, которая была ему присуща в «Импровизациях на Малларме», предыдущем по времени сочинении. Но появляются некоторые очень красноречивые новые детали. И первая такая деталь — это выбор инструментов. Пьер Булез сочинил пьесу для 15 инструментов *с разным временем реверберации:* от самого долгого, фортепиано, через посредствующих типа вибрафона, арфы, цимбал, к мандолине. Ансамбль разделен на части, в которых одна группа — это инструменты с резонатором — фортепиано, челеста, цимбалы, глокеншпиль, вибрафон, колокола, арфа, мандолина и гитара, а другая вобрала в себя инструменты, способные удерживать звук — альтовую флейту, английский рожок, трубу, тромбон, альт и виолончель. «Éclat» представляет собой, с одной стороны, попытку сосредоточиться на тембре как он есть, но есть и нечто иное: это касается идеи резонанса, это рождение и затухание звука, получившее название «огибающая», «охват» (*фр*. enveloppe, *англ*. envelope). Булез начинает активно использовать этот термин. Как известно, звуковой сигнал имеет четыре фазы.

1. *Attack (Атака)* — фаза возрастания сигнала от полной тишины до максимального уровня громкости сигнала.
2. *Decay (Спад)* — фаза спада сигнала до уровня, определенного в фазе Sustain. Аналогично параметром является время спада.
3. *Sustain (Удержание)* — фаза «стабильного звучания» с постоянной заданной амплитудой.
4. *Release (Затухание)* — фаза затухания сигнала. Определяет время (говорят «релиз») нужное для окончательного спада амплитуды сигнала до нуля. На фортепиано эта фаза начинается сразу, как клавиша отпущена.

И это показывает, что Булез начинает ориентироваться не на внутреннюю логику разворачивания композиции, а на ее *звучание* (sound), на производимый звучанием эффект. Ориентация на атаку звука и разные периоды его затухания становятся движущей силой развертывания «Éclat».

Дирижер своей волей передает звучание от одного инструмента другому. Оно не связано с записью ритма, его суть — в охвате, в звучании огибающей (пример 2).



Пример 2. *Пьер Булез. «Вспышка» для пятнадцати инструментов, начало*

Обращают на себя внимание ремарки, их изобилие. Начальное изложение у фортепиано быстро приводит к фермате, и ее композитор просит оставить звучать: «оставить резонировать очень долго». Далее, продвижение от одного звучания к другому композитор просит производить тогда, когда звучность окончательно затихнет. Указание на третьей строке: «чрезвычайно гибко» — сопровождается комментарием относительно того, что нерегулярность должна быть выражена сильнее в фигурах у шестнадцатых, чем в фигурах у восьмых, и так далее. Эта музыка не имеет внутреннего механизма ритмического развертывания, ее путь — это импульсы звуковых волн, продолжительность которых должна регулироваться улавливаемой слухом границей между слышимым и неслышным, между резонансом и его затуханием.

Сама по себе идея ориентации на слушателя для Булеза прежде не была характерна. Вводя фактор исполнительской свободы, он выходит за пределы тотальности произведения, начинает использовать слушательскую реакцию на звучание, его эмиссию. И вот этот, казалось бы, не очень значительный момент — индивидуальная реакция, человеческий слух, его зона контакта с музыкой — становится переломным, как нам представляется, в отношении Булеза к композиции. Чем дальше мы будем идти по его творчеству, тем заметнее это будет становиться. Если в «Éclat» предлагается сосредоточиться на охвате звука, его резонансе, то в следующей крупной завершенной композиции, «Ритуале» 1974 года для оркестра, станет важным понятие *сигнала*, то есть композитор вводит приемы артикуляции формы для слушателя, он моделирует знак, привлекающий его (слушателя) внимание. Апогеем этой тенденции станет «Répons» для шести солистов, ансамбля и live electronics. Название «Répons» происходит от латинского «responsorium» — «диалог между солистом и хором». В этом масштабном сочинении (45 минут звучания) возникают диалоги между камерным ансамблем и солистами, между семействами инструментов, группами инструментов, солистами-инструменталистами, между «живым» и «трансформированным» звуком.

Дальше Булез эволюционирует в еще более интригующей манере: в пьесе «Anthemes» 1991 (в переводе — «антемы», то есть «гимны») он начинает использовать *тематизм*, что, собственно, и подразумевается им в игре слов: Anthemes — En themes. Любопытно, что Булез вроде бы и не отказывается от серии, но строит ее так, что ее разные части представляют собой как бы разные характеры. С этим связаны и последующие его терминологические изыскания, — например, термин «инфратема». Этот термин, так же как и его родственный термин «гипертема», употребляется Булезом для характеристики такого состояния композиции, где инфратема представляет собой фрагмент, вычлененный для композиционных целей из темы, а гипертема — это связываемое с творчеством Антона Веберна явление тотального тематизма наподобие первой части Концерта ор. 24. Само по себе возвращение к термину «тема» еще шире открывает для Булеза путь к восприятию слушателя, к

коммуникативным свойствам его музыки. И чем дальше, тем более *антропологичными* становятся его представления: вводя в свой обиход «охват», «сигналы», «темы», Булез в конце концов приходит к концепции «музыкального жеста», имеющего самую непосредственную связь с телодвижением дирижера и исполнителя, непосредственно отражаемую в «тематическом» построении, что реализовалось сначала в сочинении «Incises» для фортепиано (1994/2001), а потом в «Sur Incises» (1996/1998). И вот этот сдвиг в сторону корпореальности, телесности, жеста[1] можно понять как смену парадигмы Булезом, его переход ко «второй практике» и его вход в зону постмодернизма.

Термин «seconda pratica», как известно, использовался в полемике между болонским теоретиком Джованни Артузи и Клаудио Монтеверди. Этим термином был обозначен переход последнего к новому гармоническому стилю, в котором использовались выразительные средства, соответствующие потребностям нового времени. Монтеверди в определенный период своего творчества достаточно заметно изменил манеру письма, что и послужило основанием трактовать эту новую манеру как «seconda pratica», в отличие от более традиционной «prima pratica» (или строгого стиля).

Переход от «prima pratica» к «seconda pratica» — это смена парадигмы в тех случаях, когда стиль того или иного композитора достаточно резко в течение непродолжительного времени меняется, и мы получаем не плавную эволюционную кривую развития, а рывок, скачок. Это в своем роде революция в стиле, будем ли мы говорить об А. Н. Скрябине или И. Ф. Стравинском. Однако в случае с Булезом мы считаем возможным говорить о «seconda pratica» именно потому, что переход от стилистики пятидесятых к стилистике шестидесятых знаменуется не просто сдвигом в индивидуальном стиле, а переходом в иную стадиальную общность, переходом из модернизма в постмодернизм.

При всей условности границы между концептами модернизма и постмодернизма все же принято связывать воцарение новой парадигмы с шестидесятыми годами XX века. Именно так трактует общий процесс в евроамериканском искусствознании американский музыковед Дж. Крамер. Одно из основополагающих различий этих двух концептов состоит в том, что в области музыкальной формы модернистское мышление стремится к системному охвату целого, постмодернистское — ограничивается стремлением к фрагментации, ризомности, незавершенности. Сравнение модерна и постмодерна сегодня становится неким общим местом в музыковедческих работах, а постмодернистские подходы активно проникают в область гуманитарных наук (в частности, деконструкция). Рассмотрим характеристики постмодернист-

[1] Подробнее о теории музыкального жеста у Булеза см.: *Цареградская Т. В.* Пьер Булез. Жест композитора // Искусство музыки: теория и история. 2014. № 9. С. 62–84. URL: http://sias.ru/upload/iblock/4f3/tscaregradskaya.pdf (дата обращения: 20.07.2020).

ской музыки, приведенные в книге Джонатана Крамера «Postmodern music, postmodern listening»[1].

1. Она не просто продолжение модернизма, но имеет признаки и продолжения, и разрыва.
2. В некотором отношении иронична.
3. Не обращает внимания на историческую преемственность и в некотором роде мешает одно с другим.
4. Подвергает сомнению барьер между высоким и низким искусством, так что возникают вопросы о вкусе.
5. Не различает между популярным и элитарным.
6. Включает отсылки к музыке разных времен и разных народов и настолько развернута к интертекстуальности, что возникают вопросы к авторству.
7. Охватывает плюрализм и эклектику.
8. Противоречива.
9. Отвергает бинарные оппозиции.
10. Включает фрагментарность, несопоставимость, неровность, неопределенность.
11. Ставит под вопрос ценность структурного единства.
12. Избегает единства в организации звуковысотности.
13. Обращается к множественности смыслов и темпоральностей.
14. Полагает технологические приемы как основу для сочинения.
15. Полагает музыку не только как вещь в себе, но в целом ряде политических, философских культурных контекстов.
16. Устанавливает центр смысла больше в слушателях, чем в структуре.

Для Булеза с середины 1960-х годов становятся важными характеристики 1, 6, 7, 8, 9, 12, 16. Особенно красноречив пункт 9.

Если соотнести его с еще одной таблицей Крамера:

Модерн	**Постмодерн**
монизм	плюрализм
утопия	популизм
патриархальное	непатриархальное, феминистское
тотализированное	фрагментированное
центрированное	рассредоточенное
европейское, западное	мультикультурное
единство	разнообразие

[1] *Kramer J.* Postmodern music, postmodern listening. New York: Bloomsbury Academic, 2016. P. 9.

определенное	неопределенное
серьезное, целенаправленное	игровое, ироничное
формальное	неформальное
намеренное, конструктивное	ненамеренное, деконструкция
теоретическое	практическое
аналитическое	синтетическое
простое	изощренное
логическое	духовное
причинно-следственное	синхроничное
управляемое	случайное
линеарное	многонаправленное
интегрированное	эклектичное, неинтегрированное
механическое	электронное

то мы увидим, как от одних ценностей Булез переходит к другим, но не полностью, а частично, постепенно оставляя свои старые плацдармы, меняя в итоге свою парадигму и адаптируя в своем творчестве то, с чем он ни за что не согласился бы в начале своей творческой деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Иванова И. В.* Серийная идея и ее реализация в композиции Пьера Булеза: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Российская академия музыки им. Гнесиных. М., 2000. 336 с.
2. *Кун Т.* Структура научных революций / Пер. с англ. И. З. Налётова. М.: Прогресс, 1975. 310 с.
3. *Леви-Строс К.* Структурная антропология. М.: Эксмо-Пресс, 2001. 512 с.
4. *Цареградская Т. В.* Пьер Булез. Жест композитора // Искусство музыки: теория и история. 2014. № 9. С. 62—84. URL: http://sias.ru/upload/iblock/4f3/tscaregradskaya.pdf (дата обращения: 20.07.2020).
5. *Boulez P.* Conversations with Celestin Deliege. London: Eulenburg Books, 1975. 123 p.
6. *Boulez P.* Penser la musique aujourd'hui. Genève: Gonthier, 1963. 170 p. (Bibliothèque Méditations, 13).
7. *Kramer J.* Postmodern music, postmodern listening. New York: Bloomsbury Academic, 2016. 400 p.
8. *Kuhn Th. S.* The Structure of Scientific Revolutions (1st ed.). Chicago: University of Chicago Press, 1962. 172 p.
9. *Nattiez J.-J.* Preface // *Boulez P.* Orientations. London: Faber and Faber, 1986. P. 11—30.
10. Number to Sound. The Musical Way to the Scientific Revolution / Ed. by P. Gozza. Berlin: Springer, 2000. 322 p. (The Western Ontario Series in Philosophy of Science).
11. *Paliska C. V.* Baroque music. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1968. 246 p.
12. *Paliska C. V.* Humanism in Italian Renaissance musical thought. New Haven; London: Yale University Press, 1985. 471 p.
13. *Paliska C. V.* Music and ideas in the sixteenth and seventeenth centuries / Ed. Th. V. Mathiesen. Urbana: University of Illinois Press, 2006. 302 p.
14. *Palisca C. V.* Studies in the History of Italian Music and Music Theory. Oxford: Clarendon Press, 1994. 522 p.
15. *Paliska C. V.* The Florentine Camerata: documentary studies and translations. New Haven; London: Yale University Press, 1989. 234 p.
16. *Piaget J.* Structuralism / Transl. and ed. by Ch. Maschler. New York: Basic Books, 1970. 153 p.

17. *Varga B. A.* Three Questions for Sixty-Five Composers. Rochester, New York: University of Rochester Press, 2015. 352 p.

Аннотация

Статья посвящена вопросу эволюции в творчестве французского композитора, теоретика музыки и дирижера Пьера Булеза. Опираясь на понятие «парадигмы», введенное Т. Куном в отношении «научных революций», автор рассматривает продвижение композиционных идей Булеза от «структуралистских» к «постмодернистским». В качестве «поворотного пункта» демонстрируется идея и реализация сочинения «Éclat» для ансамбля (1965), в котором явственно просматриваются новые для композитора идеи, связанные с приблизительными, а не точными параметрами звучания, с поворотом к тембру как важнейшему компоненту произведения. Эволюционный (или даже «революционный») поворот композитора в направлении иных музыкальных ценностей, совершенный, по его словам, под воздействием музыки американского композитора Мортона Фелдмана, позволяет провести аналогию между ним и «первой» и «второй практикой» К. Монтеверди, также в свое время решительно сменившего стилистику письма.

Abstract

This article adopts the American physicist and philosopher Thomas Kuhn's concept of the 'paradigm shift' to explore the work of the outstanding French composer, theorist, and conductor Pierre Boulez. Kuhn's 'paradigm shifts' can be characterised as instances of 'scientific revolution' in contrast to the activity of 'normal science', which he describes as being carried out within a prevailing framework or 'paradigm'. Paradigm shifts arise when the dominant paradigm under which 'normal science' operates is rendered incompatible with new phenomena. Boulez's Éclat (1965) appears to mark a turning point from the type of structural thinking grounded in the serial method he had developed during the 1950s towards a 'post-serial' and postmodernist style. This stylistic shift is evident in various musical phenomena: a new emphasis on timbre, imprecise rhythmic properties, and tempo fluctuations. This evolution (or perhaps 'revolution') in Boulez's style was influenced by the American composer Morton Feldman. The turn towards new compositional values makes it possible to draw an analogy between Boulez and Monteverdi, who differentiated between 'prima pratica' and 'seconda pratica' in his creative output.

✓ *Ключевые слова:* Пьер Булез, структурализм, эволюция, стилевой перелом, тембр, реверберация, смена парадигм, «вторая практика».

✓ *Keywords:* Pierre Boulez, structuralism, stylistic shift, timbre, reverberation, paradigm shift, 'seconda pratica'.

Эргономика в органно-фортепианной клавиатуре аккордеона

УДК 681.816.81

КРАВЦОВ НИКОЛАЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ
Кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, Санкт-Петербургский государственный институт культуры (Санкт-Петербург, Россия)

KRAVTSOV NIKOLAY A.
PhD (History of Arts), Professor, Honored Artist of the Russian Federation, Saint Petersburg State Institute of Culture (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: kravtsov@accordionkravtsov.ru

Клавиатура, как устройство передачи информации от исполнителя к звукообразующему телу клавишного музыкального инструмента, в своем развитии прослеживает конструктивные преобразования во взаимосвязи с переменчивостью научных и музыкально-эстетических парадигм. В ходе эволюции хроматических клавиатур аккордеона постоянно трансформировались звуковые и акустические свойства инструмента. Заимствование органно-фортепианной клавиатуры (далее ОФК) в конструкцию аккордеона предполагало, опираясь на сохранение академического наследия клавишных инструментов, создать оригинальную музыку с новым пониманием и подходом в композиторском творчестве. Однако эту идею в рамках ОФК опередили созданные оригинальные сочинения для других типов и разновидностей систем клавиатур аккордеона — хроматических трехрядных. Размещение в рядах с постоянным интервалом малой терции клавиш-кнопок на трех рядах уменьшило на 39 % расстояние между клавишами октавы. Фактура с широко разнесенными голосами, пассажи из двойных нот, насыщение текста необычными приемами звукоизвлечения и расширение диапазона на той же площади клавиатурного щита — все это привлекло творческое внимание композиторов к созданию оригинальных сочинений, отличающихся от музыки для других клавишных инструментов. В результате были созданы сочинения, которые невозможно исполнить на ОФК без изменений авторского текста.

По эргономическим функциям системы «человек—машина» (далее СЧМ) создалась ситуация неизбежного изменения творческой парадигмы (возвращение информации по СЧМ от «машины к человеку», где исполнитель сам вносит преобразования в программу устройства)[1]. Художественно-выразительные свойства ОФК («машины») не обеспечивали необходимую адекват-

[1] Введение в эргономику / Под ред. В. П. Зинченко. М.: Советское радио, 1974. 352 с.

ность в реализации творческих проектов и их раскрытие в субъективном исполнительском искусстве.

Основная задача, стоящая перед эргономическим преобразованием продукта мировой музыкальной культуры — ОФК, — необходимость перенести позитивные функциональные свойства, несомые компактными трехрядными клавиатурами, в ее информационное поле.

Отметим позитивное в функционировании трехрядных систем клавиатур: возможность исполнить широко разнесенные голоса в многоголосных фактурах и интервалах, например, в две октавы — квинтдецимы; увеличение количества унифицированных аппликатур для гамм, аккордов и арпеджио, что упрощает процессы игры и обучения; значительное расширение диапазона инструмента. Эти свойства трехрядных клавиатур внесли переосмысления в аккордеонную культуру и в контуры обновленной парадигмы.

Вместе с тем недостатком настоящих систем явилось то, что клавиатуры не сохранили традиционную позиционную и систематическую аппликатуру пальцев и топографию их размещения, как у ОФК. Этот факт прерывает существовавшую ранее преемственность и взаимосвязь между клавишными инструментами прошлого и их специфическими алгоритмами.

В ходе модернизации ОФК («машины») надо было создать эргономически обоснованные адаптивные условия, при которых исполнитель смог бы эффективно реализовать полученный ранее привычный опыт организации игры (ил. 1)[1].

Как видно на схеме, сжатие площади октавы осуществлено путем ликвидации просветов между черными клавишами ОФК. Ликвидированные просветы — нефункционирующие игровые площадки белых клавиш — никуда не исчезли, а стали информационно активизированными, образовав, условно говоря, дополнительный (вспомогательный) ряд основных тонов. В результате традиционная клавиатура получила «сжатие» октавы на 30 %[2]. Это визуально хорошо иллюстрировано на ил. 2[3] и ил. 3, где при одинаковой растяжке пальцев на клавиатуре системы Кравцова прожимаются клавиши, отдаленные друг от друга на интервал «кварта через две (!) октавы» (кварта через квинтдециму).

Не выходя за рамки системы ОФК, одним целевым преобразованием удалось уравнять информационные возможности исполнителя на уровне парадигмы трехрядных клавиатур. Так увеличился диапазон ОФК до параметров трехрядных клавиатур.

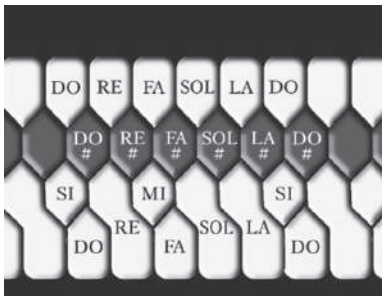
Среди художественно-выразительных средств, ранее недоступных, стало возможным воспроизводить пятиголосные аккорды и их арпеджио (ил. 4)[4],

[1] *Кравцов Н. А.* Таблицы аппликатур гамм, аккордов и арпеджио для готово-выборного аккордеона: Учеб. пособие / Нотограф. работы С. Альгина. СПб.: СПбГУКИ, 2012. С. 146.

[2] *Кравцов Н. А.* Аккордеон XXI века. СПб.: МСТ, 2004. С. 24.

[3] Здесь и далее фотографии выполнены автором.

[4] *Кравцов Н. А.* Таблицы аппликатур гамм, аккордов и арпеджио для готово-выборного аккордеона. С. 34.



Ил. 1. *Модернизированная Н. А. Кравцовым ОФК с улучшенными эргономическими элементами системы. Схема 1*

Ил. 2. *Растяжка на ОФК составляет интервал «дуодецимы» между прожатыми клавишами*

Ил. 3. *Растяжка на КСК составляет интервал «кварта через две октавы» между прожатыми клавишами*

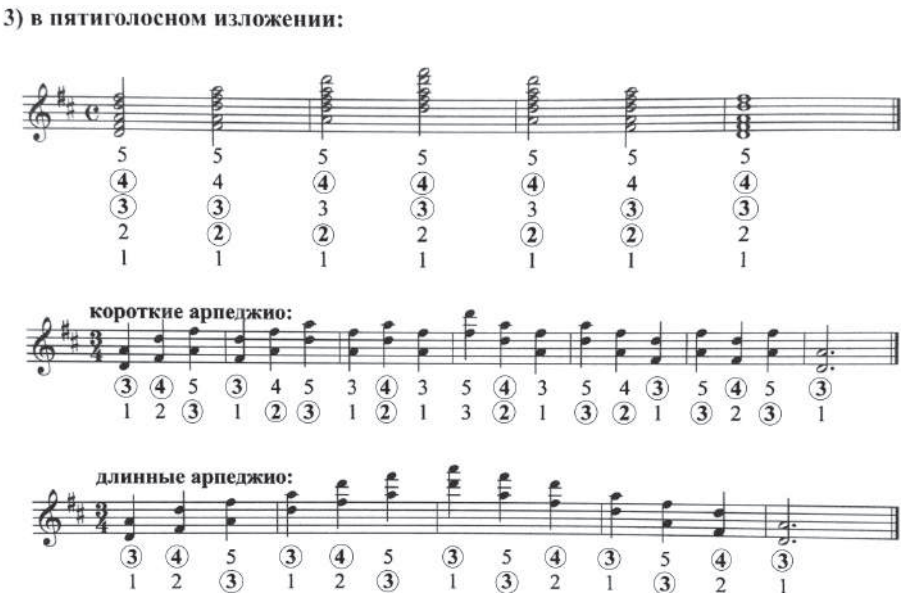
исполнение интервалов с широко разнесенными голосами в гаммообразном исполнении от малой ноны до квинтдецимы[1].

Упростилась игра пассажей, состоящих из двойных нот — терций, секст, октав и других интервалов (ил. 5)[2].

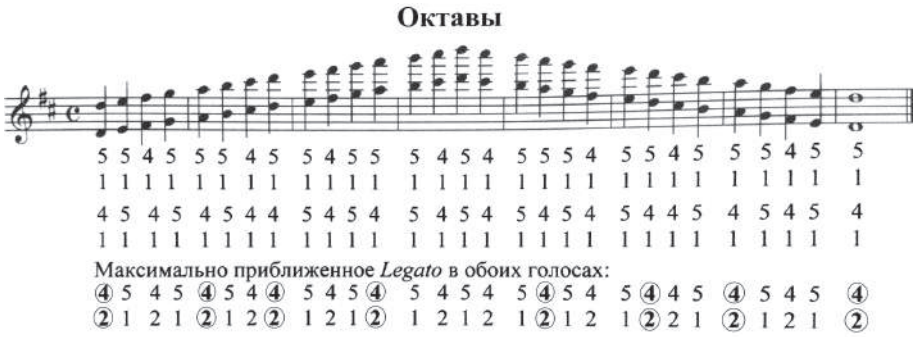
Преобразования в условиях заимствования в аккордеон ОФК создали ее разновидность, которая получила название клавиатура системы Кравцо-

[1] *Кравцов Н. А.* Таблицы аппликатур гамм, аккордов и арпеджио для готово-выборного аккордеона. С. 141—144.

[2] Там же. С. 32.



Ил 4. *Аппликатура тонического аккорда Ре мажора в пятиголосном изложении и его арпеджио*



Ил. 5. *Аппликатура гаммы октавами Ре мажор*

ва (дальше КСК) и была защищена авторским свидетельством[1] и рядом патентов (ил. 6).

В отличие от трехрядных клавиатур, генетическая взаимосвязь системы ОФК с ее разновидностью КСК обеспечила сохранение идентичности по-

[1] А. с. 765866 СССР. МКИЗ G10C3/12 Клавиатура для музыкального инструмента Кравцова / Н. А. Кравцов. № 2507859/2812; заявлено 14.07.77; опубликовано 23.09.80. Бюллетень № 35. 2 с.: ил.

Ил. 6. *Концертная модель аккордеона ZONTA с разновидностью ОФК — системами Н. А. Кравцова в правой (диапазон от «Ля» большой до «ми-бемоль» четвертой октавы) и левой готово-выборной клавиатурах*

зиционной и систематической[1] аппликатур, с одинаковой топографией размещения пальцев внутри позиции. Ниже приводится аппликатура хроматической гаммы малыми терциями великих пианистов прошлого, которая сохраняет их творческие идеи в условиях функционирования КСК (ил. 7)[2].

Общность позиционных топографий систем ОФК и КСК упрощает информационный процесс, сокращает время адаптации для достижения параметров парадигмы трехрядных клавиатур и преумножает функциональные возможности в создании творческих проектов.

В расширении информационных каналов от системы «исполнитель—машина» необходимо было воспользоваться критической ситуацией и изыскать возможность дополнительно расширить границы парадигмы. Это связано с тем, что музыка — весьма консервативная среда для нововведений, и поводов для их появления в ближайшее время может и не появиться. Особенно важно, что нововведения связаны с акустическими параметрами инструмента.

Важным моментом при заимствовании ОФК в конструкцию аккордеона, на который сразу не обратили внимание, является тот факт, что ее элементы не адаптировались к его особенностям звукообразования и звукоизвле-

[1] *Корто А.* Рациональные принципы фортепианной техники / Ред., пер. с фр. и коммент. Я. Мильштейна. М.: Музыка, 1966. С. 46—51.

[2] *Кравцов Н. А.* Таблицы аппликатур гамм, аккордов и арпеджио для готово-выборного аккордеона. С. 132—133.

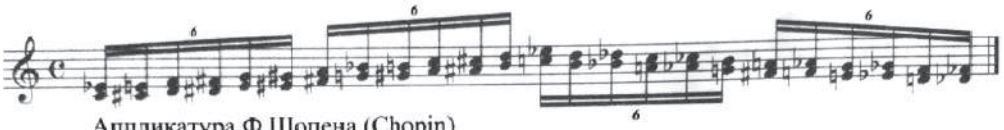
чения. Именно они при определенных условиях должны были способствовать качеству и скорости достижения конечного звена алгоритма в организации артикуляционного поля инструмента.

Звукоизвлечение на аккордеоне обеспечивается воздушным потоком, направленным на язычок. Движение воздушного потока образуется двумя действиями играющего — нажатием клавиш клавиатуры как устройства и движением меха. Временное взаимодействие этих элементов в сочетании с вариативной скоростью, организуемой исполнителем, составляет комплекс компонентов звукоизвлечения. Особенность этой модели «машины» состоит в том, что любое отпускание клавиши прекращает подачу воздушного потока на звучащий язычок, и его колебания немедленно прекращаются. Если правая педаль рояля поддерживает звук отпущенной клавиши или струна, как звучащее тело, продолжает остаточные колебания, то язычок способен моментально прекратить колебания. Обычно штрих легато между двумя аккордами выполнить без скольжения пальцев по клавишам невозможно. В зависимости от этой специфики клавиатура аккордеона должна преобразовываться в соответствии с основами эргономических рекомендаций по улучшению условий функционирования в ходе реализации конечных целей. Известные аккордеонные фирмы начали приспосабливать клавиши ОФК к особенностям звучания инструмента. Соединение аккордовых голосов было улучшено путем вальцевания ребер белых клавиш с большим радиусом скругления, что позитивно сказалось на условиях скольжения только на семи тонах. Глубокому скруглению подверглись внешние ребра белых клавиш (у края грифа), чтобы хоть как-то улучшить условия «растяжки» между пальцами, где участвует большой палец. Изготовители ОФК старались также закруглить концы черных клавиш для удобства скольжения пальцев с белого ряда на черный.

У трехголосных систем этот недостаток присутствует в иной системной форме. Ступенчатое расположение рядов кнопок несет те же недостатки в функционировании клавиатуры, что и у ОФК. С эргономической точки зрения это никак нельзя назвать полноценным. Были попытки сгладить этот недостаток, заменить форму клавиши на квадратную, но она не прижилась, так как ее углы ухудшали условия игры и имели контактные ребра квадратов только в своем ряду. Реальным решением оказалось уменьшение высоты размещения рядов относительно друг друга, но системно улучшить условия скольжения не удалось.

Таким образом, разновысотное размещение клавиш на клавиатурном щите у ОФК и трехрядных клавиатур не позволяло в полной мере улучшить художественно-выразительные средства артикуляции, которыми, несомненно, обладает инструмент.

Чтобы ликвидировать недостатки звукоизвлечения, вызываемые неровностями размещения рядов клавиш, в предложенной КСК ряды клавиш тонов и



Аппликатура Ф.Шопена (Chopin)

а) 3 4 5 3 4 3 4 3 4 5 3 4 3 5 4 3 4 3 4 3 5 4 3 4
1 2 1 2 1 1 2 1 2 1 2 1 1 3 2 1 2 1 2 1 3 2 1 2

б)
3 4 5 3 4 3 4 3 4 5 3 4 3 4 3 5 4 3 4 3 4 3 5 4
в) 1 2 1 2 1 1 2 1 2 1 2 1 1 1 2 1 2 1 2 1 1 2 1 2

3 4 5 3 4 3 4 3 4 5 3 4 3 5 4 ③ 4 3 4 3 5 4 ③ 4
1 2 1 2 1 1 2 1 2 1 2 1 1 3 2 1 2 1 2 1 3 2 1 2

Аппликатура Годовского (Godowsky) «филосовский камень пианизма»

а) 4 5 4 3 5 4 5 3 4 5 4 5 4 5 4 5 4 3 5 4 5 3 4 5
3 2 1 2 1 3 2 1 2 1 2 1 3 1 2 1 2 1 2 3 1 2 1 2

б) 3 4 5 3 5 4 5 3 4 5 3 5 4 5 3 5 4 3 5 4 5 3 5 4
1 2 1 2 1 3 2 1 2 1 2 1 3 1 2 1 2 1 2 3 1 2 1 2

в) 4 5 4 3 5 4 5 4 5 4 3 5 4 5 3 4 5 4 5 4 5 3 4 5
1 2 1 2 1 3 2 1 2 1 2 1 3 1 2 1 2 1 2 3 1 2 1 2

Аппликатура Бузонни (Busoni)

3 4 5 3 4 5 4 3 4 5 3 4 5 4 3 5 4 3 4 5 4 3 5 4
1 2 1 2 2 1 2 1 2 1 2 2 1 2 2 1 2 1 2 1 2 2 1 2

Аппликатура Пахмана (Pahman)

3 4 5 3 4 3 4 3 4 5 3 4 3 4 3 5 4 3 4 3 4 3 5 4
1 2 1 2 2 1 2 1 2 1 2 2 1 2 2 1 2 1 2 1 2 2 1 2

Аппликатура Кляйнворта (Kleinwort)

а) 3 4 5 4 5 3 4 3 4 5 4 5 3 5 4 5 4 3 4 3 5 4 5 4
1 2 1 2 1 1 2 1 2 1 2 1 1 1 2 1 2 1 2 1 1 2 1 2

б) 3 4 3 4 5 3 4 3 4 3 4 5 3 5 4 3 4 3 4 3 5 4 3 4
1 2 1 2 3 1 2 1 2 1 2 3 1 3 2 1 2 1 2 1 3 2 1 2

в) 4 5 ③ 4 5 4 5 3 4 ③ 4 5 4 5 4 ③ 4 3 5 4 5 4 ③ 5
③ 2 1 2 1 ③ 2 1 2 1 2 1 ③ 1 2 1 2 1 2 ③ 1 2 1 2

Универсальная аппликатура (можно использовать при игре гамм другими интервалами):

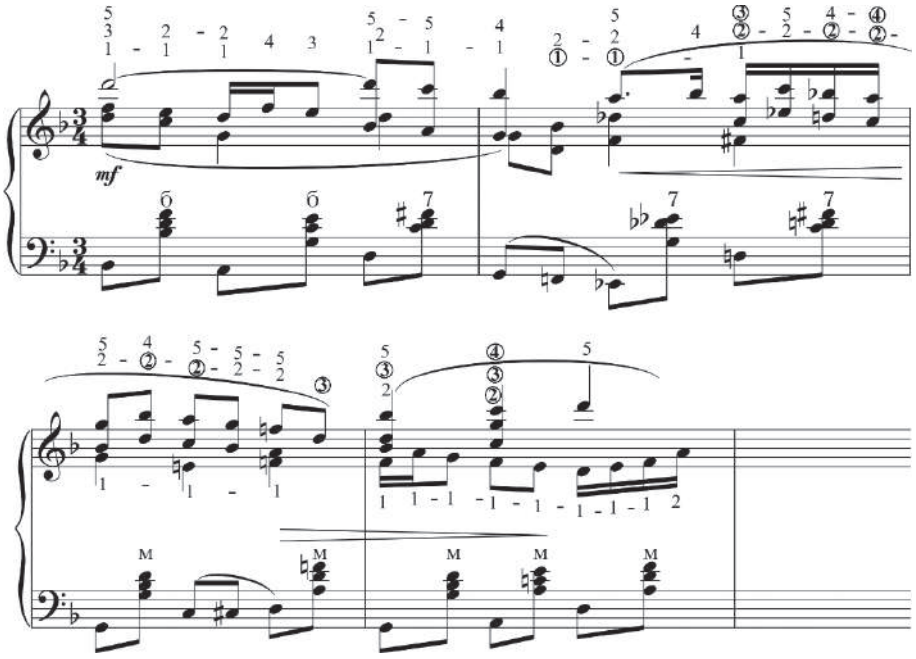
3 4 5 4 5 3 4 3 4 5 4 5 3 5 4 5 4 3 4 3 5 4 5 4
② 1 ② 3 1 ② 1 ② 1 ② 3 1 ② 1 3 ② 1 ② 1 ② 1 3 ② 1

Ил. 7. *Аппликатура хроматической гаммы малыми терциями выдающихся пианистов прошлого*

Аппликатура Машковского (Mashkovsky)

а)	3	4	5	4	5	3	3	4	4	5	4	5	3	5	4	5	4	4	3	3	5	4	5	4
	1	2	1	2	2	1	2	1	2	1	2	2	1	2	2	1	2	1	2	1	2	2	1	2
б)	3	4	5	3	4	3	4	3	4	5	3	4	3	4	3	5	4	3	4	3	4	3	5	4
	1	2	1	2	2	1	2	1	2	1	2	2	1	2	2	1	2	1	2	1	2	2	1	2
в)	3	4	3	4	3	4	5	3	4	3	4	5	3	5	4	3	4	3	5	4	3	4	3	4
	1	2	1	2	1	2	3	1	2	1	2	3	1	3	2	1	2	1	3	2	1	2	1	2
г)	3	4	③	4	③	4	5	3	4	③	4	5	3	5	4	③	4	3	5	4	③	4	③	4
	1	2	1	2	1	②	3	1	2	1	2	3	1	3	2	1	2	1	3	②	1	2	1	2
д)	4	5	4	3	5	4	5	4	3	5	4	5	4	5	4	5	3	4	5	4	5	3	4	5
	2	3	1	2	1	1	2	1	2	1	2	3	2	3	2	1	2	1	2	1	1	2	1	3
е)	3	4	5	4	5	4	5	3	4	5	4	5	4	5	4	5	4	3	5	4	5	4	5	4
	1	2	1	2	1	3	2	1	2	1	2	1	3	1	2	1	2	1	2	3	1	2	1	2
ж)	3	4	5	3	4	5	4	3	4	5	3	4	5	4	3	5	4	3	4	5	4	3	5	4
	1	2	1	2	2	1	2	1	2	1	2	2	1	2	2	1	2	1	2	1	2	2	1	2
з)	3	4	5	4	5	4	5	3	4	5	4	5	4	5	4	5	4	3	5	4	5	4	5	4
	1	2	1	2	1	2	3	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	3	2	1	2	1	2
и)	3	4	3	4	5	3	4	3	4	3	4	5	3	5	4	3	4	3	4	3	5	4	3	4
	1	2	1	2	3	1	2	1	2	1	2	1	1	1	2	1	2	1	2	1	3	2	1	2
к)	3	4	5	5	4	5	5	3	4	5	4	5	5	5	4	5	4	3	5	5	4	5	5	4
	1	2	1	1	2	1	2	1	2	1	2	1	1	1	2	1	2	1	2	1	2	1	1	2
л)	3	4	5	3	4	3	4	3	4	5	3	4	3	4	3	5	4	3	4	3	4	3	5	4
	1	2	1	2	1	1	2	1	2	1	2	1	1	1	2	1	2	1	2	1	1	2	1	2
м)	3	4	5	4	5	4	3	3	4	5	3	4	4	4	3	5	4	3	3	4	5	4	5	4
	1	2	1	2	1	2	1	1	2	1	2	1	1	1	2	1	2	1	1	2	1	2	1	2

Ил. 7. *Аппликатура хроматической гаммы малыми терциями выдающихся пианистов прошлого*



Пример 1. *Скользящая аппликатура, обеспечивающая штрих легато в части «Провожание» (17–20 такты) из сюиты для баяна «Узоры луговые» Г. Г. Шендерёва*

полутонов лежат в одной плоскости. Ни клавиши ОФК, ни кнопки трехрядных клавиатур не могут обеспечить реализацию проекта по улучшению алгоритма, например, артикуляционного штриха легато (*ит.* legato). Клавиши КСК выполнены в форме многогранника, где соседствующие вальцованные ребра клавиш позволяют удобно скользить пальцами уже с пятью соседними клавишами[1]. В приведенном отрывке «Провожание» из сюиты для баяна «Узоры луговые» Г. Г. Шендерёва в транскрипции для баяна выполнить качественное легато сложно, а моментами невозможно (пример 1). Трехрядная система ступенчатой клавиатуры баяна не в состоянии полноценно обеспечить артикуляционные приемы скольжения. В то время как благодаря форме клавиш КСК успешно справляется с этой важной исполнительской задачей. В примере приведен вариант аппликатуры, обеспечивающей слитное звучание во всех голосах фактуры при помощи приема скольжения пальцев.

Уникальные возможности игры на клавишах-кнопках появляются благодаря большим просветам (шпациям) между ними. Этим элементом уравниваются условия игры для маленьких и больших пальцев, так как размеры шпаций расширяют зону между соседними кнопками для прохождения

[1] *Кравцов Н. А.* Аккордеон XXI века. С. 26.

Ил. 8. *Выпуклая форма клавиш КСК*

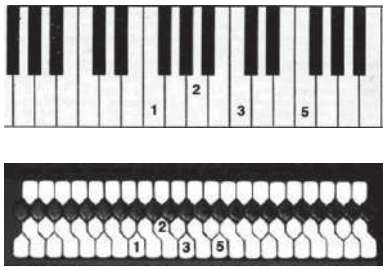
крупных ногтевых фаланг. Устройство позволяет также сократить шаг клавиши до 16 мм, что существенно влияет на эргономику движения, увеличение диапазона инструмента и расширение художественно-эстетических каналов в наполнении парадигмы в ходе реализации информационно-исполнительских концепций. Это изящное решение в строении компактных трехрядных клавиатур сохранено в КСК благодаря созданию выпуклости на поверхности многогранника (ил. 8).

Наконец, модернизация ОФК показала серьезное расширение информативной базы унификации типовых аппликатур и их топографий[1]. В исследовании показаны идентичность позиции КСК с ОФК, их топографии размещения пальцев внутри привычных для ОФК позиций. Укажем две из них — топографию размещения пальцев в мажорных аккордах (ил. 9—11) и диатонических гаммах (ил. 12).

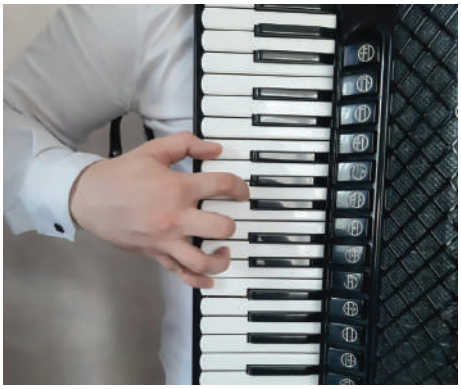
Унифицированной позицией и неизменной топографией размещения пальцев внутри нее можно исполнить 9 (!) из 12 тонических аккордов мажорных гамм — До, Соль, Ре, Ля, Ми, Фа, Ми-бемоль, Ля-бемоль, Ре-бемоль (ил. 9).

В реальности топография представлена на ил. 10 и 11. Читателю не составит труда проследить на КСК по схеме 2 (ил. 9) или ил. 11 идентичные топографии размещения пальцев у девяти аккордов. Здесь уместно заметить, что

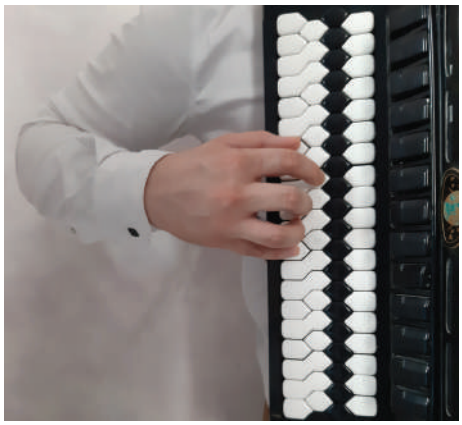
[1] *Кравцов Н. А.* Усовершенствование органно-фортепианной клавиатуры аккордеона и назревшие проблемы гармонно-баянного исполнительства: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Л.: ЛГИТМиК, 1982. С. 216—223 (Библиография).



Ил. 9. *Унифицированная топография аккордовых позиций в 9 мажорных тональностях — До, Соль, Ре, Ля, Ми, Фа, Ми-бемоль, Ля-бемоль, Ре-бемоль на КСК и ее прототип на ОФК. Схема 2*



Ил. 10. *Мажорный аккорд от ноты Фа на ОФК*

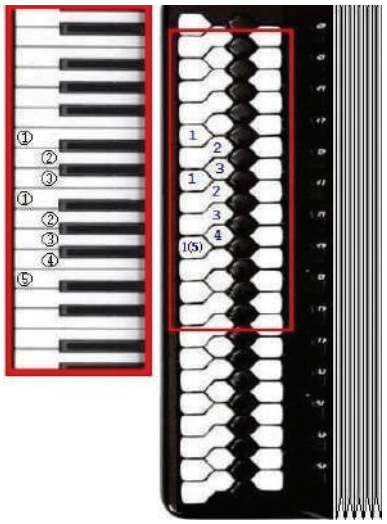


Ил. 11. *Мажорный аккорд от ноты Фа на КСК*

аппликатура всех взятых на ОФК мажорных аккордов будет одинаковой, но с разной топографией внутри позиции. Даже похожие по топографии аккорды от нот Ре и Ля имеют различную топографию из-за отличающихся расстояний между клавишами «ре»—«фа-диез» и «ля»—«до-диез». Сохраняется на ОФК и аппликатура аккорда от ноты «си-бемоль», но это уже совсем другая топография, требующая от играющего формирования особого навыка.

Клавиатура как устройство в понятии эргономической *системы «человек—машина»* (СЧМ), в отличие от других технических систем, характеризуется рядом вносимых в нее свойств, присущих исполнительской деятельности человека. Это *универсализм, адаптивность, помехоустойчивость и резервирование*[1].

[1] Введение в эргономику. С. 22.



Ил. 12. *Унифицированная топография размещения пальцев в мажорных гаммах — До, Си, Си-бемоль на ОФК и КСК. Схема 3*

Универсализм проявляется в том, что исполнитель (аккордеонист) может использовать по-новому свойства системы и применять ее для решения других задач, которые не планировались при проектировании. Так, в КСК при сжатии площади октавы вытесненные участки белых клавиш как элемент обеспечили широкий круг унифицированных аппликатур базовых технических формул, которые не предусматривались ранее. Стали возможными новые виды для клавишных инструментов глиссандо.

Адаптивность подразумевает расширение диапазона приспособляемости системы к меняющимся условиями ее функционирования, которая осуществлялась двумя путями. Один путь насыщен изменениями алгоритмов системы, другой — изменениями характеристик системы по отношению к входным сигналам. Настоящее свойство КСК было обеспечено изменением форм клавиш ОФК в многогранник и размещение клавиш 12 ступеней хроматического звукоряда на одном уровне.

Помехоустойчивость осуществляется благодаря существующим у человека информационным каналам с разными психолого-физиологическими механизмами (зрение, осязание и т. д.). Они позволяют использование дублирующего восприятия для повышения помехоустойчивости и помехозащищенности систем. У ОФК и КСК этому служат формы клавиш и их окраска в черные и белые цвета.

Резервирование у устойчивого исполнителя возможно в широких пределах и связано с особенностью реализации резервированной у него ком-

пенсации непредусмотренных отказов, действия которых заранее неизвестны.

Хорошо обученный, эмоционально устойчивый аккордеонист контролирует исполнительский процесс и ликвидирует сбои в работе с системой, повышая тем самым уровень надежности СЧМ. У ОФК и КСК общность позиционной топографии во многом обеспечивает эту надежность.

Таким образом, органно-фортепианная клавиатура, заимствованная в аккордеон, остается базовой в музыкально-эстетическом воспитании, традиционных и массовых жанрах музыкальной культуры (фолк, джаз, рок, кроссовер и т. п.). Улучшение ее эргономических свойств привело к созданию и внедрению в практику аккордеонного искусства ее разновидности — клавиатуры системы Кравцова, которая привнесла новые оттенки художественно-эстетическим элементам парадигмы, зародившейся в функционировании трехрядных типов клавиатур.

С клавиатурой системы Кравцова линия заимствованной органно-фортепианной клавиатуры в конструкцию аккордеонов с хроматическим строем обрела эволюционную органологическую законченность. Данная система обладает необходимыми параметрами, которые отвечают запросам современной музыки и ее оригинальным композициям для типов трехрядных клавиатур аккордеона (в Российской Федерации баяна), исполнительству и решению музыкально-педагогических задач.

ЛИТЕРАТУРА

1. А. с. 765866 СССР. МКИЗ G10C3/12 Клавиатура для музыкального инструмента Кравцова / Н. А. Кравцов. № 2507859/2812; заявлено 14.07.77; опубликовано 23.09.80. Бюллетень № 35. 2 с.: ил.
2. Введение в эргономику / Под ред. В. П. Зинченко. М.: Советское радио, 1974. 352 с.
3. *Корто А.* Рациональные принципы фортепианной техники / Ред., пер. с фр. и коммент. Я. Мильштейна. М.: Музыка, 1966. 108 с.
4. *Кравцов Н. А.* Аккордеон XXI века. СПб.: МСТ, 2004. 124 с.
5. *Кравцов Н. А.* Таблицы аппликатур гамм, аккордов и арпеджио для готово-выборного аккордеона: Учеб. пособие / Нотограф. работы С. Альгина. СПб.: СПбГУКИ, 2012. 148 с.
6. *Кравцов Н. А.* Усовершенствование органно-фортепианной клавиатуры аккордеона и назревшие проблемы гармонно-баянного исполнительства: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Л.: ЛГИТМиК, 1982. 223 с. Библиография: с. 216—223.

Аннотация

В статье выявлены пути усовершенствования заимствованной в аккордеон органно-фортепианной клавиатуры согласно эргономическим критериям системы «человек—машина». Показаны соответствующие преобразования клавиатуры с целью расширения информационных каналов для достижения критериев существующей парадигмы и улучшения художественно-выразительных условий реализации артикуляционных алгоритмов в звукоизвлечении. После создания разновидности органно-фортепианной клавиатуры — клавиатуры системы Кравцова — обозначена их генетическая общность в сохранении музыкального наследия прошлых эпох и соответствия современным запросам аккордеонной культуры.

Abstract

This article identifies ways to improve the organ-piano keyboard of the accordion according to the ergonomic criteria of the 'man-machine' system. The appropriate keyboard alterations are shown in order to expand the information channels to achieve the criteria of the existing paradigm and improve the artistic and expressive conditions for the implementation of articulation algorithms in sound extraction. After creating the variety of the organ-piano keyboard—the keyboard of the Kravtsov system—their genetic community in preserving the musical heritage of past eras and matching modern demands of the accordion culture is indicated.

✓ *Ключевые слова:* аккордеон, органно-фортепианная клавиатура, эргономика, системы, организация игры, функционирование, человек—машина.

✓ *Keywords:* accordion, organ-piano keyboard, ergonomics, systems, game organization, function, man-machine.

Искусствоведческий термин «иконография» и его адаптация в музыкальном искусстве

УДК 7.04

СКВОРЦОВА ИРИНА АРНОЛЬДОВНА
Доктор искусствоведения, профессор, декан Историко-теоретического факультета, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского (Москва, Россия)

SKVORTSOVA IRINA A.
Doctor of Musicology, Professor, Dean of Department for Music History and Theory, Moscow Tchaikovsky State Conservatory (Moscow, Russia)

E-mail: iskvor@mail.ru

На сегодняшний день в современной гуманитарной науке становятся все более актуальными межвидовые проблемы искусствознания. В этом смысле одной из интересных тем, заслуживающих внимание, является трактовка искусствоведческого термина *иконография* и его адаптация в музыкальном искусстве и, соответственно, в музыкальной науке.

Первоначально общехудожественное понятие «иконография» имело отношение только к визуальным искусствам. В этом контексте под термином «иконография» подразумевалось описание *изображений* какого-либо сюжета, лица в живописи и скульптуре.

Об этом свидетельствует прежде всего этимология слова, берущая начало в двух источниках-корнях — *икона* и *графия* (от *греч.* εἰκών — «изображение, образ» и γράφω — «пишу, черчу, рисую»). В словарях акцентируются и подчеркиваются разные варианты трактовки этого термина. Так, **Толковый словарь С. И. Ожегова** гласит: «Иконография. 1. Описание и изучение изображений каких-н. лиц в произведениях живописи, скульптуры, а также описание сюжетов. 2. собир. Совокупность таких изображений. 3. Правила, которых должен придерживаться художник при изображении определенных, обычно религиозных или мифологических сюжетов и лиц»[1].

Большой энциклопедический словарь и вслед за ним **Современная энциклопедия** трактуют этот термин как «строго установленную систему изображения каких-либо персонажей или сюжетных сцен в изобразительном искусстве»[2]. Далее в этом определении есть важное добавление: «Под ико-

[1] *Ожегов С. И.* Толковый словарь русского языка. URL: slovariki.org/tolkovyj-clovar-ozegova/11265 (дата обращения: 23.08.2020).

[2] Большой энциклопедический словарь / Ред. А. М. Прохоров. URL: https://gufo.me/dict/bes/ИКОНОГРАФИЯ (дата обращения: 23.08.2020).

нографией понимают также совокупность изображений какого-либо лица, *совокупность сюжетов* (что очень важно. — *И. С.*), характерных для искусства какой-либо эпохи, направления»[1].

Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона содержит примерно сходное определение: «Иконография (*греч.*) — описание древних или новейших изображений, преимущественно портретных или представляющих те или другие определенные образы, в живописи, скульптуре, гравюре, мозаике...»[2] В последнем определении расширена сфера применения термина — к живописи и скульптуре добавлены гравюра и мозаика. По существу, в данном понимании термин проецируется на все визуальные виды искусств.

Еще одно добавление к перечисленным определениям содержится в **Историческом словаре галлицизмов русского языка**. Под термином «иконография» понимается «*наука,* занимающаяся изучением портретных изображений какого-нибудь сюжета, лица, в живописи, скульптуре»[3].

Итак, обобщив все определения, мы можем выявить главное: первоначально термин «иконография» использовался применительно к визуальным, изобразительным искусствам и подразумевал в своей трактовке прямое значение — *изображение* лица, сюжета или сюжетных сцен.

Следующий этап использования этого термина связан с интеграционными процессами в разных видах искусств, а точнее, с проблемой применяемости категорий и терминов одного вида искусства к другому. В данном случае мы имеем в виду изобразительное искусство и музыку. Их вектор влияния, безусловно, взаимный. Однако в данном случае речь идет о применении к музыкальному искусству искусствоведческого терминологического понятия, имеющего отношение прежде всего к изобразительному или визуальному искусству. Постепенно понятие «иконография» покидает лоно визуальных изобразительных искусств и начинает использоваться в музыке. Совершенно справедливо по этому поводу писал Д. В. Сарабьянов: «К *каждому виду* искусства можно, хотя бы условно, применить понятие иконографии»[4].

Вместе с тем воспринятый из визуальных искусств термин в музыке трактуется далеко не однозначно. Сложилось несколько различных вариантов понимания и трактовки данного термина в музыкальной науке. Возникшее обстоятельство вызывает необходимость *рассмотрения* всех толкований *понятия «музыкальная иконография»* и выявления их особенностей.

---

[1] Большой энциклопедический словарь.

[2] Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. URL: https://gufo.me/dict/brockhaus/Иконография (дата обращения: 23.08.2020).

[3] *Епишкин Н. И.* Исторический словарь галлицизмов русского языка. URL: https://gufo.me/dict/gallicisms/иконография (дата обращения: 23.08.2020).

[4] *Сарабьянов Д. В.* Стиль модерн. М.: Искусство, 1989. С. 170.

Что чаще всего понимается под термином «музыкальная иконография»? Наиболее распространена трактовка термина, связанная с его первоначальным смыслом, то есть с *изображением*.

Обратимся вновь к справочникам, теперь к музыкальным.

Музыка́льная иконогра́фия — 1. систематизированный перечень (иногда с кратким описанием содержания) всевозможных *художественных изображений, фотоснимков,* связанных с темой какого-либо музыкального издания (книги, сборника, альбома, альманаха, журнала, брошюры и т. п.). Такого рода перечни (указатели, каталоги) обычно даются в конце издания (справочный материал).

2. К музыкальной иконографии относят также всякого рода воплощение *музыкальных сюжетов и тем* в произведениях живописи, графики, скульптуры, прикладных искусств, то есть любой изобразительный материал, связанный *с музыкальным искусством* (греческое «иконо» — изображение).

3. Музыкальной иконографией называют также *научную дисциплину*, которая изучает методику и систематизацию всевозможного *изобразительного материала,* имеющего отношение к музыке и музыкально-исполнительскому искусству[1].

В таком контексте музыкальную иконографию относят к вспомогательной отрасли музыковедения. Различают *персональную* и *общую* музыкальную иконографию. *Персональная иконография* включает изобразительный материал, который визуализирует и комментирует биографию какого-либо композитора или исполнителя. Сюда относятся портреты, фотодокументы, архивные документы и другие материалы, позволяющие иллюстрировать жизнь и как можно точнее представить эпоху, в которой протекало творчество того или иного творца.

Общая иконография фиксирует, собирает и описывает изобразительный материал, который относится к музыкально-исполнительской практике различных исторических эпох. Это изображения инструментария, музыкального быта, нот, партитур и т. д. Такой ценный изобразительный материал содержится, например, в старинных картинах, трактатах и нотных изданиях. Русские иконографические музыкальные материалы находятся, к примеру, в церковных книгах, летописных сводах, в церковных фресках.

В России первые работы в области музыкальной иконографии принадлежат Н. Р. Финдейзену. В настоящее время эту тему последовательно развивает в своих статьях Александр Майкапар. В Московской консерватории кафедра истории зарубежной музыки под руководством ее заведующего, профессора М. А. Сапонова, проводила специальные конференции

[1] См.: *Ямпольский И. М.* Иконография музыкальная // Музыкальная энциклопедия / Ред. Ю. В. Келдыш. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/3148/Иконография (дата обращения: 23.08.2020).

(в 2013 и 2014 годах), посвященные *музыкальной иконографии*, понимаемой как *изображение* в других видах искусств тем и сюжетов, связанных с музыкой[1].

Конференции продемонстрировали одну точку зрения на трактовку термина «музыкальная иконография». Вместе с тем в историческом процессе сам термин постепенно теряет свой первоначальный смысл, свое узкоконкретное значение как *изображения* и начинает трактоваться более широко, приобретая *обобщенный смысл*, как некий *содержательный слой* конкретного направления искусства или стиля, *включающий темы, сюжеты, мотивы произведений*. В данном контексте возникает так называемая обратная связь: смысловые единицы (темы, сюжеты) визуальных искусств отражаются в музыкальном искусстве. В связи с этим складывается иной тип трактовки термина «музыкальная иконография».

Ярчайшим примером такого рода метаморфозы стал стиль модерн, который выработал, прежде всего в визуальных искусствах, собственную иконографию — своеобразный, неповторимый содержательный смысловой слой — определенный *круг сюжетов и мотивов*.

Визуальная иконография модерна, воплощенная в архитектурных сооружениях и живописных картинах, нашла прямое отражение в русском музыкальном искусстве рубежа XIX—XX веков.

Широкое распространение в русской музыке получили (по выражению Д. В. Сарабьянова) так называемые ходовые и бродячие мотивы и сюжеты. Среди них мотивы волны, спирали, острова, весны, роста-движения-порыва-вихря, танцы-вакханалии, эротические, сказочные мотивы, всевозможные цветы, мифологические птицы и т. д.

Рассмотрим некоторые из них в связи с их отражением в музыкальном искусстве.

Одна из популярных тем рубежа XIX—XX веков — *порыв, вихревое движение*. Его воплощением стал серпантиновый танец с развевающейся драпировкой знаменитой французской танцовщицы Лои Фуллер, казавшийся в тот момент самым модным и точным отражением ритма современной жизни.

Витающий в воздухе популярный образ не мог не отразиться в музыкальной материи. Иконографические темы *порыва, стихии вихревого движения* слышны и во многих фортепианных произведениях начала века, прежде всего у С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина и Н. К. Метнера.

Популярна в то время была *тема Весны* — символ обновления, молодости, пробуждения новых чувств, новых жизненных сил. Ей посвящено множество

[1] Международная научно-практическая конференция «Музыкальная иконография от Средних веков до эпохи Романтизма» (29—30 мая 2013); II Международная конференция «Музыкальная иконография: культура Запада и культура Востока» (13—14 мая 2014).

картин известных художников рубежа веков. Среди них картины Ф. Ходлера, Т. Хофмана, по-разному воплощенные варианты весны И. И. Левитана, К. С. Петрова-Водкина, В. Э. Борисова-Мусатова. В символистской поэзии этой теме также посвящены стихотворения К. Бальмонта, А. Блока и др. Музыкальные претворения темы Весны мы находим у С. В. Рахманинова (кантата «Весна», романсы) и И. Ф. Стравинского («Весна священная», романс «Весна монастырская» на стихи С. М. Городецкого), в романсах А. С. Танеева «Палящий зной сменил тепло весны», А. Н. Корещенко «Придешь ли с новою весной», В. И. Ребикова «Весна», «Весенние сказки», в ритмодекламации «Как цветок», хоре Ц. А. Кюи «Весеннее утро» и др.

Культ женской красоты занимает особое место в иконографии модерна. В нем присутствуют как бы два лика — образ вечной женственности, светлый лик Мадонны и противоположный, страстный — женщина-искусительница; мечтательная принцесса и роковая женщина. В этом ряду находятся эротичные, соблазнительные и одновременно демонические Саломея и Юдифь Г. Климта, грациозные и обольстительные женские фигуры А. Мухи.

В музыкальном искусстве иконографическая тема женской красоты и вместе с тем амбивалентности женского образа нашла свое отражение в «Принцессе Греза» Н. Н. Черепнина, многочисленных полярных женских образах в операх Н. А. Римского-Корсакова, возвышенных, неземных и исступленно-страстных, таких как Снегурочка и Купава, Марфа и Любаша, Волхова и Любава, Царевна и Кащеевна. Венчает ряд неземных, поэтичных, можно сказать, божественных натур — образ Февронии. Противоположный пик составляет загадочный и далеко не однозначный образ Шемаханской царицы — своего рода воплощение модерновых черт, сочетающий и нежную женственную красоту поэтичной восточной принцессы, и жестокую, обольстительную искусительницу.

Интерес к сказочности как проявление мифологического мышления стал характерной приметой эпохи модерна. Живописный модерн в лице В. М. Васнецова, В. Д. Поленова, И. Я. Билибина, М. А. Врубеля, К. А. Коровина дал большое число классических иллюстраций русской сказки. Птицы-сирины, русалки, богатыри, всякая сказочная нечисть, искусно вплетенная в прихотливый орнамент, — любимые темы этого времени.

Музыкальное искусство рубежа веков также отразило во всем многообразии сказочную иконографическую тематику. Тяготение к сказке выразилось в творчестве Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Лядова, Н. Н. Черепнина, Н. К. Метнера, И. Ф. Стравинского. К примеру, три последние сказочные оперы Н. А. Римского-Корсакова: «Сказка о царе Салтане», «Кащей Бессмертный» и «Золотой петушок» — представляют собой эстетизированные, стилизованные сказки. Написанные для мамонтовского театра (Московская частная русская опера), они ставились художниками, для которых стиль модерн

был естественной формой выражения. Декорации и костюмы к «Салтану» писал М. А. Врубель (к другим постановкам — К. А. Коровин и И. Я. Билибин), к «Кащею» и «Золотому петушку» — И. Я. Билибин, а потом А. Н. Бенуа. Само оформление спектаклей не только полностью соответствовало характеру новизны музыки, но еще более ее подчеркивало.

Реальное и условное, натурность и декоративность переплетаются в этих операх в прихотливое узорчатое целое. Словно в картинах Г. Климта, где фрагментарная натуралистичность растворяется в декоративной пестроте фона, в «Золотом петушке» примитивные интонации партии Додона тонут в прихотливо-орнаментальных, красочно-извилистых линиях мелодики Шемаханской царицы. А в «Салтане» орнаментальные ритмы и мелодические узоры соседствуют с лубочными народными стилизациями.

Особое отношение к сказке было свойственно А. К. Лядову. Можно сказать, сказка была ключевым понятием в мировоззрении композитора. Сказки Лядова — подражание народному творчеству и народному стилю, и в этом они схожи с иллюстрациями В. М. Васнецова и И. Я. Билибина. В свои стилизованные сказки Лядов вносит элемент условности, отстраненного любования идеальной красотой. Недаром так зыбок и неуловим мир «Волшебного озера», загадочен и глубокомыслен сон Кикиморы, стремителен полет Бабы-яги.

В музыкальном модерне встречаются и популярные образы сказочных чарующих *дев-птиц*: Царевна Лебедь Н. А. Римского-Корсакова, Жар-птица И. Ф. Стравинского.

Модерн питал необычайный интерес *к цветам*, воспринимая каждый из них как наделенный особой семантикой персонаж. Сложился даже некий культ излюбленных цветов. Это разнообразные орхидеи, тюльпаны, лилии, ирисы, кувшинки, маки. Вспомним в связи с этим украшенный цветами фасад особняка С. П. Рябушинского Ф. О. Шехтеля (Москва, Малая Никитская ул., 1900—1903).

Цветочная тематика находит отражение и в музыке. Тонкая музыкальная метафора картины цветущей сирени М. А. Врубеля (1900) предстает в одноименном романсе и фортепианной транскрипции С. В. Рахманинова, а в другой его фортепианной транскрипции возникает метафора вдохновенного и нежного цветка маргаритки. Цветочная красота картин-афиш А. Мухи перекликается с «цветочной музыкой» обольстительных васильков и маков (Б. В. Асафьев) балета А. К. Глазунова «Времена года».

Воплощением причудливого сплетения изогнутых моде́рновых линий (линии Орта) являются сквозные иконографические мотивы *волны* и *спирали*. Они становятся графическим символом не только визуального модерна (вспомним знаковую для модерна лестницу Ф. О. Шехтеля в особняке С. П. Рябушинского), но и множества музыкальных произведений. Волнообразные моде́рновые линии можно заметить в прихотливом мелодическом

рисунке и фигурациях многих фортепианных миниатюр С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина и Н. К. Метнера и др.

В иконографии модерна встречаются и *мистические сюжеты*. В музыке они также нашли свое отражение в симфонических поэмах рубежа веков, среди которых «Остров мертвых» С. В. Рахманинова, «Сад смерти» С. Н. Василенко, «Молчание» и «Аластор» Н. Я. Мясковского. Вместе с тем сумрачная мистическая тематика все же растворяется в общей позитивной направленности стиля, художественную миссию которого красноречиво выразил Ф. Шехтель: «Главное — делать жизнь приятнее». Тяготение модерна к украшающей жизнь декоративности, его стремление к наслаждению, к красоте и эстетизму в конечном счете оказалось главным и определяющим.

Рассмотренный в качестве примера круг *тем, сюжетов и мотивов*, встречающихся в русском музыкальном искусстве рубежа XIX—XX веков, создает представление об общем характере и особенностях музыкальной иконографии модерна.

Подводя итог, возвратимся к первоначальной постановке проблемы — трактовке термина «музыкальная иконография». Итак, в современной музыковедческой науке сложилось два варианта толкования этого термина.

1. **Музыкальная иконография** как *изображение* в визуальном искусстве *тем и сюжетов, связанных с музыкой*.

2. **Музыкальная иконография** как отражение *в музыкальной материи* тем и сюжетов визуальных искусств. Данная трактовка отражает суть моде́рновой *музыкальной иконографии*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Большой энциклопедический словарь / Ред. А. М. Прохоров. URL: https://gufo.me/dict/bes/ИКОНОГРАФИЯ (дата обращения: 23.08.2020).
2. *Епишкин Н. И.* Исторический словарь галлицизмов русского языка. URL: https://gufo.me/dict/gallicisms/иконография (дата обращения: 23.08.2020).
3. *Ожегов С. И.* Толковый словарь русского языка. URL: slovariki.org/tolkovyj-clovar-ozegova/11265 (дата обращения: 23.08.2020).
4. *Сарабьянов Д. В.* Стиль модерн. М.: Искусство, 1989. 296 с.
5. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. URL: https://gufo.me/dict/brockhaus/Иконография (дата обращения: 23.08.2020).
6. *Ямпольский И. М.* Иконография музыкальная // Музыкальная энциклопедия / Ред. Ю. В. Келдыш. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/3148/Иконография (дата обращения: 23.08.2020).

Аннотация

Настоящая статья посвящена трактовке искусствоведческого термина «иконография» и его адаптации в музыкальном искусстве. Данный термин автор рассматривает как в более узком смысле, подразумевающем изображение в других видах искусств тем и сюжетов, связанных с музыкой; так и в обобщенном — как отражение в музыкальной материи тематики визуальных искусств, что было особенно характерно для музыкального искусства эпохи модерн, с присущими этому стилю повторяющимися мотивами и сюжетами.

Abstract

This article is dedicated to the interpretation of the term 'iconography'. Commonly used in Art History, this article considers the term's adaptation in music. This word is considered both in the narrower sense of the representation of themes and plots concerning music in other artistic mediums, and in the broader sense, as a reflection of the visual arts in music. This was a particular characteristic of music produced during the Art Nouveau era, in which repetitive motives and narrative elements played a prominent role.

✓ *Ключевые слова:* иконография, стиль модерн, русская музыка рубежа веков, символизм.
✓ *Keywords*: iconography, Art Nouveau, Russian music at the turn of the centuries, symbolism.

Пианиссимо в красках: тема тишины в картинах Антонио Кальдерары

УДК 75.038

ЖДАНОВА ЕЛЕНА ВАСИЛЬЕВНА
Научный сотрудник, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)

ZHDANOVA ELENA V.
Researcher, Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg, Russia)

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

Тишина имеет многочисленные коннотации и семантическую окраску в живописи — умиротворенные картины Антонио Кальдерары добавляют еще один деликатный штрих в эту палитру. Художник Антонио Кальдерара[1] (1903—1978) жил и работал в Северной Италии, в Милане и Вачьяго-ди-Амено. Значительная часть его творческой жизни была посвящена фигуративной живописи — среди произведений мастера преобладают пейзаж, портрет и жанровая картина. Долгое время он увлекался идеями постимпрессионизма и был любим коллекционерами. В 1948 и 1956 годах картины Антонио Кальдерары демонстрировались на венецианских биеннале. Уже в зрелом возрасте Антонио Кальдерара посчитал необходимым применить знакомые ему художественные приемы в абстрактной картине, погрузившись в мир беспредметной геометрической композиции. Именно абстрактные картины принесли Кальдераре известность за пределами Италии среди ценителей аналитической живописи и конкретного искусства в Европе, США, Боливии и Бразилии. В 1960-е годы Кальдерара пришел из предметного искусства в абстрактное, где обрел свой собственный стиль: геометрические композиции нежной палитры. «Тишина» фигуративных и абстрактных картин живописца отличается особым лиризмом и направляет процесс художественного восприятия в плоскость созерцания и умиротворения. Свое стремление «писать тишину» художник воплощал в различных формах.

Знакомство с «тишиной» Кальдерары нужно начинать с его фигуративных картин. Именно в них берет свое начало лаконичное и тонкое отноше-

[1] Подробнее о художнике см.: *Жданова Е. В.* Геометрическая абстракция в итальянском прочтении: Антонио Кальдерара // Временник Зубовского института. 2019. Вып. 1 (24). С. 99—110.

ние к цвету и статике мирной природы. В ранних произведениях художника значительное место занимает пейзаж, рожденный впечатлениями с туманных просторов озера Орта. Так, на картине «Пелла, остров Сан-Джулио» (Pella, l'isola di San Giulio, 1934) изображение безлюдного берега с замершими камышом и деревьями приглашает прислушаться к молчанию природы и вглядеться в молочную дымку над островом в центре озера. Спокойное умиротворение царит в городских полупрозрачных пейзажах нежных акварельных тонов «Площадь Пеллы — Озеро Орта» (La piazzetta di Pella — Lago d'Orta, 1934), «На въезде в Вачьяго-ди-Амено» (Entrata di Vacciago d'Ameno, 1927), а также других, где чаще всего речь идет об окружающих художника видах городков Амено, Вачьяго, Пелла с тихими улочками, окруженными стенами домов, в просвете которых открываются перспективы набережной. Очевидна беззвучная тишина в зимнем пейзаже «Белое молчание» (Silenzio bianco), изображающем замерзшее и заснеженное озеро. Небольшая береговая постройка, утопающая в снегу, и силуэт моста выделяются на фоне серого неба, бескрайнего снега и льда. Сквозь облачное небо слабо светит бледное зимнее солнце, подчеркивая палитру бесцветной беззвучной зимы. Михаэль Земфф пишет: «Озеро Орта зимой: деревня выглядит вымершей, безлюдной. Время, кажется, остановилось. Не слышно ни звука, ни дуновения, ни всплеска воды. Озеро покоится, как зеркало. Принимая во внимание такое абсолютное молчание, тишину, которую можно назвать метафизической, вспоминаются слова Кальдерары: „Я хочу достичь живописи только из света, я хочу писать *тишину*“»[1].

«Метафизика» пустынного безлюдного пейзажа Кальдерары на первый взгляд формально перекликается с метафизической поэтикой соотечественника Кальдерары Джорджо де Кирико. Безлюдные, геометрически выстроенные пространства, продуманные структуры и статика есть и у Кальдерары, и у Кирико, также как и равномерный свет, большие фрагменты однородного цвета, координация и баланс поверхностей и цвета. Но как велика разница между этими «метафизиками». Тишина и статика Кирико не кажутся спокойными. Напряженная тишина, как, например, на картине «Меланхолия и мистерия улицы» (1914), передана через контраст между солнечными зонами улицы и длинными черными тенями, а также загадочной игрой многочисленных исчезающих точек схода. Силуэт бегущей девочки и тень статуи определяют смысловое напряжение картины. Метафизическое пространство художник наполняет ощущением ирреальности и сумрачными «символами тревожной тишины во

[1] *Semff M.* „Das Schweigen malen“. Über die Aquarelle Calderaras // Antonio Calderara. Hommage zum 100 Geburtstag / Ed. A. Strobl, M. Semff. Passau: Staatliche Graphische Sammlung. 2003. S. 20. Здесь и далее перевод с нем. Е. В. Ждановой.

вселенной»[1]. Кирико писал о своем восприятии тишины: «Ясным зимним днем я был во дворе Версальского дворца. Все хранило покой и молчание. Все казалось странным, все задавало вопросы. В этот момент я увидел, что каждый уголок дворца, каждая колонна, каждое окно были заполнены одушевленными загадками. Вокруг меня под ярким небом стояли безжизненные каменные герои в холодных лучах зимнего солнца, которое светило без любви...»[2] Для Кирико тишина полна мистицизма, в то же время художник пытается доказать, что обнаруженная пустота — это вместе с тем неодушевленная и спокойная красота материи[3]. Совершенно иначе понимает мир Кальдерара. Например, пейзаж «Милан, канал» (Milano, il naviglio, 1928) тоже безлюден и пустынен, а игра света и тени в геометрических объемах имеет четкий контур. Однако художник не заостряет контрасты, приглушает светлые зоны, примешивает к темным теням молочные валёры. Неподвижные отражения в воде канала поддерживают спокойную атмосферу картины. Картина выглядит поэтичной, свет и тень наделены единством. В более поздних, почти абстрактных пейзажах «Дома» (1948), «Остров Сан-Джулио» (1954), «Пейзаж» (1977) художник совершенно отказывается от тени как свойства материального предмета. Освещенность в картине становится однородной, цвета делаются синонимом света без тени. «Неодушевленная и спокойная красота материи», которая вдохновляла Кирико, Кальдерару не интересует. Напротив, главный интерес художника лежит в плоскости нематериальной стороны природы. В этом смысле метафизика Кальдерары может быть понята в прямом значении самого слова (*др.-греч.* τὰ μετὰ τὰ φυσικά — «то, что после физики»). Ограниченность человека и мира, таким образом, не является для художника болезненной: «Осознание предела является признаком равновесия, нравственного порядка. Стремление к границам — это потребность в преодолении и полноте»[4]. Ограниченность и герметизм материи преодолен в картинах Кальдерары посредством работы с цветом.

Подобный подход к метафизике цвета как света без тени можно встретить в картинах современника Кальдерары Джорджо Моранди, чьи натюрморты с простыми по форме повторяющимися предметами — бутылками, графинами, чашками — наполнены внутренним светом мягкой неэкспрессивной живописи. Палитра Кальдерары и Моранди имеет выраженный

[1] *Ballo G.* Italienische Malerei vom Futurismus bis Heute. Köln; Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1958. S. 37.

[2] Цит. по: *Schmied W.* Die metalphysische Kunst des Giorgio de Chirico vor dem Hintergrund der deutschen Philosophie: Schopenhauer, Nietzsche, Weininger // Giorgio de Chirico — der Metaphysiker / W. S. W. Ribin, J. Clair (Ed.). München, 1982. S. 97.

[3] См.: *Schmied W.* Die metalphysische Kunst des Giorgio de Chirico vor dem Hintergrund der deutschen Philosophie: Schopenhauer, Nietzsche, Weininger. S. 97.

[4] *Calderara A.* Pagine. München: Ed UND, 1973. S. 49.

разбеленный оттенок. Вспоминая слова Василия Кандинского о том, что белый цвет звучит как молчание[1], можно было бы интерпретировать молочную палитру художников как «разбеленную тишиной». И Кальдерара, и Моранди в разные годы были названы «мастером тишины»[2]. Джорджо Моранди так же, как и Кальдерара, стремился проникнуть в метафизику жизни путем живописания «сосудов для света» с невесомыми контурами.

С Джорджо Моранди, который провел свою жизнь в родительской квартире в Болонье, десятилетиями создавая простые и полные обнадеживающей тишины натюрморты, Кальдерару роднит не только отношение к цвету, но и его отшельничество, привязанность к городку Вачьяго, озеру Орта, к семье, отсутствие тяги к путешествиям, умение находить материал для творчества в повседневных мотивах, в поисках тишины. Повторяющиеся виды озера на картинах Кальдерары словно открывают метафизику действительности — в ней нет тайны, которая пугала Кирико, в ней ничего не зашифровано, не скрыто, но, напротив, она полна искренности, открытости, внутреннего света. Глубокая сосредоточенность на поиске в живописи основополагающих истин была возможна для обоих художников в ограничении впечатлений и аскетической размеренной жизни. По слову Моранди, ему «повезло в том плане, что жизнь прошла спокойно. На мою долю выпало лишь в очень редких случаях покидать Болонью, мой родной город... Кроме того, я говорю только на народном языке, как вы сами можете убедиться, и читаю только итальянские газеты»[3]. И позже: «Единственное, о чем я мечтаю, — наслаждаться миром и спокойствием, которые нужны мне, чтобы работать, однако я лишился душевного покоя с тех пор, как два года назад получил премию на биеннале в Сан-Паулу. Сейчас ко мне ежемесячно является больше посетителей-иностранцев, чем в иные времена моей жизни за десять лет. Мне стало трудно писать: все эти гости, вместе с письмами, на которые мне приходится отвечать, отнимают у меня много времени»[4]. Буквально теми же словами описывает свой взгляд на искусство Кальдерара: «Для искусства нужны лишь тишина, порядок и человеческое участие»[5].

---

[1] См.: *Kandinsky W.* Über das Geistige in der Kunst. Berlin-Bümpliz: Benteli, 1952. S. 98—99.

[2] *Бирченоф Т.* Джорджо Моранди: мастер тишины // Третьяковская галерея. 2008. № 4 (21). С. 83—91.

[3] Моранди, цит. по: Джорджо Моранди. 1890—1964: Работы из собраний Италии и России: Каталог выставки. М.: Арт Волхонка, 2017. С. 143.

[4] Моранди, цит. по: Там же.

[5] Antonio Calderara. Hommage zum 100 Geburtstag / Ed. A. Strobl, M. Semff. Passau: Staatliche Graphische Sammlung. 2003. S. 54.

Однако, если для творчества Моранди важным аспектом является вытеснение переживаний пространства и времени из картины, произведения Кальдерары, напротив, отличает внимание и трепетное отношение к окружающему пространству, времени года и суток, состоянию природы. Его творчество обусловлено впечатлениями окружающего итальянского пейзажа, прежде всего городка Вачьяго, где жил и работал художник, тонкими живописными нюансами, например, туманного раннего утра или белой безмолвной зимы[1].

В то время как Моранди исключил портрет из круга своих художественных интересов, сосредоточившись на натюрморте, Антонио Кальдерара создал целую серию образов безмятежного молчания в жанре портрета, открыв мир близких ему людей: «Семья — после грозы» (La familia — Dopo il temporale, 1934), «Рисунок на пленэре» (Figura all'aperto, 1948), «Габриэлла» (Gabriella, 1951), «Кармела» (Carmela, 1957) и др. Антонио Кальдерара чаще всего писал свою жену Кармелу (более десяти портретов), есть несколько портретов его юной дочери, а также матери художника. Нефронтальная композиция портрета, приглушенные цвета и отсутствие контрастов придают изображениям атмосферу задумчивости, мягкости, внутреннего покоя. Женщины чаще всего изображены в профиль, в расслабленной удобной позе сидя за тихим занятием. Так, на картинах «Женщина за шитьем» (Donna che cuce del, 1951), «Картина № 25» (Pittura n. 25, 1956—1957), «Фигура на солнце» (Figura al Sole, 1949), «Фигура на пленэре» (Figura all'aperto, 1948) женщины склонились над шитьем. Портреты «Окно и книга» (La finestra e il libro, 1935), «Интерьер с фигурами» (Interno con figure, 1930) и др. изображают портретируемых за чтением. Картина «Кармела» (Carmela, 1957) изображает сидящую в кресле жену художника со спины. Такой подход к композиции, в совокупности с общей мягкостью пастельных тонов, читается как исключительная деликатность, как если бы художник боялся помешать погруженности в занятие и мысли портретируемого, не желая нарушить тишину происходящего.

Сходным образом Кальдерара изображает героев картины «Семья — после грозы» (La familia — Dopo il temporale, 1934). В центре композиции за столом расположились две женщины — молодая и пожилая, они занимаются рукоделием, на полу сидит маленькая девочка, играющая с декоративной собачкой. На втором плане перед низкой балюстрадой балкона изображен стоящий спиной к зрителю мужчина. Он смотрит на туманные холмы на горизонте. Каждый герой картины кажется погруженным в свои мысли, отсутствует намек на энергичное движение или активную коммуникацию. Однако

[1] Подробнее о национальных корнях творчества А. Кальдерары см.: *Жданова Е. В.* Геометрическая абстракция в итальянском прочтении: Антонио Кальдерара.

ничто не вызывает сомнений, что это портрет семьи. Интимность личных отношений реализована чрезвычайно деликатно через композиционные соотношения, положение фигур и цветовые сочетания[1]. Горизонтальная композиция картины несимметрична — большинство фигур расположены в левой части картины, тем не менее композиция создает впечатление равновесия, которого удается достичь благодаря использованию разной насыщенности цвета. Спокойное равномерное освещение объединяет элементы композиции. Михаэль Земфф называет такое освещение «пневмой» и считает почерком большого мастера: «В картине „Семья — после грозы“ (1934) погруженные в себя герои и предметы кажутся участниками плоскостной силуэтной режиссуры, развернутой перед кулисами природы. Влажный свет после дождя делает цвета выразительными и одновременно подчеркивает мягкую пластичность стилизованных форм. Характерным является трепещущая наполненность каждой формы некоторой пневмой и ее способность быть источником света, что является чертой всех больших мастеров начиная с Пьеро, Вермеера, Шардена или Коро, заканчивая Сюра и Моранди»[2]. Воздушность и туманность пейзажа за балюстрадой балкона сообщает дальнему плану свойство воздушной перспективы и направляет взгляд зрителя вглубь картины. Этому способствует и фигура мужчины, изображенная спиной к зрителю. Мирному детализированному переднему плану противопоставлена туманная даль. Терраса являет собой определенную границу между явным «здесь» и туманным «там», как если бы речь шла о жизни временной и вечной. Туманная даль уводит взгляд зрителя вместе со взглядом героя картины к бесконечности.

Контраст детализированного переднего плана с лирическим героем и туманного дальнего плана, а также деление композиции по горизонтали часто встречается у Каспара Давида Фридриха, например, в картинах «Странник над морем тумана» (1818), «Летняя терраса» (1811—1812) и др.: протяженная горизонталь, терраса, непрерывный горизонт, разделяющий небо и море, или береговая полоса с фигурой на переднем плане создают кулису для второго плана. Дополнительная «рама», «repoussoir», направляет глаз зрителя вглубь композиции. Эта схема передает глубину и плоскость изображения одновременно, позволяя зрителю сосредоточиться на обширном пространстве картины. Кальдерара часто использует этот прием в пейзаже и жанровой картине для создания поэтической атмосферы и перенаправления взгляда зрителя в бесконечную теряющуюся в туманной дымке даль «Остров Сан-Джулио» (L'isola di San Giulio, 1935), «Пелла, остров Сан-Джулио» (Pella,

[1] *Liesbrock H.* Farbe. Licht. Natur // Antonio Calderara. Hommage zum 100 Geburtstag / Ed. A. Strobl, M. Semff. Passau: Staatliche Graphische Sammlung. 2003. S. 14.

[2] *Semff M.* „Das Schweigen malen“. Über die Aquarelle Calderaras. S. 17—18.

l'isola di San Giulio, 1934), «Площадь Пеллы — Озеро Орта» (La piazzetta di Pella — Lago d'Orta, 1934), «На въезде в Вачьяго-ди-Амено» (Entrata di Vacciago d'Ameno, 1927), «Милан, канал» (Milano, il naviglio, 1928) и др.

В абстрактной картине Кальдерара перешагивает границу между конечным передним планом и бесконечной далью. Художник полностью упраздняет передний план и концентрируется на прозрачной световой мембране[1], которая в его картинах задумана как Spazio Luce — «пространство света» (таково название большинства абстрактных картин Кальдерары).

В 1959 году художник делает сознательный шаг к абстракции. Период с 1959 по 1961 год он называл «тяжелые годы унижения и непонимания» (anni durissimi di umiliazioni)[2], так как через явный переход к абстрактной картине он потерял всех своих поклонников и коллекционеров. Довольно скоро Кальдерара обрел новых почитателей. В 1960 году абстрактные работы Кальдерары были впервые показаны в Германии (Ульм), в том же году он принял участие в выставке «50 лет конкретного искусства» в Цюрихе. С 1967 по 1975 год он регулярно принимал участие в выставках, организованных мюнхенской студией UND, начал сам коллекционировать работы художников концептуального направления. Интенсивный контакт Кальдерары с коллегами по цеху, среди которых были Михаил Ларионов, Соня Делоне, Марк Ротко, Лучо Фонтана и другие, и обмен с ними работами позволили художнику сформировать значительную коллекцию произведений искусства своего круга. Для Кальдерары решающую роль в переходе к абстракции сыграли международные контакты со швейцарскими представителями конкретного искусства, американской нью-йоркской школой, группой «Zero» из Дюссельдорфа, неопластицистами, знакомство с творчеством «ранних русских»[3].

Общий художественный климат в 1960—1970-е годы был насыщен конструктивистскими и геометрическими концепциями. «Молчание» в картине, радикальная дистанция по отношению к содержанию, «смысловая пауза»[4] в европейском послевоенном художественном поле понимаются сегодня как реакция на травматический опыт Первой и Второй мировых войн. Слова Теодора Адорно о том, что «писать стихи после Освенцима — это варварство»[5],

[1] *O'Doherty B.* Die weiße Zelle und ihre Vorgänger // Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik / W. Kemp (Ed.). Hamburg, 1992. S. 340.

[2] Calderara Antonio: Autobiographische Notizen 1979. Zit. nach: Der Maler Antonio Calderara. Freunde, Einflüsse, Anregungen / Jensen J. Chr. (Hg.). Kiel: Kunsthalle zu Kiel, 1982. S. 54.

[3] См.: *Jochims R.* Antonio Calderara in Briefen and Gesprächen. Kiel: Kunsthalle zu Kiel, 1982. S. 8.

[4] См.: *Bogner D.* Das Gequälte Quadrat // Kunstforum. 1990. Bd. 105. S. 85.

[5] *Adorno Th.* Kulturkritik und Gesellschaft // Adorno Th. W. Gesammelte Schriften. Bd. 10/1: Kulturkritik und Gesellschaft I. Frankfurt; Darmstadt, 1997. S. 30.

выразили общее состояние западного искусства того времени. В этом смысле поворот к геометрии и минимализму исследователи интерпретируют как «анестезию бытия посредством успокоения в изначальном символическом порядке»[1] или, иначе — «опустошенность и стагнацию как неизбежные реакции пережитой драмы»[2]. Довольно скоро молчание и «звучание чистого медиума» смешалось с философией дзен и дадаистскими идеями. Таким образом, интерес к чистому медиуму сменился интересом к ready-made. Особенно сильно этими идеями были инспирированы художники США. Американский авангардист Эд Рейнхард писал в 1960 году: «Нигде в мировом искусстве не понимают лучше, чем в Азии, что что-то иррациональное, моментальное, спонтанное, бессознательное, примитивное, экспрессионистское, случайное или неформальное не может быть названо серьезным искусством. Только пустое, полноценно сознательное, незаинтересованное...»[3] «Черная живопись» Эда Рейнхарда (1953) яркий тому пример. Восточный «след» наблюдался также и в работах дадаистов: швейцарский художник Ханс Арп определял дадаизм как не «бессмысленное искусство», а «искусство без смысла»[4]. О духовных корнях дадаизма уже в 1922 году заявлял его основоположник Тристан Тцара: «Дадаизм абсолютно не современен. Это больше возвращение почти буддистской религии безразличия»[5]. Ему вторит японский поэт Такахаши Шинкичи: «Если подумать, дадаизм пахнет буддизмом»[6]. Дадаист Рихард Хюльзенбек в 1920 году четко сформулировал духовную основу американского дадаизма: «Дадаизм — это американская сторона буддизма, он шумит, потому что умеет молчать, потому что он есть покой. <...> Действия дадаизма не имеют никакого мотива и не преследуют никакой цели. <...> Дадаизм — это творческое действие в себе»[7]. Изобразительное искусство, замешанное на геометрической минималистской абстракции и дадаизме, приобрело театральные черты. Дадаистская пустота в американском варианте стала заполняться художниками «звучанием» фено-

[1] См.: *Baumgartner A.* Macht und Ohnmacht der Bilder // Bildsprache — Sprachbilder. Texte Einer Subjektorientierten Rezeptionsästhetik / Ed. M. Aissen-Crewett; A. Baumgartner. Potsdam, 2006. S. 38.

[2] См.: *Rose B.* Abc Art // Minimal Art, eine kritische Retrospektive / Ed. G. Stemmrich. Dresden; Basel, 1995. S. 306.

[3] *Reinhardt Ad.* Timeless in Asia. Цит. по: *Rose B.* Abc Art. S. 293.

[4] См.: *Böhringer H.* Cage und Filliou mit Schopenhauer im gleichen Zugabteil // Kunst als Grenzbeschreitung. John Cage und die Moderne / Ed. U. Bischoff. Düsseldorf: Richter-Verlag, 1991. S. 24.

[5] Ibid.

[6] *Charles D.* Durchdringung Ohne Widerstand: Sinnlosigkeit Jenseits Von Unsinn // Kunst als Grenzbeschreitung. John Cage und die Moderne / Ed. U. Bischoff. Düsseldorf: Richter-Verlag, 1991. S. 37.

[7] Ibid. S. 24.

менов ready-made. Яркий тому пример — музыкальное произведение Джона Кейджа «4.33» с молчаливой паузой оркестра на протяжении 4,33 минут, во время которой зрители слышат лишь спонтанные звуки, ими самими создаваемые, — кашель, шепот, скрип стульев, дыхание. Живописная работа Роберта Раушенберга «Белая живопись» с закрашенными с помощью валиков глянцевой белой краской холстами тоже связана с интересом к явлениям ready-made: Раушенберг утверждал, что для него важны отражение и тени зрителя на холсте. Американский художник Роберт Моррис, с именем которого связывают создание стиля «минимализм», использовал свои белые объемные объекты как реквизит перформансов танцовщицы Симоны Фортис и собственного перформанса «Стройплощадка» (Site), которые прошли в 1965 году в США и Европе. Использованием монохромии и монотонной музыки увлекался также французский художник Ив Кляйн, который был мастером по дзюдо и открыто говорил о восточных духовных практиках как основе своего творчества. Кляйн зарегистрировал определенный тон цвета ультрамарин, который назвал IKB (International Klein Blue), и наносил его валиком на большой холст или деревянную панель. Он трактовал эти акты как «потерю себя в бесконечном просторе атмосферы»[1]. Продолжением этого стали его акции «Антропометрии» 1960 года, в которых обнаженные женщины, выкрашенные в пигмент IKB, оставляли отпечатки своих тел на холсте. Акты сопровождались «Монотонной симфонией», сочиненной Кляйном и представлявшей собой один единственный тон, который без перерыва звучал в исполнении виолончелистов. Минимализм наполнился театрализацией и перформативными и акционистскими практиками.

Несмотря на активные контакты с коллегами, Кальдерара в мировоззренческом отношении дистанцировался от своего художественного круга и к концептуальному искусству относился с большой долей иронии[2]. Абстрактное искусство Кальдерара видел не как метод самовыражения, а как метод познания гармонии бесконечного через гармонию картины. «Наивысшее значение абстрактного — это Бог»[3], — утверждал он.

Довольно часто художнику задавали вопрос, почему он работает только в малом формате — формате «иконы»[4], на что он отвечал: «Когда в Цюрихе выставлялись мои акварели, в трехстах метрах была большая выставка работ Ротко. Возникла дискуссия об огромных форматах Ротко и о крошечных форматах моих работ. Я сказал, что дело не в качестве отдельного художника, Ротко более чем замечателен. Он пишет распыленную реальность. Он связан с реальностью. Я связан с идеальным. Его пространство — это пространство

[1] *Crow Th.* Die Kunst der sechziger Jahre. Köln, 1997. S. 120.

[2] Подробнее о творчестве Антонио Кальдерары в контексте искусства его современников см.: *Жданова Е. В.* Геометрическая абстракция в итальянском прочтении: Антонио Кальдерара.

[3] *Calderara A.* Pagine. S. 7.

[4] *Semff M.* „Das Schweigen malen“. Über die Aquarelle Calderaras S. 13—14.

естественного. Мое пространство — это пространство идеального. Поэтому моя картина может быть размером с почтовую марку»[1].

Вдохновение светом, который не ослепляет, но струится и светит, заставляло художника писать множество акварелей. Он говорил: «Я делаю акварель сразу после живописи маслом. Когда я закончил работу маслом, у меня есть потребность разрушить эту материю, а акварель менее материальна»[2]. Художник относится к прозрачному цвету в картине как к нематериальной сущности: «Цвет уже не материя, но ценность. Когда вы делаете цвет видимым, он больше не выглядит материей»[3]. Идея Кальдерары находит свое подтверждение в словах многих художников. Так, например, Василий Кандинский замечает в эссе «О духовном в искусстве»: «Вообще цвет является средством, которым можно непосредственно влиять на душу. Цвет — это клавиш; глаз — молоточек; душа — многострунный рояль»[4]. Вальтер Беньямин, в свою очередь, утверждал: «Цвет избавляет творца от необходимости установления форм в природе»[5], и, более того: «В цвете глаз оборачивается к духовному»[6]. Тихий свет на картинах Антонио Кальдерары заставляет зрителя воспринимать его как аллюзию едва ощутимого Духа. Художник Хайнц Мак отмечает, что «нематериальные» картины Кальдерары можно было бы назвать иконами: «Кальдерара мог быть иконописцем пару столетий назад, для него пространство картины — это отражение небес в смысле воплощения духовной энергии; и это небо должно быть осязаемым, ощутимым, видимым, наполненным светом, как небо над озером Орта»[7].

Антонио Кальдерара указывал источником своего творчества не только удивительный ландшафт озера Орта, но и просветленные фрески Кватроченто, особенно Пьеро делла Франческа, которые, по его мнению, были настоящим «открытием» тишины: «Когда я думаю о Пьеро делла Франческа, о его находке: Константин с крестом, белый конь, а затем река, далее серый фон — все это художественные открытия высшей важности... А потом тишина и пустота... Там мы можем говорить только об искусстве в его самой смиренной чистой форме. Что мы изобрели? Не много»[8]. Нежный внутренний

---

[1] Цит. по: *Jochims R.* Antonio Calderara in Briefen and Gesprächen. S. 71.

[2] Ibid. S. 92.

[3] Ibid. S. 71.

[4] *Kandinsky W.* Über das Geistige in der Kunst. S. 63—64.

[5] *Benjamin W.* Rainbow: the Conversation about Imagination // Benjamin W. Early Writings. 1910—1917 / Ed. and transl. by H. Eiland. Cambridge; London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2011. P. 218.

[6] Ibid.

[7] Heinz Mack. См.: Der Maler Antonio Calderara. Freunde, Einflüsse, Anregungen. S. 50.

[8] Calderara Antonio. Цит. по: *Jochims R.* Antonio Calderara in Briefen and Gesprächen. S. 92.

прозрачный свет, который можно найти в картинах Петро делла Франческа, стал целью абстрактной живописи и графики Кальдерары. Это удалось ему наилучшим образом в небольших прозрачных акварелях едва уловимых цветов, которые он создал в 1950—1970-е годы: например, «Без названия» (1970), «Горизонты 0=0=0» (Orizzonti 0=0=0, 1968), «Вертикальное натяжение» (Tensione verticale, 1963—1966), «Без названия» (1972), «Без названия» (1970) и многих других. В них бледность и легкость цветового слоя картин Кальдерары заставляет зрителя напрягать свои визуальные возможности, чтобы воспринимать тончайшие оттенки и валёры, почти как в мандельштамовских строках: «слух чуткий парус напрягает». По словам Вальтера Беньямина, именно приглашение к созерцанию зрителя является признаком истинного искусства[1].

Так же как и фигуративные работы, абстрактные композиции сосредоточены на сочетании и равновесии тонко подобранных оттенков цвета. Вопреки традиционным представлениям о симметрии как средстве придания спокойствия и равновесия изображению, Кальдерара отдает предпочтение балансу тонких цветовых измерений в асимметричной композиции. Этот аспект был сформулирован художником таким образом: «Порядок еще не искусство. Структура не искусство. Есть кое-что: поэзия — это искусство»[2]. В своей предельной форме абстрактная композиция Кальдерары ограничивается парой полупрозрачных прямоугольников на едва различимом фоне, тем не менее ему удается наполнить поэзией цвета даже такую минималистскую картину. Невесомые акценты на воздушном фоне читаются как нежное слово в тишине или даже простой звук:

Звук осторожный и глухой
Плода, сорвавшегося с древа,
Среди немолчного напева
Глубокой тишины лесной... [3]

«Молчание» и «тишина» в случае минималистской композиции — это продолжение той магистральной линии, которая пронизывает и его фигуративные картины. Вместе с тем абстрактные картины имели для художника особенный личный смысл: в 1944 году умерла его единственная одиннадцатилетняя дочь Габриелла. Абстрактная картина стала для Кальдерары способом преодоления разлуки, возможностью «подойти к границе с бесконечным, чтобы получить возможность

[1] *Benjamin W.* Die kleine Geschichte der Photographie. Frankfurt am Main, 1963. S. 83.

[2] Цит. по: *Jochims R.* Antonio Calderara in Briefen and Gesprächen. S. 74.

[3] *Мандельштам О.* Сочинения: В 2 т. Т. 1: Стихотворения. Переводы / Сост. П. Нерлера; вступ. статья С. Аверинцева. М.: Художественная литература, 1990. С. 66.

общения»[1]. Тишина в абстракциях Кальдерары с этого момента посвящалась его любимой дочери. Как заметил Ханс Басслер: «Перед лицом смерти искусство должно молчать, в том смысле, что существует уровень понимания, на который искусство должно только указывать; искусство не может больше, но и не меньше, чем этот указующий жест»[2]. Своей задачей в искусстве Кальдерара видит теперь разработку идеи бесконечности: «Искусство — это выражение тоски по бесконечности (l'infinito). Неважно, достижима ли бесконечность, но важно питать идею бесконечности в себе»[3]. На холсте эта идея воплотилась, как и ранее, в виде света без тени, облеченном в простую геометрическую форму.

Попытки воплотить тишину и молчание в художественную форму в XX веке имели две тенденции[4]: с одной стороны, это был интерес к случайной непредвиденной тишине беззвучия, где тишина поглощает осмысленный звук, предлагая погрузиться в звуки и образы окружающего мира. Яркие примеры этого направления — композиции Джона Кейджа и белая живопись Роберта Раушенберга с интересом к ready-made и материальности искусства, энтузиазм по отношению к которой в разных проявлениях был особенно высок после Второй мировой войны. Конкретное искусство с хроматическими экспериментами, оп-арт, минимализм, концептуальное искусство и т. д. предлагали своему зрителю «молчание материи», отсутствие высказывания, «высказывание самого живописного медиума», «смысловую паузу» и т. д. Появились новые модели эстетической коммуникации, новые перформативные модусы зрителя, выставочное пространство, очищенное от «контекста».

Другими художниками тишина рассматривалась как возвращение к идеальному источнику благодаря сбалансированной композиции звуков в звучании пианиссимо[5]. И картины Антонио Кальдерары — яркий пример этой тенденции как воплощение живописного *pianissimo*. Художник жил и работал в XX веке и, безусловно, испытал на себе влияние широкого художественного круга. Однако это не помешало ему оставаться верным традиции идеализма. Его картины в первую очередь являются воплощением тишины

---

[1] Calderara Antonio. Цит. по: *Jochims R.* Antonio Calderara in Briefen und Gesprächen. S. 55.

[2] *Baßler H.* Confutatio — Communicatio — Contemplato. Eine Musikpädagogik am Rande // Bildung — Kunst und Kontemplation / Ed. M. Schwarzbauer. Frankfurt am Main, 2002. S. 60.

[3] Calderara Antonio. Цит. по: *Jochims R.* Antonio Calderara in Briefen and Gesprächen. S. 54.

[4] См.: *Некрасова И. М.* Тишина и молчание: миросовершенство и самовыражение // Процессы музыкального творчества. 2003. Вып. 6. С. 265—271. URL: http://opentextnn.ru/music/interpretacija-teksta-muzyki/nekrasova-i-m-tishina-i-molchanie-mirosovershenstvo-i-samovyrazhenie/ (дата обращения: 01.08.2019).

[5] См.: *Некрасова И. М.* Тишина и молчание: миросовершенство и самовыражение.

в бесконфликтном стремлении человека к «бесконечному», что делает их поэтичными, возможно, с прикосновением к священному. Как сказал поэт: «Все, что истинно, умеет быть тихим...»[1]

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бирченоф Т.* Джорджо Моранди: мастер тишины // Третьяковская галерея. 2008. № 4 (21). С. 83—91.
2. Джорджо Моранди. 1890—1964: Работы из собраний Италии и России: Каталог выставки. М.: Арт Волхонка, 2017. 360 с.: ил.
3. *Жданова Е. В.* Геометрическая абстракция в итальянском прочтении: Антонио Кальдерара // Временник Зубовского института. 2019. Вып. 1 (24). С. 99—110.
4. *Калау Х.* Избранная лирика / Пер. с нем. В. Куприянов. М.: Молодая гвардия, 1982. 62 с.
5. *Мандельштам О.* Сочинения: В 2 т. Т. 1: Стихотворения. Переводы / Сост. П. Нерлера; вступ. статья С. Аверинцева. М.: Художественная литература, 1990. 638 с.
6. *Некрасова И. М.* Тишина и молчание: миросовершенство и самовыражение // Процессы музыкального творчества. 2003. Вып. 6. С. 265—271. URL: http://opentextnn.ru/music/interpretacija-teksta-muzyki/nekrasova-i-m-tishina-i-molchanie-mirosovershenstvo-i-samovyrazhenie/ (дата обращения: 01.08.2019).
7. *Adorno Th.* Kulturkritik und Gesellschaft // Adorno Th. W. Gesammelte Schriften. Bd. 10/1: Kulturkritik und Gesellschaft I. Frankfurt; Darmstadt, 1997. 843 S.
8. Antonio Calderara. Hommage zum 100 Geburtstag / Ed. A. Strobl, M. Semff. Passau: Staatliche Graphische Sammlung. 2003. 87 S.
9. *Ballo G.* Italienische Malerei vom Futurismus bis Heute. Köln; Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1958. 238 S.
10. *Baßler H.* Confutatio — Communicatio — Contemplato. Eine Musikpädagogik am Rande // Bildung — Kunst und Kontemplation / Ed. M. Schwarzbauer. Frankfurt am Main, 2002. 250 S.
11. *Baumgartner A.* Macht und Ohnmacht der Bilder // Bildsprache — Sprachbilder. Texte Einer Subjektorientierten Rezeptionsästhetik / Ed. M. Aissen-Crewett; A. Baumgartner. Potsdam, 2006. 191 S.

[1] Хайнц Калау. «Все, что истинно, умеет быть тихим». Цит. по: *Калау Х.* Избранная лирика / Пер. с нем. В. Куприянов. М.: Молодая гвардия, 1982. С. 11. Нем. ориг. текст см.: URL: https://artisanne.myblog.de/artisanne/art/301443896 (дата обращения: 17.02.2020).

Alles, was wahr ist,	Все, что истинно,
kann leise sein.	умеет быть тихим.
Leise reifen die Früchte.	Плод созревает в тиши.
Blätter fallen still.	Листва опадает неслышно.
Stumm deckt der Schnee sie,	Снег ее покрывает немо.
sacht friert der See ein —	Лед на озере крепнет беззвучно —
Tod kommt wie Schlaf.	смерть приходит как сон.
Zeugung ist schweigend.	Зачатие молчаливо.
Sonnenlicht schreit nicht.	Солнечный свет не криклив.
Niemand hört es, wenn der Schnee vergeht.	Снег уходит в почву без шума.
Alle Gräser kommen aus der Erde — stumm.	Безмолвно пробиваются к свету травы.
Wenn sich Blüten öffnen,	Распускаются почки
dröhnt es nicht.	без взрыва.
Alles, was wahr ist,	Все, что истинно,
kann leise sein.	умеет быть тихим.

12. *Benjamin W.* Rainbow: the Conversation about Imagination // Benjamin W. Early Writings. 1910—1917 / Ed. and transl. by H. Eiland. Cambridge; London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2011. P. 214—227.
13. *Benjamin W.* Die kleine Geschichte der Photographie. Frankfurt am Main, 1963.
14. *Bogner D.* Das Gequälte Quadrat // Kunstforum. 1990. Bd. 105. 432 S.
15. *Böhringer H.* Cage und Filliou mit Schopenhauer im gleichen Zugabteil // Kunst als Grenzbeschreitung. John Cage und die Moderne / Ed. U. Bischoff. Düsseldorf: Richter-Verlag, 1991. 256 S.
16. *Calderara A.* Pagine. München: Ed UND, 1973. 101 S.
17. *Charles D.* Durchdringung Ohne Widerstand: Sinnlosigkeit Jenseits Von Unsinn // Kunst als Grenzbeschreitung. John Cage und die Moderne / Ed. U. Bischoff. Düsseldorf: Richter-Verlag, 1991. 256 S.
18. *Crow Th.* Die Kunst der sechziger Jahre. Köln, 1997. 120 S.
19. Der Maler Antonio Calderara. Freunde, Einflüsse, Anregungen / Jensen J. Chr. (Hg.). Kiel: Kunsthalle zu Kiel, 1982. 100 S.
20. *Jochims R.* Antonio Calderara in Briefen and Gesprächen. Kiel: Kunsthalle zu Kiel, 1982. 116 S.
21. *Kandinsky W.* Über das Geistige in der Kunst. Berlin-Bümpliz: Benteli, 1952. 144 S.
22. *Liesbrock H.* Farbe. Licht. Natur // Antonio Calderara. Hommage zum 100 Geburtstag / Ed. A. Strobl, M. Semff. Passau: Staatliche Graphische Sammlung. 2003. 88 S.
23. *O'Doherty B.* Die weiße Zelle und ihre Vorgänger // Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik / W. Kemp (Ed.). Hamburg, 1992. 355 S.
24. *Rose B.* Abc Art // Minimal Art, eine kritische Retrospektive / Ed. G. Stemmrich. Dresden; Basel, 1995. 720 S.
25. *Schmied W.* Die metalphysische Kunst des Giorgio de Chirico vor dem Hintergrund der deutschen Philosophie: Schopenhauer, Nietzsche, Weininger // Giorgio de Chirico — der Metaphysiker / W. S. W. Ribin, J. Clair (Ed.). München, 1982. 293 S.
26. *Semff M.* „Das Schweigen malen". Über die Aquarelle Calderaras // Antonio Calderara. Hommage zum 100 Geburtstag / Ed. A. Strobl, M. Semff. Passau: Staatliche Graphische Sammlung. 2003. 88 S.

Аннотация

«Тишина» фигуративных и абстрактных картин Антонио Кальдерары отличается особым лиризмом и направляет процесс художественного восприятия в плоскость созерцания и умиротворения. Свое стремление «писать тишину» художник воплощал в различных формах: и безлюдный туманный пейзаж озера Орта, и сдержанная абстрактная картина Кальдерары деликатной палитры могут быть по праву названы воплощенным «пианиссимо» в красках. В центре внимания статьи — выразительные средства Антонио Кальдерары, способствующие изображению покоя и тишины на картине, а также их особенности в случае сюжетной и беспредметной живописи или акварели. Взаимные пересечения художественных приемов итальянских живописцев первой половины XX века, а также личные интенции Кальдерары проясняют поэтическую природу итальянской абстракции.

Abstract

'Silence' in Antonio Calderara's figurative and abstract paintings is distinguished by a special lyricism and directs the process of artistic perception towards the plane of contemplation and pacification. The artist's desire to 'write silence' manifested in various forms: the deserted foggy landscape of Lake Orta as well as the restrained abstract painting of Calderara's delicate palette can surely be described as a manifestation of 'pianissimo' in colours. The focus of this article is Calderara's means of expression—their function in the depiction of peace and silence in his paintings, as well as the figurative and abstract features of his paintings and watercolors. The intersection between artistic techniques employed in early 20th-century Italian painting and Calderara's own personal intentions help to clarify the poetic nature of Italian abstraction.

✓ *Ключевые слова:* Антонио Кальдерара, геометрическая абстракция, тема тишины в искусстве, свет в живописи, итальянское искусство 1960—1970-х годов.

✓ *Keywords:* Antonio Calderara, geometric abstraction, silence in art, light in painting, Italian art of the 1960—1970s.

УДК
738.8 + 821.161.1

Эсхатология и утопия изразцового декора в русской поэзии

АЛЕКСАНДР ВИКТОРОВИЧ МАРКОВ
Доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)

MARKOV ALEXANDER V.
Ddoctor of Philology, Full Professor, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)

E-mail: markovius@gmail.com

Понятие изразца как способа создания керамики и как вида искусства, осмысляемого как определенный тип исторического источника[1], лучше всего соответствует термину «жанр» в отношении к декоративно-прикладному искусству, если под жанром мы понимаем единство материальной организации и определенной идеи, общей для всех произведений данного жанра. Другие термины, даже в пределах керамического искусства в области истории архитектуры, будут больше склоняться к материи (например, керамика) или к идее, достаточно удалившейся от материи (декоративное панно), и поэтому слово «изразец» явно должно вызывать повышенное внимание у тех литераторов, для которых важны не глубинные мысли произведений искусства, не способ погружения в них, а немедленные эстетические и социальные эффекты произведения. Кроме того, благодаря использованию изразцов в оформлении гражданских и коммерческих сооружений крупных городов, это декоративное искусство не воспринималось как простонародное, наоборот, как способное вырабатывать собственные статусы (собственное положение среди других искусств), а значит, привлекающее такой самостоятельностью. Тем удивительнее, что в русской поэзии об изразцах как искусстве говорится довольно мало, значительная часть употреблений этого слова просто сообщает об изразцовой печи как о предмете быта, а не о специфических эмоциях, которые вызывает это искусство.

Мы исходим из рабочей гипотезы, что само по себе слово «изразец», при четко очерченной сфере употребления, несет в себе скрытую метонимичность: оно может означать изразцовую стену, изразцовую печку, отделку по-

[1] *Баранова С. И.* Основные подходы к изучению московских изразцов // Вестник РГГУ. Серия: Философия. Социология. Искусствоведение. 2012. № 11. С. 244.

ла, стен или потолка керамической плиткой. Как отдельный предмет любования изразец просто не существует: во всяком случае, стихов о встрече с изразцами в музее мы не встретили, — вероятно, потому, что они не воспринимаются как художественная коллекция, отличающаяся от краеведческой или исторической. Поэтому никогда в поэзии изразец не дается прямым описанием как произведение, обладающее собственной значимостью и привносящее дополнительный смысл в описываемую или конструируемую стихотворением ситуацию. Наоборот, изразец становится предметом игры тропов, метафоризации, необычного взгляда со стороны, что позволяет поэзии обновить свои выразительные возможности и создать более объемные архитектурные образы, полезные в том числе для развития самой архитектуры. Мы рассматриваем стихи, где изразцы не выступают синонимом «изразцовой печи» или «изразцового покрытия», но рассматриваются как изделия, обладающие собственным художественным значением.

Тематизация изразцов в отдельной поэтической книге — заслуга Георгия Шенгели, назвавшего так свою вышедшую в Одессе в конце 1920 года (на титульном листе 1921) книгу[1]. При этом про изразцы, их сюжеты в стихах этого тонкого издания ничего не говорится, поэтому гораздо проще принять название за обозначение не предмета, но жанра. Красной нитью через это скупое собрание стихов проходит эсхатология, и в нем говорится, в общем-то, о разных формах окаменения мира, превращения всего бытия в эмали, самоцветы, драгоценные изделия в преддверии монументальности Нового Иерусалима, который состоит из драгоценных камней. Чтобы мир встретил конец света достойно, он должен постепенно окаменеть. Отсюда образность стихотворений: воздух превращается в «золотую жидкость, / Настой давно угаснувшего солнца» (что сразу напоминает мандельштамовское «мед превративших в солнце»), вода «зернится / В мельчайший бисер», на табакерке «эмаль легко отпечатлела... прикрытых глаз глубокий оникс», повествователь «холодел сапфиром и смарагдом»[2]. Иначе говоря, изразцы — это меньше всего техника, что подтверждается корпусным анализом поэзии Шенгели: он и печные изразцы, и плитку ванной называл «кафли» (в литературном русском устоялось только единственное число). Тем самым оказывается, что изразцы — это прежде всего некоторый тип динамической образности, а не изделия. Такое понимание изразца как способа непосредственно встретить эсхатологические события, в противоположность зеркалу как некоторому лукавству, далее встречалось не раз, например у Инны Лиснянской: «С ликами святых два изразца, — / Ведь икона не боится штампа, / Как боится зеркало лица»[3] (2001).

[1] *Шенгели Г.* Изразец. Одесса: Всеукраинское гос. изд-во, 1921. 32 с.

[2] Там же. С. 5, 10.

[3] *Лиснянская И.* Без меня // Знамя. 2002. № 1. С. 4.

Предложенный Г. Шенгели способ говорить об изразцах не как о развертывании идеи в форме произведения искусства, но как о понятных всем образах частной жизни, которые в эсхатологической перспективе становятся общезначимыми, монументализированными или застывшими перед эсхатологической картиной примерами частного, был санкционирован учителем Шенгели В. Брюсовым. В «Стихах на изразцах» (1907)[1] Брюсов попытался передать прежде всего лубочность и простоту сюжетов изразцов, по его признанию в примечаниях, выставленных в музее (это опровергает мнение Д. Е. Максимова, что перед нами просто заигрывание поэта с народно-патриотической тематикой[2]): если лубок еще допускает развернутую подпись, то на изразце она должна быть простая. Как повествователь в этих стихах выступает мужчина, простец, пытающийся разгадать свою судьбу в любви. Но в отличие от женщины, мужчина не может предпринимать сложного гадания на картах, а просто говорит: «Ждет меня любовь моя, / Про меня ей сон». Как бы частушечные реплики вроде: «Разлучила нас зима, / Весна сблизит вновь» или: «Красен маков цвет» — заменяют гадание просто выразительными эмоциональными ассоциациями с самыми яркими предметами. Тем самым оказывается, что мир изразцов как мир простеца — не просто подробность быта, но единственный способ быть открытым неопределенному будущему, когда более сложные стратегии гадания или любовной интуиции не действует.

Перспектива В. Брюсова продолжена, как ни странно, в стихотворении Елены Шварц «Гостиница Мондэхель»[3] о посвящении в эзотерику в некоей «готической» обстановке, где «изразцы» — метафора снега, вечного холода, непредсказуемых последствий занятий эзотерикой, или в стихотворении Аркадия Штыпеля «Быть может, метель...»[4], где «голубой изразцовый глазок» — одна из деталей спящего дома, метафора непредсказуемой судьбы всего семейства. Везде сам человек не гадает, гадают вещи, только мотивировано это не отсутствием мужских навыков гадания среди простецов, как в несколько высокомерном взгляде Брюсова, а превращением человека в объект магии, как у Е. Шварц, или общей меланхолией истории, как у А. Штыпеля.

Через десять лет Б. Пастернак[5] развил тему гадания по изразцам в стихотворении тоже из четырех четверостиший, но заменил брюсовскую цветовую однозначность, лубочную простоватость на нюансированность цветов

[1] *Брюсов В. Я.* Стихи на изразцах // Брюсов В. Я. Стихотворения. Поэмы. М.: Художественная литература, 1997. С. 237.

[2] *Максимов Д. Е.* Поэзия Валерия Брюсова. М.: Художественная литература, 1940. С. 128.

[3] *Шварц Е.* Гостиница Мондэхель // Шварц Е. Дикопись последнего времени. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. С. 24.

[4] *Штыпель А.* Быть может, метель... // Штыпель А. Колыбельная для Одиссея. М.: Арион, 2002. С. 60.

[5] *Пастернак Б.* Но и им суждено было выцвесть... // Пастернак Б. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1989. С. 224.

погодных знамений. Но лейтмотив судьбы, которая неожиданно открывается в ярких цветах и одновременно выцветшей обыденности, здесь сохраняется:

Но и им суждено было выцвесть,
И на лете — налет фиолетовый,
И у туч, громогласных до этого, —
Фистула и надтреснутый присвист.

Логическое подлежащее первых двух строк, «облака», появится только во второй строфе, тем самым гадание имитируется самим синтаксисом: читатель должен догадаться о несказанном и тем самым принять бытовые впечатления, с их яркостью цветов и выцветшими воспоминаниями, как должное, а не как материал для более сложных размышлений. В следующих строфах урбанистический пейзаж оказывается одновременно работой неназванного художника, применяющего облака как кисти, и пейзажем омертвения природы, в продолжение темы блоковского «Художника» (1913), убивающего природу («Творческий разум осилил — убил»):

Облака над заплаканным флоксом,
Обволакивав даль, перетрафили.
Цветники как холодные кафли.
Город кашляет школой и коксом.

Редко брызжет восток бирюзою.
Парников изразцы, словно в заморозки,
Застывают, и ясен, как мрамор,
Воздух рощ и, как зов, беспризорен.

Кафель пола и изразцы печи или облицовки относятся к городскому быту, причем вполне прогрессивному. Это приметы стиля модерн, отмеченного широким употреблением и поливной керамики, и кирпича, и кафеля — всего, что тогда признавалось гигиеническими материалами. Перед нами современная урбанистика в духе В. Брюсова, и если стекло тоже отождествляется с модным материалом (парники — застекленные крыши столичных зданий в стиле эклектики), то и рощи становятся застывшими, как мрамор, монументальными. Как и в стихах Шенгели, всё в природе застывает и превращается в камень, эмаль или стекло, но скрытая полемичность меняет сюжет — это уже не эсхатологическое ожидание и не простое гадание о будущем, как у Брюсова, но открытие прежде невиданной перспективы истории, вполне в духе тогдашней марксистской эсхатологии Вальтера Беньямина и Эрнста Блоха[1]. Пастернак невольно спорит с Блоком — художник не убивает природу, а скорее наблюдает за невоскресшей природой. Попутно заметим, что изразец в зна-

[1] *Болдырев И. А.* Время утопии: Проблематические основания и контексты философии Эрнста Блоха. М.: Издательский дом НИУ ВШЭ, 2012. С. 33–48.

чении чистого молчания и блеска, чистой игры света в современной поэзии представил Александр Белых, меланхолически изобразив повседневность врача, где «Небеса... скудно цедят ноябрьский свет» и «влажный изразец на устах разомкнут», и, конечно, врач должен уметь воскресить, хотя в сюжете Белых он больше вспоминает тех, кого не смог спасти. Последний стих вполне уравнивает поэзию и роман, как бы растворяя блоковское роковое настроение в житейской подлинности романа, жанра, где можно обрести новую естественность несмотря на все штампы и стереотипы, а значит, провести уже благодаря стихотворному ритму линию от воскресших чувств к воскресшей природе:

Я скажу до свиданья стихам, моя мания,
Я назначил вам встречу со мною в романе.
Как всегда, далеки от пародий,
Мы окажемся рядом в природе.

Такое понимание романа вполне отвечает и марксистским теориям того времени, прежде всего, Дьёрдя Лукача[1], и собственным стратегиям Пастернака, например, при его работе над «Спекторским»[2]. Но для нашей темы важнее, что такое понимание изразца в позднейшей поэзии было упрощено: любая новая перспектива исторического действия стала пониматься как творческая, бунтарская, а изразцы — как пример творческого избытка и изобретательности, санкционирующего такое небывалое переживание истории и вовлечение в нее. Так, уже в ранней поэме А. Вознесенского «Мастера» (1959)[3] изразцы собора Покрова на Рву оказываются символом творческого избытка, способствующего политической независимости допетровской Руси и в конце концов событию русской революции. Марксистская эсхатология в духе В. Беньямина и Д. Лукача оказывается здесь инструментализирована для доказательства Октябрьской революции как уникального события, для осознания уникальности которого надо знать и творческие традиции древнерусского искусства: ангел Рублева заменяет ангела Истории в толковании Вальтера Беньямина[4]. Как писал сам Вознесенский в поэме «Лонжюмо» (1963): «Был Лениным Андрей Рублев». Требовалось показать, как именно отход от строгого византийского духа, прорывы народного духа в древнерусском искусстве способствуют легитимации революционных настроений, — тем самым история древнерусского искусства понималась как «роман» по Лукачу, жанр, который непосредственно встроен в действи-

[1] *Лукач Г.* Теория романа (Опыт историко-философского исследования форм большой эпики) // Новое литературное обозрение. 1994. № 9. 28—40.

[2] *Пастернак Е. Б.* Борис Пастернак: материалы к биографии. М.: Советский писатель, 1989. С. 442—444.

[3] *Вознесенский А.* Мастера // Литературная газета. 1959. 10 янв.

[4] *Беньямин В.* О понятии истории // Новое литературное обозрение. 2000. № 46. С. 88—89.

тельность и делает тем самым революционную действительность признанной именно в качестве действительности. Можно сопоставить такой подход с общим духом шестидесятничества, например, инструментализацией приемов театра Брехта Ю. П. Любимовым.

Сюжет поэмы прост: скучающий царь, желающий создать что-то причудливое, мастера из разных городов, придумывающие узорные здания, наконец, результат их работы, вызов небу — инструментализованная реализация эсхатологии прямо здесь, на земле. В поэме новый собор становится для современников эстетической, религиозной и эротической провокацией, даже вегетативная образность луковиц и других элементов оказывается частью некоторого возвышенного переживания истории, по Ф. Р. Анкерсмиту, когда каждый исторический образ оказывается «тропом», метафорой неизбежного наступления новой эпохи:

Диковины кочанные,
Их буйные листы,
Кочевников колчаны
И кочетов хвосты.

Оптика А. Вознесенского родом из стиля модерн, из того, как изображали бы древнерусский город И. Я. Билибин, М. В. Добужинский или В. Э. Борисов-Мусатов, где узорность города принимается как главная характеристика, тогда как боевое назначение стен и башен — как что-то факультативное и не очень значимое, грубо говоря, город выглядит как один большой пряничный домик. Но важно, что мастера Вознесенского, создавая декор храма, делают и изразцы чем-то провокационным — самое декоративное оказывается первым, что может спровоцировать возмущение зрителей:

Очи — ой, отчаянны!
При подобной силе —
Как бы вы нечаянно
Царство не спалили!..

Бросьте, дети бисовы,
Кельмы и резцы.
Не мечите бисером
Изразцы.

Таким образом, изразцы оказываются первой авангардной провокацией, уже направленной не на историю (царство), а на зрителей, на их бытовые привычки, и тем самым тема изразцов — это переживание бунта уже не как наблюдаемого извне события, а как части повседневности. Такая связь изразца и повседневности, взятой в ее скрытой, эротической, интимной части, станет главной для более поздних стихов Вознесенского, уже не вписанных в программу богоборчества хрущевской эры. Несколько раз поэт обращался к эстетике

церкви Григория Неокесарийского на Большой Полянке, где уже буквализация затронула не только материал, но и идею: нарышкинское барокко понято как непосредственно принадлежащее Наталье Нарышкиной, и тогда храм, как совершенное произведение этого стиля, оказывается олицетворением самой матери Петра Великого. Граница между застывшим и каменным и живым и природным стирается еще радикальнее, чем у Брюсова, Шенгели или Пастернака, и тем самым появляется новая тема, что выводит в историю не столько повседневное вообще, сколько эротическое как повседневное, достаточно радикальное для того, чтобы оказаться вызывающим и открыть новую эпоху.

Изразцы для этого храма создал мастер белорусского происхождения Степан Полубес, в прозвище которого А. Вознесенский увидел тот же образ эстетического бунтаря, как и в мастерах, которые были для предполагаемых современников «дети бисовы». Этот мастер предпетровского времени периода массовизации образцов[1] создает тоже сооружение с вегетативными образами, которые становятся убедительными благодаря глянцу обливной керамики («ввел подсолнух керосинный... и лук серийный, / И разрыв-травы в изразец»[2]), и эти образы своим блеском соперничают с небом. Хотя на самом деле Степан Полубес создавал просто узор типа «павлиний хвост», иногда разнообразя его мелкими цветами, Вознесенскому важно продолжить это метафорическое неистовство, скачок от вегетативных образов жизни к эротическим. Когда все живое застыло в блестящем изразце, то открытие новой страницы истории и будет открытием продуктивности живого, соперничающим с любыми заранее данными, упавшими с неба идеями:

— Чем до свадьбы непорочней —
Тем отчаянней бабец,
Чем он звонче и непрочней —
Тем извечней изразец.
Нестираема краса —
изразец.
Пососите, небеса,
леденец!

Блеск изразца, застывшей красоты мира, разрешается и в эротическом пыле, и яркой крови первой ночи, блеске глаз без стыда — все это продолжение одного артистического метафорического жеста. То, что изразец стал пониматься в традиции шестидесятнической поэзии не как декор, а как исторически значимый жест, подтверждается стихотворением Беллы Ахмадулиной «Путешествие» (2002)[3], описывающим поездку по Золотому кольцу, но

[1] *Баранова С. И.* Московский изразец XVII века в пространстве России // Археология, этнография и антропология Евразии. 2016. Т. 57. № 1. С. 104.

[2] *Вознесенский А. А.* Витражных дел мастер. М.: Молодая гвардия, 1976. С. 188.

[3] *Ахмадулина Б.* Путешествие // Знамя. 2002. № 9. С. 14.

с дополнительными остановками, например, в литературной Карабихе. Село Львы на трассе, примерно в 10 километрах не доезжая Ростова Великого, напоминает о знаменитых владимирских львах:

> Львы — давно завсегдатаи русских мечтаний,
> в корабельной резьбе, в изразцах и лубках,
> в древнем гербе Владимира — гость не случайный
> гордый Лев. Лев на прялке — смешлив и лукав.

Львы на изразцах старорежимного времени встречались не так часто, но любому хорошему знатоку русского искусства известен обливной керамический лев, доминанта созданного М. А. Врубелем в 1890 году абрамцевского камина. Учитывая, что Владимир должен быть последним пунктом путешествия по Золотому кольцу, тогда как Абрамцево и Троице-Сергиева лавра — это начало путешествия, образ льва замыкает сразу Золотое кольцо, становится ключом к народному искусству, но выступает не как деталь, даже яркая, но как главный момент «мечтаний», как то, благодаря чему эти мечты и смогли стать историей русского искусства и вообще бытия. Здесь историческое уже понимается как просто стихия народной жизни, но обретшей некоторые векторы смысла и движения, — например, корабельная резьба сразу заставляет вспомнить уже петровский флот и целенаправленное освоение мира.

То же понимание льва как геральдического символа и изразца представил в современной поэзии Александр Ожиганов в астрологическом цикле «Круг Зодиака» (1994), который отождествляет созвездие Льва с изразцом, прежде всего, потому, что это созвездие жаркого месяца: «Литое золото и синий изразец. / Лев геральдический являет власть и силу»[1]. В отличие от Б. Ахмадулиной, вспоминающей Золотое кольцо, А. Ожиганов вспоминает всю мировую историю, включая ассирийских, римских и многих других львов, но с тем же смыслом, что и все застывшее в музеях, весь их «Кудрявый мрамор на могилу» может вдруг ожить, и стихотворение заканчивается тем, что весна вливает в жилы «пасхальный яд любви». Иначе говоря, лев как образ каменного блеска оказывается поводом для переживания ярости и красоты бессмертия, библейская история Даниила во рву львином оказывается способом осмыслить смерть и бессмертие, сравнение Даниила с занозой в теле смерти, конечно, зеркально отражает реплику из приписываемого Иоанну Златоусту Пасхального слова: «Где твоя, смерть, жало».

Интересно, что в эмигрантской поэзии изразец тоже оказался не лишь деталью, но частью общей метафоры восприятия истории не как ряда событий, но некоторого важного явления, как блеска, с которого начинается любое детализованное размышление об истории. И. В. Чиннов в стихотворе-

[1] *Ожиганов А.* Лев // Ожиганов А. Ящеро-речь: книга поэм. М.; Тверь: Арго-риск, Колонна, 2005. С. 64.

нии «Восхитись узорчатой Альгамброй...» (1976)[1] изображал знаменитый памятник человечества:

Шесть веков светились эти вазы
В мавританском филигранном мире.
В изразцовой узкой амбразуре
Геометрия абстрактной розы.

Конечно, эти строки имеют в виду не столько форму окон, сколько общее впечатление от потолка зала Абенсераги, где свет падает из окон узкой полосой, как в амбразуре, и купол представляет собой световую розу, складывающуюся из отблесков, словно из лепестков. Здесь важно, что слово «абстрактное» не надо понимать в смысле схемы, хотя у нас до сих пор путают геометрику и абстрагирование. Геометрика не требует участия ума, все уже сделано за зрителя, как, например, в купольном зале павильона Турецкие бани Царского Села, где роза в куполе создается искусственно, — чем выше световые окна, тем они меньше, и поэтому образ розы как бы навязан зрителю. Тогда как абстракция подразумевает активное участие ума, именно так абстракцию понимает А. Вознесенский, у которого в конце концов история как общее переживание смены эпох начинает достраиваться эротическим импульсом, а у Б. Ахмадулиной — покорением пространств. У И. Чиннова просто важно, что эффекты света, напоминающие об амбразуре и военной истории, разрешаются в истории искусства как принципиально демилитаризованной.

Такое понимание изразцов как блеска, с которого начинается какая-то особая история, было деконструировано в постсоветской поэзии. Во многом такая деконструкция была предвосхищена позднесоветской поэзией, для которой важны не образы на изразцах, а их качественная укладка: в «Послевоенной балладе» (1970) О. Чухонцева аккуратно подогнанные друг к другу изразцы печи символизируют возвращение к нормальному быту после тяжелейших военных испытаний. Вопрос только остался, о каком именно быте мы говорим как о нормальном: постсоветская поэзия исходит уже из быта во множественном числе, из множественности бытов. Так, в стихотворении В. Кривулина «Купеческий дом» (1993)[2] заброшенный купеческий дом представляет идею частной собственности вообще, забытую человеком позднесоветского времени и с трудом возрождаемую:

где голландская печь изъясняется на изразцах
говорит о хозяйстве охоте полуденной дреме
о каналах о парусниках об озерцах
как бы кукольных как бы карманных

[1] *Чиннов И.* Восхитись узорчатой Альгамброй... // Чиннов И. Пасторали. Париж: Рифма, 1976. С. 41.

[2] *Кривулин В.* Купеческий дом // Кривулин В. Купание в Иордани. СПб.: Пушкинский фонд, 1998. С. 63.

Действительно, пейзажные сюжеты голландской печи могли представлять Голландию с ее узнаваемыми ландшафтами и зданиями. Тогда кукольными оказываются изображения домов, небольшие в сравнении с фигурами жанровых сцен. В России больше любили жанровые сцены, любили читать печь как книгу, и эти простые жанровые сцены с подписями создают новую перспективу, уже не гадания о личном будущем, как в варианте Брюсова, а просто развоплощение всех исторических сюжетов, в том числе морской славы Голландии и послепетровской России, в предмет любопытного рассмотрения. Так В. Кривулин изображает переход от идеалов служилого дворянства к купеческому благополучию, к готовности купцов играть богатством, но указывает, что и дворянский, и купеческий проекты навсегда утрачены.

Во многом ученик В. Кривулина Сергей Круглов (о. Сергий Круглов) в поэтическом цикле «Антоний А...», изображающем нового святого Антония и его искушения, тоже отождествляет изразцовую печь с заведомо утраченным мещанским уютом, но при этом такой уют не исчерпывается приметами мещанства XIX и начала XX века, но охватывает большой период времени, включая даже допетровское и сопротивление петровским реформам:

> Все было: дом среди сада и инея,
> синие крещендо крещенских морозов, время — самое праздное,
> трещание дров, изразцы печи: Бова, Полкан, Гамаюн,
> похороны кота мышами;
> лишаи вышитых ковриков (помню: лебеди)...

В этих нескольких строчках[1] упомянут знаменитый лубок «Как мыши кота хоронили», популярный среди старообрядцев, китчевый коврик с лебедями. Но интересно, что на изразцах изображены Бова (королевич), Полкан (кентавр, хтоническое существо) и Гамаюн (птица, небесное существо), иначе говоря, все три уровня бытия, мирового древа. Так, универсализация географического пространства у Б. Ахмадулиной оказывалась дополнена универсализацией мифологического пространства с той же целью — очертить возможность пройти через искушение и найти новую историческую перспективу бытия героя, вырваться из круга постоянного забвения и омертвения воспоминаний.

Итак, образы изразцов в русской поэзии XX века показывают, что это искусство никогда не воспринималось как только декоративно-прикладное, но всегда как часть архитектуры и как часть глубокого переживания истории, ее закономерностей и возможностей. Простонародный характер традиционных изразцов при этом подчеркивался, но дело в том, что они не имели простонародного происхождения, напротив, использовались в официальной архитектуре, и тем самым простонародна только их рецепция, это качество взгляда, а не качество самих изразцов. Такой акцент на блеске взгляда позволил

[1] *Круглов С.* Снятие Змия со Креста. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 131.

увидеть в изразцах не столько художественный замысел или закономерное украшение, сколько определенную метаморфозу света, раскрывающую свет будущего века, эсхатологическую или утопическую перспективу. Сюжеты изразцов подвергались частому переосмыслению, далекому от данности: например, узор типа «павлиний хвост» был осмыслен как буйный и вегетативный. Но такое переосмысление и подмена только и позволили обрести исторический, а не эстетизирующий взгляд на это искусство.

Исследование показало, что изображение изразцов в поэзии зависело не столько от личного опыта поэта, сколько от господствующих исторических представлений эпохи и от необходимости для лирического слова выйти за пределы этих представлений. Так, эсхатологические, утопические, ностальгические образы истории сменяли друг друга и открывали перед поэтами возможность раскрыть природу исторической новизны, используя для этого сначала речевые (противопоставление ученой и простонародной речи) и стилистические (противопоставление архитектурного прошлого и эклектики модерна) ключи, а потом и эротические, и географические. Такое углубление в историю одновременно оказывалось размышлением над природой архитектуры, является ли она украшением города или выражением какого-то более глубокого народного духа, который может быть созвучен индивидуальной душевной драме современного человека. Новейшая поэзия как раз предприняла критику такого эстетизма украшения, который был нормативен для прежних рассмотренных вариантов историзма, и позволила понимать архитектуру как соответствующую мифопоэтическим и мелодраматическим структурам опыта современного человека. Таким образом, анализ мотива изразцов позволяет раскрыть и некоторые моменты современного общественного сознания в отношении к прошлому, памятникам старины и ожиданий от истории.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ахмадулина Б.* Путешествие // Знамя. 2002. № 9. С. 14—15.
2. *Баранова С. И.* Московский изразец XVII века в пространстве России // Археология, этнография и антропология Евразии. 2016. Т. 57. № 1. С. 100—106.
3. *Баранова С. И.* Основные подходы к изучению московских изразцов // Вестник РГГУ. Серия: Философия. Социология. Искусствоведение. 2012. № 11. С. 242—249.
4. *Беньямин В.* О понятии истории // Новое литературное обозрение. 2000. № 46. С. 81—90.
5. *Болдырев И. А.* Время утопии: Проблематические основания и контексты философии Эрнста Блоха. М.: Издательский дом НИУ ВШЭ, 2012. 296 с.
6. *Брюсов В. Я.* Стихи на изразцах // Брюсов В. Я. Стихотворения. Поэмы. М.: Художественная литература, 1997. С. 237.
7. *Вознесенский А. А.* Витражных дел мастер. М.: Молодая гвардия, 1976. 334 с.
8. *Вознесенский А.* Мастера // Литературная газета. 1959. 10 янв.
9. *Кривулин В.* Купеческий дом // Кривулин В. Купание в Иордани. СПб.: Пушкинский фонд, 1998. С. 63.
10. *Круглов С.* Снятие Змия со Креста. М.: Новое литературное обозрение, 2003. 202 с.

11. *Лиснянская И.* Без меня // Знамя. 2002. № 1. С. 4.
12. *Лукач Г.* Теория романа (Опыт историко-философского исследования форм большой эпики) // Новое литературное обозрение. 1994. № 9. С. 19—78.
13. *Максимов Д. Е.* Поэзия Валерия Брюсова. М.: Художественная литература, 1940. 300 с.
14. *Ожиганов А.* Лев // Ожиганов А. Ящеро-речь: книга поэм. М.; Тверь: Арго-риск, Колонна, 2005. С. 64.
15. *Пастернак Б.* Но и им суждено было выцвесть... // Пастернак Б. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1989. С. 224.
16. *Пастернак Е. Б.* Борис Пастернак: материалы к биографии. М.: Советский писатель, 1989. 690 с.
17. *Чиннов И.* Восхитись узорчатой Альгамброй... // Чиннов И. Пасторали. Париж: Рифма, 1976. С. 41.
18. *Шварц Е.* Гостиница Мондэхель // Шварц Е. Дикопись последнего времени. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. С. 24—27.
19. *Шенгели Г.* Изразец. Одесса: Всеукраинское гос. изд-во, 1921. 32 с.
20. *Штыпель А.* Быть может, метель... // Штыпель А. Колыбельная для Одиссея. М.: Арион, 2002. С. 60.

Аннотация

В русской поэзии XX века изразец никогда не описывается только как произведение декоративно-прикладного искусства, но как новый способ отношения идеи и формы. Тогда техника изразца семантизируется как пример блеска, напоминающего блеск иконы, а изразец сопоставляется со всеми искусствами застывшей материи, прежде всего ваянием и архитектурой. В таком случае изразцы как церковного, так и бытового свойства оказываются частью осмысления истории как момента выбора: застывший блеск изразцов рассматривается как отблеск эсхатологических событий, а творчество мастеров изразца признается способом открыть в истории новую эпоху. Доказывается, что акценты в изображении изразцов в поэзии обычно зависят от господствующих представлений об истории и эсхатологии: от тревожности начала века через утопизм шестидесятничества к разочарованиям девяностых. При этом топика изразцов как части архитектурного сооружения и одновременно драгоценного украшения, соотнесенного с эсхатологической или утопической перспективой, остается устойчивой, что позволяет в том числе уточнять, каким смыслом наделяется старая и новая архитектура в общественном сознании.

Abstract

In 20th-Century Russian poetry, a tile is never described only as a work of decorative art, but as a way of conveying ideas and forms. The tile is codified as an example of brilliance (reminiscent of the brilliance of the religious icon), and compared with artistic mediums which make use of static matter, particularly sculpture and architecture. In this case, tiles situated in both church and domestic contexts become part of an understanding of history as a moment of choice: the frozen gloss of tiles can be considered a reflection of eschatological events, and the activity of the ceramicists who create the tiles becomes a way of forging a new historical epoch. This article shows that the poetic depiction of tiles usually takes its emphasis from prevailing attitudes towards history and eschatology, encompassing the anxieties at the dawn of the century, the utopianism of the '60s, and the disillusionment of the '90s. In correlation with these fluctuations between utopian or eschatological perspectives, the idea of tiles as being simultaneously part of architectural structure and valuable as decoration remains consistent. This makes it possible to clarify, amongst other things, what old and new architecture meant to the public imagination.

✓ *Ключевые слова:* изразец, керамика, архитектура, мотив, эсхатология, лирика, описание, архитектурный элемент, света.

✓ *Keywords:* tile, ceramics, architecture, motif, eschatology, lyric poetry, description, architectural element, light.

УДК
792.01

«Прометей прикованный» Эсхила: структура характера главного героя и хор (сопоставления с «Орестеей»)

ЖЕРНОВАЯ ГАЛИНА АЛЕКСАНДРОВНА
Кандидат искусствоведения, доцент, профессор, независимый исследователь (Санкт-Петербург, Россия)

ZHERNOVAYA GALINA A.
PhD (History of Arts), Docent, Professor, Independent Researcher (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: zhernovaya_galina@mail.ru

«Прометей прикованный» — самая известная и самая неисследованная трагедия Античности. Нет сведений о том, когда и кем написана (авторство Эсхила подвергается сомнению), была ли поставлена в театре, является частью трилогии или дилогии. Не поддаются последовательному и непротиворечивому толкованию нравственно-теологические и психологические аспекты ее содержания. При этом «Прометей прикованный» — чрезвычайно популярное произведение Эсхила (трагедия дошла до наших дней в составе эсхиловского канона) в европейской и русской культуре XIX и XX веков. В филологических и философских исследованиях этого периода на первый план в духе современности выдвигался пафос героического самостояния личности и игнорировалась трагическая двойственность сознания и поступков Прометея. Не подлежала сомнению моральная победа прикованного титана, олицетворяющего поступательное восхождение человечества, над деспотизмом Зевса. Нельзя не отметить, что к концу XX века в англо-американском антиковедении наметилось переосмысление этой концепции. Публикации новых переводов трагедий Эсхила на английский язык сопутствовало усиление исследовательского внимания к религиозно-нравственной позиции драматурга[1]. Но божественная власть Зевса в театре Эсхила не могла подвергаться безоговорочному осуждению. Возникал вопрос о сущности мировоззрения Эсхила: действительно ли поэт восславил богоборчество Прометея, содействовавшего низвержению небесного престола Зевса? Или трагедию о прикованном Прометее создал не он?

[1] См.: Aeschylus: The Oresteia / Ed. Simon Goldhill. Cambridge [u. a.]: Cambridge Univ. Press, 1992. X, 102 S.; *Griffith M.* Aeschylus: Prometheus bound. Cambridge [u. a.]: Cambridge Univ. Press, 1983. VIII, 319 S.: Kt.

Необъятный контекст указанных проблем диктует автору статьи сосредоточить свое внимание на конкретной цели — описать структуру характера главного героя и функции хора, способствующие изображению его усложненной психологии средствами непсихологического театра. Несмотря на многообразие подходов к исследованию трагедии Эсхила, характер Прометея почти не изучен. В трудах ученых прошлого века преобладало представление о статичности и монолитности этого характера, об отсутствии колебаний и сомнений в душе главного героя; в то время как характер скованного титана не лишен контрастов и противоречий, и не только тех, которые выполняют структурообразующие функции. Среди таких обязательных, «технологических» контрастов следует указать необходимое противоречие в характере между этосом и патосом, а также внутренний конфликт, раскрываемый Эсхилом в условно-театральных формах взаимодействия героя с хором.

Этос — это первый раздел трагического характера. Этос обычно реализован в одном или нескольких поступках, направленных на достижение цели. Как указывал Г. Гегель, и в жизненных проявлениях «*ряд поступков субъекта* — это и есть он» (курсив автора. — *Г. Ж.*)[1]. Но в античной драме классического периода поступки субъекта объединялись в этос еще и конкретной целью, стремление к которой мотивировало участие героя в действии. Этос отражает сознательное поведение персонажа, предъявляющего миру собственную личность в процессе борьбы за свои ценности и интересы. Однако героя подстерегает неизбежная катастрофа, внезапность вторжения которой вынуждает его как бы забыть о преследуемой цели и совершить «бесцельный» поступок. Этот сторонний поступок возникает спонтанно и совершается героем не только вопреки целевому заданию, но и подчас против себя самого. Такой поступок называется патосом, им открывается второй раздел трагического характера. Для создания характера героя достаточно было контраста двух поступков — этоса и патоса.

Однако женский характер античной трагедии требовал как минимум четырех поступков — двух этосов и двух патосов. Религия Диониса предполагала в женщине воплощение земной двойственности, противопоставленной единичности, единству и цельности. В условиях земного становления мир и человек не могут избежать раздробленности, они расколоты надвое, трагически раздвоены, олицетворением чего являлись женщина и бог трагедии, «дважды рожденный» Дионис. Если же в мужском характере трагедии обнаруживаются два этоса и два патоса, как, например, в характере Прометея, значит читатель лицом к лицу встречается с Дионисом в маске героя, на сей раз скованного титана.

О Дионисе как единственном герое античной трагедии и его масках в науке известно со времен Ф. Ницше, который указал в своей знаменитой книге

[1] *Гегель Г. В.* Сочинения: В 14 т. Т. 7: Философия права / Пер. с нем. Б. Столпнера. М.: Соцэкгиз, 1934. С. 143.

(1872) на то, что Прометей был распространенным вариантом такой маски: «Можно утверждать, что никогда, вплоть до Еврипида, Дионис не переставал оставаться трагическим героем, но что все знаменитые фигуры греческой сцены — Прометей, Эдип и т. д. — являются только масками этого первоначального героя — Диониса»[1]. Орфический миф о растерзании младенца Диониса титанами не противоречит идее единства титанов с Дионисом: разрываемый на части бог таким образом соединяется со своими преследователями, преображая их и подчиняя себе. Поэтому для понимания смысла трагедии принципиальное значение имеет тезис Вяч. Иванова: «Титаны суть первый аспект дионисийского начала в непрерывной цепи явлений вечно превращающегося бога»[2]. Моральный релятивизм мифа не препятствовал формированию на его основе системы нравственных параметров в религии орфиков: власть обрекает себя на возмездие за насилие над невинными, а поклонения достойны не воинские доблести героев, а муки незаслуженно страдающих. На эти аспекты орфической религии указывал Т. Гомперц, размышляя о титанах и Дионисе мифа: «Мистическое зерно нового верования составляют не славные *подвиги*, как, например, подвиги Геракла, бога избранных, а незаслуженные „страсти“ народного бога Диониса. Превосходство сильных притеснителей, которых постигнет впоследствии месть высшего божества, — бессилие невинно-страждущих, но уповающих на конечное торжество справедливости, — все это отразилось в злых Титанах и беспомощном младенце Дионисе» (курсив автора. — *Г. Ж.*)[3].

«Прометей прикованный» — произведение не завершенное, часть утраченной целостности. Об этом можно сказать с уверенностью. Далее начинаются вопросы, догадки и предположения. Часть чего — трилогии или дилогии? Какая часть трилогии — первая или вторая? А. Ф. Лосев, наряду с другими учеными-современниками, искал ответы на эти вопросы: «Трагедия „Скованный Прометей“ не могла быть последней ее частью, так как с точки зрения Эсхила посрамление Зевса недопустимо. Тогда она была либо первой, либо второй частью трилогии, а в третьей части спор Зевса и Прометея разрешался примерно так, как спор Аполлона и Эринний в „Орестейе“ (такое написание принято автором. — *Г. Ж.*)»[4]. Есть резон сразу сообщить читателям предлагаемой статьи, что в «Прометее прикованном» при сопоставлении с «Орестеей» обнаруживается совмещение структурных элементов первой и второй трагедий трилогии.

---

[1] *Ницше Ф.* Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. Т. 1 / Сост. К. А. Свасьян; пер. с нем. Г. А. Рачинского. М.: Мысль, 1990. С. 93.

[2] *Иванов Вяч.* Эллинская религия страдающего бога // Эсхил. Трагедии (в переводе Вяч. Иванова) / Отв. ред. Н. И. Балашов. М.: Наука, 1989. С. 333.

[3] *Гомперц Т.* Греческие мыслители: В 2 т. Т. 1 / Пер. с нем. Д. Жуковского и Е. Герцык; науч. ред. нового изд., коммент., примеч. и предисл. А. В. Цыба. СПб.: Алетейя, 1999. С. 134.

[4] *Лосев А. Ф.* Эсхил // *Лосев А. Ф., Сонкина Г. А., Тимофеева Н. А., Черемухина Н. М.* Греческая трагедия. Учебное пособие для пед. институтов. М.: Учпедгиз, 1958. С. 94.

Специфической особенностью первой трагедии «Орестеи» является то, что действие ее «ведет» не главный герой — Агамемнон, а персонаж «вне хора» — Клитемнестра. Агамемнон по возвращении из Трои попадает в сети вероломной жены, замыслившей его убийство и осуществившей свой преступный замысел. Нечто подобное в расстановке сил можно наблюдать и в «Прометее прикованном». Герой полностью зависит от своего всесильного противника, который распоряжается его жизнью по своему усмотрению. Приказ царя богов приковать Прометея к скале начинает трагедию, затем следует требование к прикованному немедленно открыть тайну Зевсовой власти, и, наконец, Зевс завершает действие вселенской катастрофой, с падением Прометея в подземный Тартар при блеске молний и ударах грома. Поступки Зевса имеют эффектное внешнее выражение и не подлежат сомнению. Они же стали основанием для известных в науке утверждений, что трагедия статична, что в ней нет действия, что между двумя проявлениями Зевсовой воли (в начале и в конце) в пьесе ничего не происходит.

Однако действие второй трагедии «Хоэфоры» «ведет» ее главный герой Орест. Он прибывает в Аргос с определенной целью — отомстить убийцам отца, находит себе союзников, разрабатывает план проникновения во дворец и убивает Клитемнестру и Эгисфа. Поиск разумных мотиваций убийства матери и психологическая невозможность совершить его и есть действенное содержание характера Ореста. Роли Прометея и Ореста по протяженности развития вполне сопоставимы. Прикованный к скале титан не пассивен. В обстоятельствах предельной физической связанности он оказывает сопротивление врагу, имеет конкретную цель, достижение которой может обернуться перспективой освобождения. Его поступки не выходят за рамки чуть заметных психологических реакций, но это осознанные действия и стремления. Ряд таких поступков образует не только характер Прометея, но и действенную линию трагедии, составленную из душевных импульсов и порывов героя, как и должно быть во второй трагедии трилогии. Эту особенность драматургии пьесы отметил в свое время литературовед В. В. Кожинов: «Прометей не действует в собственном смысле. <...> В пассивности Прометея обнаруживается невозможность противостоять Зевсу, беспомощность перед высшими силами. И все же *по существу* именно Прометей действует; его неподчинение целиком сознательно и активно. Прометей пассивен как раз формально: ведь Зевс вынужден сопротивляться Прометею (курсив автора. — *Г. Ж.*)»[1]. Орест «ведет» действие, органично совмещая борьбу с персонажами «вне хора» Эгисфом и Клитемнестрой с внутренней проблемой — невозможностью убить мать. У Прометея психологическую коллизию создает несовместимость богоборца-«гибриста» и защитника человечества, покорного Судьбе. Развитие коллизии, преодолева-

[1] *Кожинов В. В.* Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М.: Наука, 1964. С. 461.

емой к финалу, становится магистралью действия, которое совершается как бы отдельно или, точнее, параллельно внешнему конфликту, навязанному Зевсом и возглавляемому им.

Зевс, не являясь действующим лицом трагедии, постоянно, хотя и невидимо, находится у скалы Прометея. С кем бы ни говорил титан, он вынужден учитывать негласное присутствие третьего собеседника. Зевс видит и слышит всё. По интуиции И. Ф. Анненского, в древности «зрители все время чувствовали бога где-то над сценой, незримо присутствующим и судящим»[1]. «Оглядка» на Зевса многое объясняет в поведении Прометея, мотивирует цель и средства ее реализации.

Борьба за власть завершилась для Прометея полным поражением: он прикован к скале на мириады лет. Утверждения Прометея о равенстве с Зевсом следует понимать как претензию на власть, и Зевс именно так это и понимает. Переход Прометея на сторону Зевса в войне богов с титанами был рассчитан на то, чтобы Зевс из благодарности уступил ему часть своей власти. Но Зевс не поступился и малой толикой вселенского господства, разгадав дерзкую хитрость титана. В работах по древнегреческой мифологии не случайно подчеркивается, что «Прометей у Гесиода представлен заурядным обманщиком, вздумавшим перехитрить самого Зевса. Но именно этот момент противодействия Зевсу в дальнейшем лег в основу эсхиловской концепции Прометея-богоборца»[2]. Новой «хитростью» Прометея, нацеленной на освобождение от плена и страданий, должен был стать торг тайной Зевса, которой владеет титан и которую хотел бы узнать царь богов. Прометею известно не только когда и как Зевс потеряет власть, но и средство избавления от неминуемого падения. Прометею ведомо, что власть у Зевса отнимет сын, как сам он отнял ее у своего отца. Титан знает и имя богини, которой суждено родить столь могущественного сына. Только Прометей может отвести от Зевса беду. Важно, не нарушая молчания, выждать момент, когда Зевс почувствует опасность, и тогда предложить ему, ищущему помощи, выход из безвыходной ситуации в обмен на свободу. В конце второго эписодия в диалоге с Океанидами Прометей наконец формулирует свою цель, на пути к которой он уже успел совершить несколько поступков:

Поговорите о другом. А этому
Ни срок, ни время не созрели. Тайну скрыть
Как можно глубже должно мне. Тогда спасусь
От истязаний и цепей позорящих (Пр. 522—525)[3].

---

[1] *Анненский И. Ф.* Античная трагедия // Анненский И. Ф. Драматические произведения. Античная трагедия (публичная лекция) / Сост. Г. Н. Шелогурова. М.: Лабиринт, 2000. С. 12.

[2] *Лосев А. Ф., Тахо-Годи А. А.* Боги и герои Древней Греции. М.: Слово / Slovo, 2002. С. 14.

[3] Здесь и далее цитаты из текста трагедии «Прометей прикованный» (перевод А. И. Пиотровского) даны по: *Эсхил.* Трагедии (в переводе Вяч. Иванова) / Отв. ред. Н. И. Балашов. М.: Наука, 1989. С. 234—267.

Какова же роль человечества, облагодетельствованного Прометеем, в конфликте титана с царем богов? Для Зевса человечество само по себе не имеет никакого значения, он даже готов был его уничтожить. А в ситуации с Прометеем оно является неоспоримым доказательством дерзости и своеволия титана, что становится удобным предлогом для расправы над ним, в некотором роде официальной версией преступления вождя оппозиции. Для Прометея же забота о роде человеческом — предназначение и смысл его божественного бытия. Все силы титана отданы людям. Он с достоинством принял вызов Судьбы, когда именно любовь к человечеству ему вменили в преступление. Как провидец, он знает, что ему назначено страдание за людей. Соединение двух сюжетных линий — соперничества с Зевсом и любви к человечеству, — вероятнее всего, не было изобретением Эсхила, а составляло основу мифологической традиции. А. Ф. Лосев приводит версию мифа, по которой Прометей был внебрачным сыном Геры. Зевс низверг оскорбителя своей чести титана Евримедонта в Тартар, а, как излагает древний мифограф, Прометея «впоследствии под предлогом похищения огня, распял и пригвоздил на Кавказе»[1]. С. И. Радциг полагал, что «греческий миф о Прометее содержит в себе два основных момента: похищение огня для людей, что является началом культурной жизни человека, и борьбу с Зевсом»[2].

Трагедия построена на двух пересекающихся сюжетных линиях, и исследователи XX века в большинстве своем сходились во мнении, что поединок Прометея с Зевсом все же имеет доминирующее значение. По В. Н. Ярхо, «при всей физической неподвижности Прометея именно тайна Зевса, которой владеет прикованный титан, является основной пружиной драматического конфликта в трагедии»[3]. Тем более что, несмотря на многословность, проблематика даров Прометея людям не имеет действенной активности. Негодование Власти на то, что смертные получили огонь богов — лишь дежурная фраза для оправдания собственной жестокости. Прометей в деталях перечисляет Океанидам свои заслуги перед человечеством, потому что намеренно отвлекает внимание собеседниц от своих отношений с Зевсом. Монологи Прометея о его дарах людям — в действенном плане прежде всего умолчания о тайне Зевса.

Однако для Эсхила смысл «переплетения» двух сюжетных линий, вероятнее всего, в их равноценности. Двойственность душевной природы Прометея находит свое выражение в параллельном движении конфликтов —

[1] Цит. по: *Лосев А. Ф.* Афина Паллада // *Тахо-Годи А. А., Лосев А. Ф.* Греческая культура в мифах, символах и терминах / Сост. и общ. ред. А. А. Тахо-Годи. СПб.: Алетейя, 1999. С. 276.

[2] *Радциг С. И.* Эсхил // История греческой литературы: В 3. т. / Под ред. С. И. Соболевского и др. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1946. Т. 1. С. 314.

[3] *Ярхо В. Н.* На рубеже двух эпох (Эсхил) // Ярхо В. Н. Древнегреческая литература. Трагедия: Собрание трудов. М.: Лабиринт, 2000. С. 55.

внешнего и внутреннего. Титаническая гордость (это родовая черта Прометея: не может быть титана без гордости) не мешает герою в эпизодии с Ио самоотверженно защищать гонимого человека. И Прометей в равной мере отдается греховной страсти богоборчества и жертвенной любви к слабым, готовясь принять за них великое страдание. Идею милосердия утверждает в трагедии и бог-художник, кузнечных дел мастер Гефест. Титана к катастрофе ведет «мягкосердечие» к людям, то самое «мягкосердечие», в котором Власть упрекает Гефеста, не порвавшего старой дружбы с Прометеем, укравшим огонь для людей из его кузницы.

Прометей — провидец, он знает свою судьбу: ему предстоит страдание за благодеяния роду человеческому. И он согласен принять это страдание. Однако полнота всеведения не абсолютна даже у провидца. Ему неизвестно, когда, при каких обстоятельствах и в каких формах обещанное страдание будет ему явлено. Он сам говорит об этом в начале трагедии:

> Но это все предвидел я заранее.
> Сознательно, сознательно, не отрекусь,
> Все сделал, людям в помощь и на казнь себе.
> Таких вот только пыток я не ждал никак:
> На жарком камне гибнуть, иссыхать, сгнивать
> В просторах злых, пустынных, неприветливых (Пр. 265—270).

Ему думается, что приговором Зевса Судьба казнит его за уже оказанные благодеяния людям, что совершается предопределенное. Он старается вспомнить все, что сделано им для смертных. Он подводит итоги, в то время как его подвиг любви к людям — впереди.

В *прологе* Гефест, выполняя приказ Зевса, приковывает Прометея к скале в горах далекой Скифии. Воспроизводится последовательность процесса приковывания. Вот к скале прибиты оковы для рук, грудь пронзена гвоздем, ребра окружены цепями, ноги заключены в кольца — и весь Прометей оказывается одетым железной сетью. Оглашается и официальная версия вины Прометея: наказан за непослушание Зевсу, за проявление неумеренной любви к роду человеческому, за то, что украл божественный огонь из кузницы Гефеста и отдал его людям, жалким однодневкам, которых Зевс намерен был заменить другими, более совершенными. Диалог ведут Власть, распорядитель казни, и Гефест, ее исполнитель. А Прометей молчит. «Но долгое молчание, с которым он переносит все мучения приковывания, — по комментарию И. Тренчени-Вальдапфеля, — лучше всяких слов выражает нечеловеческие страдания, сознательное приятие этих страданий и презрение к исполнителям воли Зевса»[1].

[1] *Тренчени-Вальдапфель И.* Прометей прикованный и освобожденный // Античное общество. Труды конференции по изучению проблем античности. М.: Наука, 1967. С. 327.

Молчание Прометея в прологе трагедии неоднократно подвергалось анализу историками античного театра. Его мотивировали прежде всего постановочными условиями, поскольку в театре Эсхила в эписодии могли участвовать только два разговаривающих актера. Прометей же был третьим, не предусмотренным традиционной театральной эстетикой. И вынужден был молчать, ожидая, когда закончится диалог актеров, играющих Власть и Гефеста, чтобы один из них мог приступить к тексту роли главного героя. Молчание Прометея оценивалось исследователями и как своеобразный художественный прием Эсхила, применявшийся им и в «Орестее» (молчание Кассандры в эписодии третьем и начале четвертого «Агамемнона»). Суть эффекта состояла в том, что персонаж, вызывающий в публике наибольший интерес, молчит в ответ на обращенные к нему вопросы. Наконец, молчание Прометея давало почву для психологических интерпретаций: в нем видели выражение негодования, презрения к врагам или нравственного достоинства титана, не убоявшегося вечного страдания. Однако молчание Прометея — это еще и конкретный поступок героя, нацеленный на предполагаемый торг тайной Зевса. К тому же при всей реальности поступок этот имеет символическое значение, не позволяющее ему полноправно войти в состав первого этоса характера Прометея. Дело в том, что общий смысл этоса — в молчании, хотя герой уже в финале пролога начинает говорить. Символика действия в том и состоит, что Прометей как бы всегда молчит, даже когда говорит. Такое сопряжение антиномичных действий — специфическая примета драматургии Эсхила. Агамемнон идет по красному ковру, расстеленному Клитемнестрой, а на самом деле как бы не идет. Орест убивает свою мать, как бы не убивая ее, ибо такой поступок для него невозможен.

В монологе-монодии экспонируются два этоса героя, их внутренняя противоречивость: титан-богоборец, враждующий с Зевсом, и защитник человечества, назначенный Судьбой. Монодия предполагает пение, что способствует интонационной выразительности контрастов. Первая тема — жалоба на несправедливость и жестокость казни, которой подверг титана Зевс. Неприязнь к Зевсу сопряжена в его душе со стонами и стенаниями. Пожалеть титана — значит исполниться ненавистью к его мучителю. С первых слов монодии Прометей настаивает на своем равенстве с верховным богом олимпийцев. И этот мотив переплетается в своем дальнейшем развитии с плачем поверженного титана. Вторая тема возникает непосредственно после первой. Герой как бы выходит из горестного оцепенения и вспоминает, что ему дана способность «видеть вперед», дар предвидения. Помогая людям, он знал о неизбежности страдания. И теперь он хотел бы «с легкостью переносить свой жребий» (Пр. 103—104), избавиться от посторонних Судьбе страстей. В конце монодии Прометей прямо обращается к публике с автохарактеристикой, совмещающей обе темы его личностной природы:

Взгляните, вот я, бог в оковах, горький бог,
Зевса враг ненавистный, чума и напасть
Для богов, гнущих шею у Зевса в дому.
Все за то, что людей я сверх меры любил (Пр. 122—125).

Вступительная песнь Хора Нимф-Океанид (*парод*) имеет нетрадиционную структуру: это диалог хора с героем. Океаниды, явившиеся в крылатой повозке и оставшиеся в ней, обращаются с вопросами к Прометею, и он отвечает им. После каждой строфы—антистрофы (их две пары) — высказывание Прометея. Способность героя предвидеть будущее позволила драматургу наметить рационально выверенный план последующего хода событий не только трагедии, но и дилогии (или трилогии) в целом. Однако провидец, предсказывая перспективы своих отношений с царем богов, оберегает тайну Зевса даже в общении с Океанидами. Особенно весомы два взаимоисключающих прогноза развития его конфликта с Зевсом. Предупреждая расспросы Океанид о возможности избавления от страданий, он заявляет, что проблему отношений с Зевсом должен решать не он, а Зевс. По первому предсказанию, он откажется помочь царю богов раскрыть заговор и усугубит тем свои муки:

Медовых речей болтовня
Не растопит мне сердце! Угроз похвальба
Не сломает! Что знаю, о том не скажу!
Не раскрою и рта! Пусть железа сперва
Беспощадные снимет! За стыд и за казнь
Пусть меня наградить пожелает! (Пр. 172—177)

В словах Прометея озвучена в первоначальном варианте цель героя и дано предсказание событий, завершающих трагедию, своеобразный прогноз ее финала.

Второе предсказание противоречит первому и вызывает недоумение, поскольку провидческое слово в рамках трагедии не осуществилось. Прометей говорит о своем грядущем примирении с царем богов, инициатива которого будет исходить от Зевса:

Но время придет,
Станет ласков и сладок, надломлен и смят
Под копытом судьбы.
Этот зычный и ярый погасит он гнев.
Будет дружбы со мной и союза искать...
Поспешит, и навстречу я выйду (Пр. 187—192).

Не лишено оснований известное в науке предположение, что, по замыслу драматурга, второе предсказание должно было исполниться в финале дилогии (или трилогии) о Прометее. Несбывшимся оно не могло остаться. Тем

более здесь же, в пароде, явлен пример того, как всякое слово Прометея, казалось бы случайно оброненное, оказывается пророческим и получает осуществление. Вот, жалуясь Океанидам на оскорбительность казни, Прометей говорит:

О пускай бы под землю, в поддонный Аид,
Принимающий мертвых, он сбросил меня,
В Тартарийскую ночь!
Пусть бы цепью железной сковал, как палач,
Чтоб не мог любоваться ни бог и никто
На мученья мои!
А теперь я, игрушка бродячих ветров,
В муках корчусь, врагам на веселье! (Пр. 152—159)

И слово его осуществляется! Как будто Зевс услышал просьбу страдающего титана и в финале трагедии сбросил его вместе со скалой в подземный Тартар.

Обещанное, хотя и не реализованное в трагедии, примирение Прометея и Зевса привлекает внимание исследователей уже почти два века. С одной стороны, потому, что в этом примирении обнаруживает себя еще один вариант (помимо «Орестеи») концепции гармонического разрешения противоречий между двумя поколениями богов — старшими титанами и младшими олимпийцами. В «Прометее прикованном» виделась попытка Эсхила «в конечном счете примирить архаического благодетеля людей Прометея и олимпийского владыку над людьми и богами Зевса, представить в гармоническом единстве два исторических периода»[1]. С другой стороны, борьба и примирение Прометея с Зевсом у Эсхила отражали представления древних о взаимоотношениях человека и бога.

Человек в земной жизни обречен на непрерывное страдание. Он страдает от холода и голода, плотских страстей и борьбы за существование, неутоленных желаний и нескончаемого противопоставления себя окружающим, неразделенной любви и всеобщего непонимания. Страдает в горе и радости, в отчаянии поражения и торжестве победы. И подобно эсхиловскому Прометею, мог бы воскликнуть: «Поглядите, страдаю безвинно!» (Пр. 1093). В трагедии Эсхила в образе Прометея олицетворено страдающее человечество. Однако, по мысли трагического поэта, страдает человек отнюдь не безвинно: он наказан за непослушание богам и за претензию на равенство с ними.

О Прометее как носителе человеческого принципа в соперничестве людей и богов писал венгерский антиковед середины XX века И. Тренчени-Вальдапфель, акцентируя в прикованном титане и владыке Олимпа «равноправных

[1] *Лосев А. Ф., Тахо-Годи А. А.* Боги и герои Древней Греции. С. 154.

представителей божественного и человеческого мира»[1]. Он называл Прометея «представителем человеческого идеала среди богов»[2].

Мифология древних греков имела несколько параллельных версий сотворения человека, в которых Зевс и Прометей поочередно и несколько раз создавали людей. Трудно предположить, какая из них стала основой трагедии. Важно, что вместе с дарами Прометея люди восприняли его титаническое самовозношение, желание состязаться с богами (в библейской традиции — «быть как боги»), а в отмщение за это получили неизбывное страдание. В XXXVII орфическом гимне «К Титанам» выдвинут тезис, что титаны — «многострадальных людей начало и первоисточник»[3]. По главному мифу орфиков, злые титаны растерзали и съели младенца Диониса, разорвав его на семь частей. Но Зевс сжег их молнией, а из пепла создал людей, смешавших в своей природе два начала — титаническое (преступное) и дионисическое (божественное). Прометей Эсхила, «гибрист» и «софист», воспроизводит в своей психологии душевную модель человека, бросившего вызов богам. Зевс же — карающее божество, имеющее на то право. Между ним и людьми незатухающий конфликт: Зевс намерен уничтожить несовершенный человеческий род, который, в свою очередь, культивирует в себе богоборческую ненависть к нему. В характере Прометея любовь к человечеству и бунт против Зевса даны как два контрастных этоса, объединенных его душевной цельностью.

В христианской догматике проводится резкая грань между Творцом и творением — Богом и человеком. Человек — не Бог, хотя и сотворен по Его образу и подобию. Античный политеизм не имел достаточной определенности в различении божественного и человеческого. Эсхил находит разделительную межу в смертности человека и бессмертии бога. Учение орфиков о человеке совмещало в себе несколько доктрин разного происхождения и направленности: помимо мифа о злых титанах и младенце Дионисе, имевшем основополагающее значение, признавалось бессмертие души и, как следствие, ее предсуществование и «переселение» из одного тела в другое. Душа, заточенная в «темницу» тела, была демоном, божеством природных стихий, временно низвергнутым с неба за преступления. Земная человеческая жизнь для такой души должна была стать наказанием и стимулом к исправлению[4]. Но падшие души и на земле неизбежно влеклись к преступлениям, проявляя свою исконную демоническую (титаническую) сущность. Речь ведь не шла о повреждении благой человеческой души в результате грехопадения. Прометей Эсхила покровительствует преступному роду людей, потому что

[1] *Тренчени-Вальдапфель И.* Прометей прикованный и освобожденный. С. 333.

[2] Там же. С. 331.

[3] Цит. по: *Иванов Вяч.* Дионис и прадионисийство. СПб.: Алетейя, 1994. С. 185.

[4] См.: *Реале Дж., Антисери Д.* Западная философия от истоков до наших дней. Т. 1: Античность. СПб.: Петрополис, 1994. С. 8—9; *Гомперц Т.* Греческие мыслители. Т. 1. С. 127—128.

Мойры, решения которых ему известны, назначили человечеству, наряду с богами, участвовать в миростроительстве. По Ф. Ницше, «сокровенное ядро сказания о Прометее» — в необходимости преступления для индивида с титаническими склонностями[1]. В свою очередь, «титаническое стремление стать как бы Атлантом всех отдельных существ и на сильных плечах нести их все выше и выше, все дальше и есть то, что объединяет прометеевское начало с дионисическим»[2].

Примирение Прометея и Зевса могло знаменовать начальный момент гармонии, к которой поэт, вероятно, и направлял действие трагедии. Наступит время, и Зевс смиренно попросит помощи у титана, а Прометей пойдет ему навстречу. Боги и люди найдут путь к единству в гармонически устроенной вселенной. Ведь мировая гармония — предопределение Зевса, его судьба и назначение. И в деле нравственного переустройства мира Зевсу не обойтись без помощи человека. В рамках трагедии в процесс совершенствования мира уже вовлечена смертная Ио, потомком которой станет Геракл, сын Зевса и освободитель Прометея. Второе предсказание скованного титана, по сути, намечает действенную основу «Прометея освобожденного».

Главные герои первых трагедий «Орестеи» — Агамемнон и Орест — в пародах не участвуют. Прикованный к скале Прометей физически не может покинуть игровую площадку, ему не дано уклониться от диалога с вступающим в действие Хором Океанид. В пароде «Прометея прикованного» представлен момент первой встречи героя с хором и обретения хором героя, в общении с которым хор видит сакральный смысл своего назначения. У Агамемнона и Ореста единение с хором происходит тоже в обстоятельствах первой встречи, хотя и не в пароде. Общаясь с хором, герой говорит как бы с самим собой. Диалоги Прометея с Хором Океанид не могут быть доступны слуху Зевса, они относятся к сфере внутренней жизни героя и его сознания.

В *первом* эписодии поступком Прометея-богоборца на пути к освобождению становится отказ от помощи Океана. Для «старика» Океана он мальчишка-зять, супруг одной из дочерей, впавший в немилость Зевса. Океан готов ходатайствовать перед Зевсом за него при условии, что Прометей пообещает смириться. Но Прометей не может отказаться от своей судьбы — страдания за человечество, поэтому примерное поведение — не его удел. Он соотносит свое предназначение с трагической судьбой Атланта и Тифона. И. Ф. Анненский в начале XX века подчеркивал контраст жизненных позиций персонажей: «Титан разгадал цель визита ранее, чем Океан успел раскрыть рот для выражения своего участия. И вот, слабодушной мудрости старца, который ищет спрятаться за неопределенными обещаниями помочь, уговорить, устроить, титан противопоставляет страшную, подавляющую кар-

[1] *Ницше Ф.* Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм. С. 92.

[2] Там же. С. 93.

тину мук как результата дерзаний»[1]. Прометей с иронией относится к беспринципности Океана. Он спокойно объясняет старцу, что его предложение — напрасный труд и пустое добросердечие, что их встреча может обернуться бедой для Океана и усугублением несчастий Прометея.

Визит Океана — это последняя попытка старого титана (а может быть, и Зевса) вернуть Прометея с тропы богоборчества и политических страстей в мир частной жизни, в котором живет он сам и его многочисленное семейство, в котором заботы о повседневном существовании поглощают личностные запросы. Совет Океана: «А ты смирись, пригорбись, придержи язык!» (Пр. 327) — есть его выстраданная мудрость. По толкованию И. Тренчени-Вальдапфеля, свободному от излишних модернизаций, «Прометей с достоинством отклоняет примирительные предложения бога моря, и в его отказе одновременно звучат и боязнь за своего старого друга, и едкая насмешка над примиренческой мудростью»[2]. Мойры назначили Прометею подвиг на мировой арене, но не освободили от выбора между домом и площадью. Титан рвет семейные и дружеские узы, чтобы выступить против всемогущего Зевса одному. Одиночество борца с властью — его свобода: тем самым он оберегает близких от подозрений в единомыслии с ним.

Второй этос Прометея (защитник человечества) выявлен через поступок-процесс самопознания героя, который, рассказывая Хору о нелегких трудах на благо людей, подводит итоги собственной многогранной деятельности:

> А если кратким словом хочешь все обнять:
> От Прометея у людей искусства все (Пр. 505—506).

Рассказ Прометея о благодеяниях людям обращен к Хору Океанид, то есть к самому себе, а несогласие Океанид или критика в его адрес свидетельствуют о внутренних сомнениях героя. Своеобразие поступка — в его процессуальности. Вина Прометея — похищение огня в кузнице Гефеста для передачи людям — подана здесь как предмет постепенного осознания героем масштабов сделанного им для человечества. (В «Эвменидах» подобный поступок-процесс совершает Афина, убеждающая Эриний отказаться от мести ее городу, принять гостеприимство афинян и поселиться в нем). В финале *второго* эписодия Прометей возвещает закон вселенской иерархии: Мойры правят миром, а Зевс подчиняется их решениям. Другом людей титан стал потому, что всегда сочувствовал им, имел сердечную расположенность, и потому, что знал волеизъявление Мойр, назначивших ему подвиг защиты человечества. На этом единстве личного стремления и диктата закономерности в поступках Прометея основана у В. Н. Ярхо концепция героического в творчестве

[1] *Анненский И. Ф.* Античная трагедия. С. 10.

[2] *Тренчени-Вальдапфель И.* Прометей прикованный и освобожденный. С. 328.

Эсхила: «Так, он (Прометей. — *Г. Ж.*) знал, что, вступаясь за людей и обрекая себя на мученья... он поступает в согласии с необходимостью — его субъективное желание совпадает с объективной неизбежностью»[1].

Поступок-процесс начинается в первом эписодии, прерывается появлением Океана и затем продолжается, занимая весь второй эписодий. Он выражен через рассказ: Прометей повествует о своих заслугах, как персонаж-вестник. В первом эписодии он дает общую характеристику своей деятельности, акцентируя при этом главный свой подвиг — передачу людям божественного огня. Во втором эписодии называет детали и подробности человеческих умений в обращении с огнем. По мнению И. Тренчени-Вальдапфеля, «только огонь был непосредственным даром Прометея людям. Все остальное можно рассматривать как подарок Прометея лишь в том смысле, что всеми искусствами человек обязан, в итоге, познанию огня»[2].

Прометей прежде всего научил смертных мыслить. Раньше люди смотрели и не видели, слушали и не слышали, влачили жизнь в сонной грезе. Титан перечисляет искусства-ремесла (в Античности ремесла относились к разряду искусств), которыми с его помощью овладели люди: работа с деревом и камнем, различение звезд на небе и времен года на земле. Он научил их письму и числам, на основе памяти помог сформировать культурную традицию. Показал, как приручать диких животных, запрягать лошадей, строить корабли под парусом. Открыл им основы медицины, гаданий, толкования снов. От него люди узнали свойства металлов: железа, серебра, золота, меди. Ряд ученых-антиковедов XX века, и И. Тренчени-Вальдапфель в их числе, полагают, что автор трагедии понимает огонь в русле философского учения Гераклита, по которому, «все, что существует, т. е. что находится в непрерывном становлении и развитии, сводится к разновидностям огня»[3].

Точные и краткие вопросы Океанид чередуются с пространными монологами Прометея, действенный смысл которых заключен в самом процессе припоминания и перечисления фактов его благотворного вмешательства в человеческую жизнь. Мысль Прометея движется в конечном счете к поискам доказательств собственной правоты и несправедливости Зевса. Ему дано знать свою судьбу, и он не отказывается понести великое страдание, назначенное ею. Но и Зевс зависит от решений Необходимости, у руля которой стоят Мойры и три Эринии.

Катастрофа поджидает Прометея в *третьем* эписодии: ему приходится забыть о движении к цели и совершить поступок (первый патос), направленный против себя самого. Поначалу появление Ио не вызывает в нем опасений. Он предсказывает ей дальнейшие странствия и не ждет от нее вмеша-

[1] *Ярхо В. Н.* На рубеже двух эпох (Эсхил). С. 55.

[2] *Тренчени-Вальдапфель И.* Прометей прикованный и освобожденный. С. 328.

[3] Там же.

тельства в собственную судьбу. Оказывая поддержку смертной дочери Инаха, которую Зевс и Гера унизили до превращения в животное, Прометей отвлекается от преследования своих интересов. Он делает сознательный выбор, открывая Ио тайну Зевса, умолчание о которой до положенного срока давало ему надежду на спасение. Во всеуслышание он произносит, что власти Зевса придет конец, что царь богов вынужден будет искать помощи у скованного титана. Неназванным осталось лишь имя богини, которой суждено родить Зевсу сына, превосходящего его силой.

Прометей озвучил тайну Зевса — произошло событие, на котором крепится структура характера героя. Но событие это лишено какой-либо выразительности и подчеркнутости. Можно предположить, что такая неакцентированная подача первого патоса героя в момент катастрофы, как и самой катастрофы, — характерная черта творческого мышления драматурга. В «Хоэфорах» таким решающим поступком, лишенным эффектности, был первый патос Ореста — невозможность для него убить мать. Этот первоначальный и сущностный поступок хотя и не терял своего катастрофического смысла, однако заслонялся в зрительском восприятии вторым патосом героя — убийством Клитемнестры. Так и в «Прометее прикованном». Ио спрашивает, но герою для собственного блага не следует отвечать на ее вопросы. Он же дает обстоятельные ответы, потому что Ио нужна правда, хотя знает о последствиях для себя. Теперь у него нет надежд на спасение.

Эта неочевидность событийной значимости поступка главного героя в момент катастрофы способствовала появлению в трудах исследователей искаженных представлений о технологии и сущности театра Эсхила. Однако некоторые из них в поисках «разгадки» эписодия с Ио делали акцент не столько на содержательных аспектах, сколько на его драматургических функциях. И. Ф. Анненский связывал эпизод с развитием действия за пределами трагедии: «Сцена титана с Ио полна драматического значения, мы узнаем из этой сцены, что от Ио через двенадцать поколений родится спаситель Прометея, и титан не без вызова невидимо присутствующему Зевсу предрекал это несчастной жертве его любви»[1]. И. Тренчени-Вальдапфель видел в эпизоде с Ио момент поворота трагедии к развязке: «...у этой встречи есть прямая драматургическая функция: она подготавливает окончательную развязку трагедии и даже трилогии»[2].

Цель Прометея оказалась недостижимой из-за невинно страдающего человека, которому нельзя было отказать в утешении и помощи. Он думал, что Судьба поставила ему в заслугу труд культурного просвещения рода человеческого, которым он тешил свое тщеславие. Он думал, что быть прикованным к скале по приказу Зевса за неумеренную любовь к людям — значит

[1] *Анненский И. Ф.* Античная трагедия. С. 13.

[2] *Тренчени-Вальдапфель И.* Прометей прикованный и освобожденный. С. 329.

принять страдание за человечество, обещанное Судьбой. Оказалось же, что подвиг любви к людям он совершил только теперь. Тайна Зевса открыта, и вдохновенный Прометей предсказывает дальнейший путь Ио и отдаленные перспективы своего освобождения. По слову И. Ф. Анненского, «титана под влиянием Ио охватил *пророческий жар* (курсив автора. — *Г. Ж.*)»[1]. «Пророческий жар» Прометея — это начальный момент дионисийского экстаза. Цель, требовавшая от него оглядки и осторожности, утрачена, и им всецело владеет восторг свободы.

В *эксоде* обретенная Прометеем свобода позволяет ему игнорировать удручающую реальность. Физическая зависимость от Зевса, оковы, «выставленность напоказ», так мучившие его еще недавно, потеряли для него свое значение.

> Меня же меньше, чем ничто, заботит Зевс.
> Пусть действует, пусть правит кратковременно,
> Как хочет. Будет он недолго царь богов (Пр. 938—940).

Он громко повторяет предсказание о рождении у Зевса соперника-сына, подчеркивая, что лишь ему одному известно, как царю богов избежать злой участи — утраты власти. Этот второй патос Прометея — вызов Зевса на поединок — отмечен большинством исследователей. В толковании А. Боннара поступок воспринимается как идейный центр трагедии: «И тогда уже открыто угрожая своим оружием — тайной, которой он владеет, он обращается непосредственно к Зевсу и бросает ему вызов через мировое пространство»[2].

Вопреки ожиданиям Прометея, Зевс отказался от переговоров с ним и выслал Гермеса с требованием немедленно сообщить все, что титану-провидцу известно о будущности его власти. Зевс не намерен торговаться. Продолжая силовое давление, он рассчитывает вырвать у Прометея тайну. Натиск и устрашение — вот средства воздействия на прикованного титана. Но Прометей, упоенный свободой, отказывается выполнить требование Зевса. Бунт против Зевсовой власти — не поступок уже, а дионисийская оргия. Здесь проявляется не христианская свобода воли, предполагающая, что в человеке есть «ни от кого и ни от чего не зависящая способность самоопределения по отношению к добру и злу»[3]. Прометей во власти особого состояния (самочувствия), которое овладело им в результате утраты личной цели. Сознание своего божественного бессмертия и ощущение безграничности внутренних

[1] *Анненский И. Ф.* История античной драмы: курс лекций / Сост. В. Е. Гитин и В. В. Зельченко. СПб: Гиперион, 2003. С. 222.

[2] *Боннар А.* Греческая цивилизация: В 3 т. Т. 1: От Илиады до Парфенона / Ред. В. И. Авдиев и Ф. А. Петровский; пер. с фр. О. В. Волкова. М.: Искусство, 1992. С. 220.

[3] Цит. по: *Новоселов О. Н.* Русская православная судьба. Религиозно-философское исследование. Киров: Киров. обл. тип., 1997. С. 76.

сил Прометей противопоставляет реальному насилию Зевса. Его подвиг — торжество душевной свободы титана, скованного физическим страданием. Главное в Прометее не борьба с несправедливой властью, не восстание против верховного божества и даже не защита человечества, главное — стихия свободы, исходящая из него и подчиняющая не только забывших о себе Океанид, но и читающую публику. По мысли литературоведа В. Б. Шкловского, «титан Прометей остался свободным, когда гнев богов приковал его к кавказской скале; трагедия Эсхила написана про свободу»[1]. В художественной логике Эсхила Свобода не поставлена в оппозицию к Необходимости. Свобода получена героем как дар Необходимости, как награда за полноту смирения перед нею. Герой Эсхила не борется с Судьбой, он, познав свое предназначение, следует ему, защищаясь от посягательств на его внутреннюю независимость. В условиях тотальной двойственности Свобода и Необходимость — одно, Свобода рождается из познанной Необходимости.

Гермес говорит с титаном, как с вором, пойманным на месте преступления. Прометей, в свою очередь, презирает в боге-вестнике добровольного раба власти. Дионисийская основа трагедии, предполагающая двойственность изображаемых явлений, подразумевает и в богоборчестве Прометея сочетание героизма и безумия. Одно не может существовать без другого. Страдая от жестокости Зевса, Прометей совершает подвиг единоличного противостояния власти, посягающей на свободу подданных, и обнаруживает при этом несгибаемость воли и несокрушимую душевную силу:

Так пусть пылающую мечет молнию,
Гремит подземным громом, кружит неба свод
Метелью белокрылою, пусть рушит все, —
Меня согнуть не сможет! Не скажу ему,
Чьи руки вырвут у него владычество (Пр. 993—997).

Но героическому пафосу Прометея сопутствует вспышка дионисийского безумия, переходящая в оргию. К сознанию Ореста безумие подступает сразу после убийства им матери. Безумие Прометея неотделимо от экстаза свободы, переживаемого им, потому что восстание против верховного бога — тягчайшее из преступлений. Богоборческая агрессия Прометея определяется Гермесом, представителем Зевсовой власти, именно как безумие. И это не только ответный удар на дерзкие выпады титана, но констатация очевидного:

Вот послушайте бред, бесноватого речь.
Сумасшедшие мысли! Что надо еще,
Чтоб назвать одержимым, безумцем, глупцом
Болтуна и бахвала. Узду он порвал! (Пр. 1054—1057)

[1] *Шкловский В.* Повести о прозе. Размышления и разборы: В 2 т. М.: Художественная литература, 1966. Т. 2. С. 430.

Подвиг и преступление, объединенные в конкретном поступке героя, сочетание доблести и вседозволенности возможны лишь в состоянии спасительного дионисического безумия. И внутренняя свобода Прометея как абсолютная ценность бытия проявлена им в преступном богоборческом порыве. Прометей не только бессмертный бог, но еще и психологическая модель («идея») человека. В конфликте Прометея с Зевсом драматург разрабатывает проблематику отношений человека с языческими богами. Ф. Ницше в мифе о Прометее искал отражение их неразрешимого противоречия: «Лучшее и высшее, чего может достигнуть человечество, оно вымогает путем преступления и затем принуждено принять на себя и его последствия, а именно всю волну страданий и горестей, которую оскорбленные небожители посылают, *должны* послать на благородное, стремящееся ввысь человечество (курсив автора. — *Г. Ж.*)»[1]. Романтический оптимизм воззрений Ф. Ницше на человечество, «стремящееся ввысь», был чужд эллинам-пессимистам. В трагедии Эсхила через характер Прометея происходит постижение человеческой души, в которой свили себе гнездо гордость, самовозношение и властолюбие, вызывавшие справедливый гнев Зевса. И конфликт Прометея с Зевсом возникает и развивается как борьба за власть. Поэтому Прометею и нечего ответить Гермесу на выпад: «Была б тебе удача, стал бы страшен ты!» (Пр. 979). О «разборке между своими» писала О. М. Фрейденберг: «По сюжету Эсхила Прометей — поборник старых порядков, но вовсе не „революционер“. Его возмущает вероломство Зевса, который воспользовался услугами Прометея, но не вознаградил его, а, напротив, низвел; против Зевса он восстает, а не против богов вообще»[2]. У И. Ф. Анненского: «Прометей — это *не мятежник*, и это — *не страстотерпец*. Это *бог в борьбе с другим богом* (курсив автора. — *Г. Ж.*)»[3].

Зевс не считает для себя возможным какой-либо компромисс с Прометеем, несмотря на страстное желание оградить свою власть. Прометей проиграл в поединке с Зевсом: не удалось человекобогу превзойти царя богов. Дрожит земля, сверкают молнии, и Прометей по воле Зевса проваливается в бездну с протестующим возгласом. У скованного героя нет единомышленников, в его арсенале лишь ненависть к Зевсу и сила самостояния. Спектр контрастов этоса и патоса в характере Прометея разнообразен: молчание — поток обличений, любовь к людям — ненависть к властителю мира, осторожность — безоглядность, слезная жалоба — яростный гнев, надежда — отчаяние, плен — свобода.

Характер трагического героя в драматургии Эсхила строился в двух параллельно развивающихся плоскостях: психологической и условно-театральной. Психологическая плоскость характера Прометея создавалась контрастом

[1] *Ницше Ф.* Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм. С. 92.

[2] *Фрейденберг О. М.* Образ и понятие // Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М.: Наука, 1978. С. 352.

[3] *Анненский И. Ф.* История античной драмы. С. 228.

двух его разделов — начального и финального, этоса и патоса. Условно-театральная плоскость предполагала, что в «строительстве» характера главного героя принимает участие хор.

Персонаж-хоревт в театре Эсхила имел конкретный человеческий или божественный облик: аргивский старейшина, троянская пленница-хоэфора, богиня старшего поколения Эриния, нимфа Океанида. Хор — это группа одинаковых неиндивидуализированных лиц. Их было двенадцать или пятнадцать, но персонажи трагедии обращались к ним в единственном числе, и сами они говорили о своей коллективной общности тоже в единственном числе. Хор был носителем сознания и памяти главного героя: то, о чем пел или говорил хор, было театральной (условной) реализацией его мыслей и переживаний. Хор словесно оформлял бессловесные импульсы душевного мира героя. Сюжетные перипетии между ними демонстрировали внутренние противоречия героя, непростой для него выбор.

Оскорбленная гордость титана, переходящая в бунт, не мешает герою совершить подвиг бестрепетной жертвенности, защищая невинно страдающего человека, и выбрать путь вечной муки, потому что он назначен Судьбой. Психологическая усложненность характера Прометея не могла быть в достаточной мере явлена только через контраст этоса и патоса. Противоречия душевной природы, отношения с друзьями и близкими, заботы о человечестве, прозрение судьбы и решение бескомпромиссно следовать ей — все это показано в трагедии через взаимодействие героя с Хором Нимф-Океанид. Мало того, в душе Прометея постепенно вызревает внутренний конфликт: он хотел бы всецело подчинить себя претерпеванию страданий, но его отвлекает борьба за власть с Зевсом.

Хор Нимф-Океанид, дочерей Океана и Тефии, появляется в крылатой повозке и на протяжении парода остается парящим в воздухе. От античных времен не осталось сведений о представлениях «Прометея прикованного». По мнению же историков античного театра, технические возможности не позволяли осуществить полет Хора над орхестрой. Такое же несоответствие требований пьесы уровню технической оснащенности театра можно наблюдать и в эксоде, где Прометей и Хор, как подсказывает логика действия, должны провалиться под землю (ремарки драматурга не сохранились). Отсюда убеждение некоторых исследователей, что трагедия написана для чтения. О технических сложностях постановки «Прометея прикованного» обстоятельно писал Б. В. Варнеке: «Только чрезмерное увлечение новейших толкователей позволило им утверждать, будто кончался „Прикованный Прометей“ Эсхила тем, что он со своей скалой и хором Океанид низвергался в глубину Тартара под гром и молнию. Гром воспроизвести было нетрудно, но зато молния не поддавалась даже приблизительному воспроизведению, да и хор Океанид... трудно было удалить со сцены через „провал“»[1]. И «кры-

[1] *Варнеке Б. В.* История античного театра. М.; Л.: Искусство, 1940. С. 117.

латая повозка» с Океанидами, по его мнению, не могла быть осуществлена в театральном представлении середины V века до н. э. «Также мало вероятна подъемная сила машины для полетов по воздуху, чтобы при ее помощи в „Прометее“ мог парить в воздухе весь хор Океанид, состоявший из двенадцати или пятнадцати человек; вероятно, хор стоял на той же скале, к которой был прикован титан»[1].

Океаниды — дочери Океана, великого титана, опоясывающего многоводной рекой землю, и сестры Гесионы, супруги Прометея. Они явились на место казни Прометея, услышав звон железа и грохот молота, сопровождавших ее. Уговорив отца Океана отпустить их, они примчались на крылатой колеснице, не успев надеть сандалии. «Босые» хоревты, конечно, сенсация. Но у Эсхила в «Агамемноне» главный герой снимает сандалии-котурны, чтобы босым пройти по красному ковру, не обижая богов и Клитемнестру. А хоревты, чем облегчалась задача, не имели котурнов.

Конфликт Прометея с Зевсом воспринимается Океанидами как семейное несчастье. Они собираются вокруг Прометея, чтобы обсудить положение попавшего в беду родственника и найти из него выход. Ситуация Прометея, ведущего диалоги с космическими стихиями, при появлении Хора мгновенно сужается до комнатных размеров семейного совета. Поверженный мятежник — перед судом семьи и собственного «я».

В *пароде* Океаниды излагают обстоятельства своего появления и оплакивают участь Прометея, с которым их объединяют родство и дружество.

Не бойся, друг наш!
Мы летим к тебе с любовью
На звенящих острых крыльях (Пр. 127—129).

Он, обращаясь к Океанидам, говорит: «О подруги мои!» (Пр. 141). Именно Хору поручено озвучить общую характеристику текущего политического момента, как его понимает Прометей. Победу над титанами одержал Зевс, установивший новый порядок: «...что было великим, в ничто истлело» (Пр. 151). Поколение детей Урана (Уранидов), к которому относился и Крон, отец Зевса, уступило место богам-олимпийцам. Тема смены поколений богов становится доминирующей в позднем творчестве Эсхила. В «Эвменидах» примирение Эриний с олимпийцами и превращение их в благословенных богинь, защищающих правопорядок Зевса и живущих в Афинах, свидетельствуют о торжестве власти царя богов. В «Прометее прикованном» изображено начало Зевсова царствования, когда уже дан миру новый закон, но править приходится «беззаконно», так как подспудная борьба за власть, как в случае с Прометеем, все еще продолжается. Океаниды говорят о Зевсе:

[1] *Варнеке Б. В.* История античного театра. С. 117.

Он, упрямый и бешеный,
Искореняет в неистовстве
Старое племя Урана (Пр. 163—165).

Зевс, в оценке Океанид и Прометея, свиреп, для него законом стал произвол. Океанидам известна несокрушимая душевная сила Прометея, но казнь, учиненная над ним Зевсом, так чудовищна, что вселяет тревогу, переплывет ли Прометей море своих бедствий. К тому же у него очевидный недостаток — несдержанность речей, высказывается он всегда вольно и нелицеприятно.

Стасим I — это плач Океанид по Прометею. Обычно такого рода плачи (трены) помещались в финалах трагедий, ознаменованных гибелью героя. В «Прометее» плач поставлен в первой половине трагедии, поскольку она начинается казнью и страданием титана. Впереди его ждет еще большее страдание, оплакать которое будет некому: Океаниды разделят участь Прометея. А пока Океаниды плачут о времени титанов, о былой славе, сочувствуя недругам Зевса:

Льем слезы, льем, друг Прометей, над горькой жизнью,
Родники слез покатились,
Стынут капли,
Слез ключи текут солоно
По равнинам щек девичьих (Пр. 397—401).

Вместе с ними плачут земля и близживущие народы. До Прометея богом в оковах был Атлант, поднявший на свои плечи тяжесть земную и небесную. Он стоит на краю земли, подпирает небосвод — и плачет.

Во *втором* эписодии приходят в столкновение два противоположных стремления Прометея: подчиниться Судьбе и назначенному ею страданию или сосредоточить силы на конфликте с Зевсом. Океаниды настаивают на изобретении «снадобья целебного» для самого себя. А у Прометея оно уже изобретено, но говорить о нем не пришло время. Свое освобождение Прометей связывает с тайной Зевса.

Хор Океанид видит в Прометее члена семьи, который обязан считаться с ее интересами. А Прометей ставит заботы о человечестве выше семьи. В *стасиме* II Хор напоминает Прометею о супруге Гесионе, которая нуждается в его попечениях более, чем однодневный человеческий род. В пароде и стасиме I Океаниды сочувствовали Прометею, возмущались жестокостью Зевса, безжалостного к своим оппонентам. В стасиме II позиция Хора меняется на противоположную: теперь Прометея осыпают упреками, а Зевса почитают образцом бога-миродержца. И то и другое имеет основания в действительности, и то и другое в равной мере присутствует в сознании Прометея. Общая атмосфера Зевсова правления, если отвлечься от борьбы за упрочение власти, не исключает мирной жизни подданных. Океаниды вы-

двигают идеал природной жизни, в которой утро начинается с почитания богов, сердце свободно от ненависти и ропота, дни обеспечены надеждой, а высшая радость — греться на солнце. Я. Э. Голосовкер видел в этом хорическом высказывании конфликт с героем: Океаниды атакуют Прометея своей «мещанской» мудростью. Хор «негодует на Зевса, преступно попирающего древние законы, и тут же трепещет в ужасе от вольноречия возмутителя-титана, готов покорно возлагать на зевсов алтарь бедра закланных быков и советует Прометею прочь отбросить гордость, испить мудрого благоразумия, быть послушным и не упорствовать. Покорность — вот она мудрость хора! Здравомыслие — смысл его речений!»[1]. Но обиды Хора — это самоупреки Прометея. Титан признает общепринятые нормы жизни, но ситуация, в которой он оказался, не способствует скорому возвращению к ним. Океаниды обвиняют Прометея в гордости и своеволии по отношению к Зевсу, а также в безмерной (мера в менталитете древних греков была основанием нравственности) любви к людям, которые ее не заслуживают и помочь титану в беде не смогут.

Стасим III посвящен переживанию катастрофы, возникшей в процессе общения с Ио. Утрата цели у Прометея отразилась в Океанидах дионисийским состоянием полного равнодушия к жизни. Нет правых и виноватых. Зевс страшен не только своей ненавистью, как в случае с Прометеем, но и любовью, как показывает пример Ио. Стасим-молитва Океанид, в которой они просят Судьбу избавить их от внимания Зевса, от его ненависти и любви, соответствует по состоянию абсолютной (дионисийской) свободе Прометея.

В *эксоде* Старшая Океанида еще пытается остановить безумные речи Прометея, неудержимую лавину обличений и оскорблений верховного бога. Однако, когда Гермес предлагает Океанидам отойти подальше от титана перед его падением в Тартар, они остаются с Прометеем и проваливаются в бездну вместе с ним (таковы мотивация и обстоятельства «ухода» Хора Океанид с орхестры):

> Вместе с другом судьбу дотерплю до конца.
> Ненавидеть училась предателей я.
> Язвы нет на земле
> Для меня вероломства постыдней (Пр. 1067—1070).

Их выбор не связан с идейными предпочтениями, в них говорит голос сердца и родственной расположенности. Сопереживая титану, они остаются чуждыми его убеждениям. Искренняя привязанность к Прометею позволяет им вписаться в его судьбу, чтобы стать невинными жертвами его высокого предназначения.

[1] *Голосовкер Я. Э.* Логика мифа / Сост. Н. В. Брагинская и Д. Леонов; отв. ред. Е. М. Мелетинский. М.: Наука, 1987. С. 86—87.

Трагедия Эсхила всегда предполагает параллельное развитие внешнего конфликта и внутреннего. Внутреннюю коллизию характера, скрытую борьбу страстей и помыслов драматург показывает через сюжетные связи героя с хором. Хор хоэфор-плакальщиц, например, олицетворявший попранную в мире справедливость, настойчиво вел Ореста к убийству преступной матери, демонстрируя тем самым, что в душе героя идет борьба заветов богини Дики (Правды-Справедливости) с сыновними чувствами. Внешний конфликт трагедии о прикованном титане — поединок Зевса с Прометеем — дополнен развернутым внутренним конфликтом героя, реализованным в его отношениях с Хором Океанид. Психологическое воспроизведение характера сопрягается с формами театральной условности, позволяющей ввести в действие проблематику защиты человечества, родственные и семейные связи героя, борьбу разнонаправленных стремлений в его душе, самоупреки и самовозношение, слабость и силу титанической личности, ставшей, по замыслу драматурга, прообразом человека.

Трагический герой Эсхила — человекобог. Причем интерес поэта сосредоточен на фактах психологического сближения человеческой природы с божественной. Эсхиловский человекобог соединяет в себе добродетели и доблести героя-воина с религиозной настроенностью души, с безоглядной самоотдачей во власть бога, чтобы в конце концов стать подобным ему. Прометей, как и Орест, — человекобог, но это иной его тип. Орест, будучи человеком, уподобился Аполлону, сыну Зевса. Прометей, ведомый Мойрами, будучи титаном, богом старшего поколения, уподобил себя человеку, тем самым человека уподобив себе. Человек Орест стал богом, бог Прометей — человеком. Движущей силой первого было богопослушание, второго — богоборчество. И Орест, и Прометей явили свое человекобожество в подвиге-преступлении, совершив подвиг, равный которому никому не дано свершить, и преступление, не сопоставимое по тяжести ни с каким другим.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Анненский И. Ф.* Античная трагедия // Анненский И. Ф. Драматические произведения. Античная трагедия (публичная лекция) / Сост. Г. Н. Шелогурова. М.: Лабиринт, 2000. С. 5—46.
2. *Анненский И. Ф.* История античной драмы: курс лекций / Сост. В. Е. Гитин и В. В. Зельченко. СПб: Гиперион, 2003. 416 с.
3. *Боннар А.* Греческая цивилизация: В 3 т. Т. 1: От Илиады до Парфенона / Ред. В. И. Авдиев и Ф. А. Петровский; пер. с фр. О. В. Волкова. М.: Искусство, 1992. 269 с.
4. *Варнеке Б. В.* История античного театра. М.; Л.: Искусство, 1940. 312 с.
5. *Гегель Г. В.* Сочинения: В 14 т. Т. 7: Философия права / Пер. с нем. Б. Столпнера. М.: Соцэкгиз, 1934. 384 с.
6. *Голосовкер Я. Э.* Логика мифа / Сост. Н. В. Брагинская и Д. Леонов; отв. ред. Е. М. Мелетинский. М.: Наука, 1987. 218 с.
7. *Гомперц Т.* Греческие мыслители: В 2 т. Т. 1 / Пер. с нем. Д. Жуковского и Е. Герцык; науч. ред. нового изд., коммент., примеч. и предисл. А. В. Цыба. СПб.: Алетейя, 1999. 606 с.

8. *Иванов Вяч.* Дионис и прадионисийство. СПб.: Алетейя, 1994. 343 с.
9. *Иванов Вяч.* Эллинская религия страдающего бога // Эсхил. Трагедии (в переводе Вяч. Иванова) / Отв. ред. Н. И. Балашов. М.: Наука, 1989. С. 307—350.
10. *Кожинов В. В.* Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М.: Наука, 1964. С. 408—485.
11. *Лосев А. Ф.* Афина Паллада // *Тахо-Годи А. А., Лосев А. Ф.* Греческая культура в мифах, символах и терминах / Сост. и общ. ред. А. А. Тахо-Годи. СПб.: Алетейя, 1999. С. 227—328.
12. *Лосев А. Ф.* Эсхил // *Лосев А. Ф., Сонкина Г. А., Тимофеева Н. А., Черемухина Н. М.* Греческая трагедия. Учебное пособие для пед. институтов. М.: Учпедгиз, 1958. С. 43—101.
13. *Лосев А. Ф., Тахо-Годи А. А.* Боги и герои Древней Греции. М.: Слово / Slovo, 2002. 280 с.
14. *Ницше Ф.* Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. Т. 1 / Сост. К. А. Свасьян; пер. с нем. Г. А. Рачинского. М.: Мысль, 1990. С. 48—157.
15. *Новоселов О. Н.* Русская православная судьба. Религиозно-философское исследование. Киров: Киров. обл. тип., 1997. 560 с.
16. *Радциг С. И.* Эсхил // История греческой литературы: В 3 т. / Под ред. С. И. Соболевского и др. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1946. Т. 1. С. 307—341.
17. *Реале Дж., Антисери Д.* Западная философия от истоков до наших дней. Т. 1: Античность. СПб.: Петрополис, 1994. 336 с.
18. *Тренчени-Вальдапфель И.* Прометей прикованный и освобожденный // Античное общество. Труды конференции по изучению проблем античности. М.: Наука, 1967. С. 324—338.
19. *Фрейденберг О. М.* Образ и понятие // Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М.: Наука, 1978. С. 173—487.
20. *Шкловский В.* Повести о прозе. Размышления и разборы: В 2 т. М.: Художественная литература, 1966. Т. 2. 463 с.
21. *Эсхил.* Трагедии (в переводе Вяч. Иванова) / Отв. ред. Н. И. Балашов. М.: Наука, 1989. 592 с.
22. *Ярхо В. Н.* На рубеже двух эпох (Эсхил) // Ярхо В. Н. Древнегреческая литература. Трагедия: Собрание трудов. М.: Лабиринт, 2000. С. 30—62.
23. Aeschylus: The Oresteia / Ed. Simon Goldhill. Cambridge [u. a.]: Cambridge Univ. Press, 1992. X, 102 S.
24. *Griffith M.* Aeschylus: Prometheus bound. Cambridge [u. a.]: Cambridge Univ. Press, 1983. VIII, 319 S.: Kt.

Аннотация

Структура характера Прометея отличается наличием в нем двух этосов и двух патосов, указывающих на дионисическую (трагическую) двойственность мира. Это Дионис в маске Прометея. Хор Океанид является выражением внутренней коллизии героя с помощью условных (непсихологических) средств.

Abstract

The character of Prometheus is structured according to two types of ethos and two types of pathos inherent within him which reflect the Dionysian (read: tragic) duality of the world. Here we find Dionysus under the mask of Prometheus. The Oceanid chorus represents the hero's internal (psychological) conflict through conventional (non-psychological) means.

✓ *Ключевые слова:* характер, главный герой, хор, этос, патос, поступок, катастрофа, подвиг-преступление, человекобог.

✓ *Keywords:* character, main character, chorus, ethos, pathos, actions, catastrophe, feat-crime, man-god.

УДК
792.03

Спектакль М. А. Захарова «Три девушки в голубом» (Ленком, 1985): сюжет, композиция, жанр, способ актерского существования

РЯПОСОВ АЛЕКСАНДР ЮРЬЕВИЧ
Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, заведующий сектором источниковедения, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)

RYAPOSOV ALEXANDER Y.
PhD (History of Arts), Senior Researcher, Chief of the Source Criticism Department, Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: alexandrryaposov@gmail.com

Спектакль «Три девушки в голубом» был поставлен Марком Анатольевичем Захаровым (1933—2019) по пьесе Л. Петрушевской в 1985 году, через пять лет после появления на свет самой пьесы. Это была первая постановка (в современной лексике — мировая премьера) «Трех девушек в голубом»; уже готовый спектакль три года цензура не разрешала вынести на публику.

Исследовательская литература не обошла спектакль стороной[1], однако имеющиеся научные работы представляют собой либо очерки творчества Захарова, либо посвящены отдельным составляющим его режиссерской методологии, специального исследования захаровской постановки «Трех девушек в голубом» не существует, и данная статья призвана заполнить этот пробел.

О. Е. Скорочкина считала постановку Захаровым «Трех девушек в голубом» неудачей, объясняя эту неудачу несовпадением жанров — «трагического абсурда» драмы Петрушевской и спектакля, решенного «в духе своеобразного „физиологического очерка“». «Трагический абсурд драмы, — утверждала автор очерка „Марк Захаров“, — требовал каких-то иных форм сценического существования, иной образности — ключ к нему найден не был»[2].

---

[1] См., например: *Скорочкина О. Е.* Марк Захаров // Режиссер и время: Сборник научных трудов. Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 119—120; *Смелянский А. М.* Королевские игры // Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX века. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. С. 218—219; *Скорочкина О.* Актер театра Марка Захарова // Русское актерское искусство XX века. СПб.: Левша. Санкт-Петербург, 2018. С. 693—728; и др.

[2] *Скорочкина О. Е.* Марк Захаров. С. 120.

Стоит, во-первых, напомнить предложение В. О. Семеновского судить Захарова по законам захаровского театра и не требовать от режиссера того, что не входило в его постановочные намерения и в арсенал его постановочных средств. Ведь, как отметил автор статьи «Темп — 1806», «...еще не отыскались безумцы, которые стали бы выражать недовольство тем, например, что в „Чайке“ О. Ефремова или в „Дяде Ване“ Г. Товстоногова не использован монтаж аттракционов и чеховские паузы не заполняются рок-ансамблем»[1]. И во-вторых, имеет смысл, прежде чем решительно возражать выводам О. Е. Скорочкиной, сначала представить те сценические формы спектакля, которые были использованы режиссером в Московском театре имени Ленинского комсомола при воплощении драмы Петрушевской.

Статья посвящена *реконструкции* ленкомовского спектакля «Три девушки в голубом» и анализу его *сценической поэтики*, а именно: изучению режиссерского сюжета и способов его строения; анализу организации действия в пространстве (сценография) и времени (принципы композиции); прояснению жанровой природы постановки; анализу способа актерского существования; и др. Источниковая база исследования включила в себя высказывания постановщика «Трех девушек в голубом»[2], материалы периодической печати, иконографию и, прежде всего, видеозапись спектакля, сделанную в 1988 году, а также личные впечатления автора статьи как зрителя, которому посчастливилось побывать на одном из первых представлений. По разным причинам, в первую очередь — цензурным, многие моменты захаровской постановки не нашли отражения ни в рецензионном материале, ни в телеверсии спектакля, поэтому без привлечения свидетельств собственной памяти не обойтись.

При создании сценографии Олег Шейнцис (1949—2006) исходил не только из тех ремарок, которые были прописаны Петрушевской в пьесе. Действие происходило на даче, недалеко от Москвы, где героини пьесы жили в одной постройке, словно в коммуналке, в маленьких темных комнатках с протекшей крышей и с туалетом на улице. Шейнцис только в правой части сцены отдельными деталями обозначил подмосковную дачу[3], а с другой стороны подмостков сделал следующее: «Слева... стена, как бы теряя плотность и постепенно истончаясь, переходила в некую ирреальную, словно миражную „обледеневшую“ живопись, навеянную мотивами Борисова-Мусатова и воплощавшую тему безвозвратно ушедшего прошлого»[4]. Много философских

[1] *Семеновский В.* Темп-1806 // Театр. 1982. № 7. С. 54.

[2] См., например: *Захаров М. А.* Контакты на разных уровнях. М.: Центрполиграф, 2000. С. 317—319, 324, 341; *Захаров М. А.* Суперпрофессия. М.: Вагриус, 2000. С. 142; и др.

[3] См.: *Березкин В. И.* Олег Шейнцис // Pro Scenium. Вопросы театра. Изд. 2-е испр. М.: КомКнига, 2006. С. 209.

[4] Там же.

смыслов было заложено в сценографию спектакля, ведь не зря за Шейнцисом закрепилось определение *художник-философ*.

Для Шейнциса необходимо было показать две жизни героинь: прошлую и настоящую. Когда героини погружались в воспоминания, то левая часть стены становилась прозрачной, сквозь нее можно было увидеть женские образы в белых и голубых одеждах, в руках у них были скрипки (все это разыгрывалось в левой части сцены, во время рассказов героинь о прошлом)[1]. Но в конце спектакля эти две жизни, эти два времени — прошлое и настоящее — соединялись: «И только в финале, когда стена приходила в движение... эта миражная зона пространства тоже оказывалась местом действия. Героиня вступала в образовавшийся вертикальный „космический“ коридор, и в сценографии спектакля закономерно и естественно выстраивалось „лобное место“, *трагический зигзаг*, *пространство катарсиса* (курсив мой. — *А. Р.*)»[2]. С помощью трансформации сценического пространства режиссер раздвинул границы двух времен — прошлого и настоящего: «Таким был для Захарова смысл этой финальной сценографической акции (разворот стены. — *А. Р.*), которую придумал Шейнцис, чтобы в решающий момент пьесы соединить два прежде параллельных пласта существования ее героев, материальный и духовный: „умерший“, романтический и возвышенный, и современный, ущербный и злобный»[3].

По пьесе герои воспоминаниям посвящают много времени. Особенно это касается главной героини, Ирины (И. Чурикова); она как будто существовала в прошлом, которое позволяло ей выжить в мире, где она жила сейчас, и давало ей силы идти дальше. Будущего она боялась, но все-таки пыталась рискнуть, отправившись вслед за новым возлюбленным, Николаем Ивановичем (Ю. Колычев), на курорт. Но, став отвергнутой, у героини хватало сил вернуться обратно в свою настоящую подмосковную жизнь: к сыну, к троюродным сестрам и ко всем текущим житейским проблемам. Она пыталась улыбаться, даже сквозь слезы, и верить в будущее с его миражным счастьем.

Про И. Чурикову в этом спектакле О. Е. Скорочкина, которая *социальное амплуа* актрисы определила как «человеческая женщина»[4], написала: «В „Трех девушках в голубом“ ее Ирина мечется в сутолоке большого города механично и наспех, словно проживая не единственную жизнь, а черновик, участвует в играх и ритуалах судорожной городской жизни. Задерганная мать одиночка, вечно не успевающая к своему сыну, неизвестно чья троюродная сестра, родства не помнящая, переводчица с корнуэльского языка, никому не нужная...»[5]

---

[1] См.: *Березкин В. И.* Олег Шейнцис. С. 209.

[2] Там же. С. 210.

[3] Там же.

[4] См.: *Скорочкина О.* Актер театра Марка Захарова. С. 712.

[5] Там же.

Цензурный запрет спектакля по пьесе Петрушевской был вполне закономерен. А. М. Смелянский писал: было «ощущение, что она (пьеса. — *А. Р.*) открывает незнакомую страну. В стране этой правили иные законы, был в обиходе иной язык и иная шкала событий. Кошка сбежала из дома — напасть, крыша течет — несчастье, сортира нет на даче и приходится ходить в курятник — кошмар, поважнее съезда партии»[1]. При этом Смелянский отрицал принадлежность «Трех девушек в голубом» к «чернухе» или к так называемой «правде жизни»[2]. Драма Петрушевской вводила в мир *новой поэзии* и *нового языка*. Петрушевская, в частности, «выворачивала наизнанку все привычные для нашей драмы темы и сюжетные ходы, мастерски играла языковыми штампами. Из мутной стихии русско-советского „недоязыка“, на котором изъяснялись ее герои, она извлекла свой театр... „Я надела туфли желтые, зубы, плащ синий, невестка подарила раз в жизни“... Татьяна Пельтцер (исполнительница роли Федоровны. — *А. Р.*), склеивая разнородные слова и понятия, произносила их одним махом, под громовой хохот зала»[3]. Вот еще несколько примеров языка Петрушевской. Валерик Козлосбродов (Б. Чунаев), который заявлял: «...я испытываю отвращение от физической работы, а от умственной меня тошнит», — приходил вместе с троюродными сестрами Ирины, Светланой (Л. Поргина) и Татьяной (С. Савёлова), своей бывшей женой, к героине И. Чуриковой с бутылкой водки, чтобы мириться и «решать жилищный вопрос», а в связи с отказом Ирины выпить вместе со всеми упрекал ее: «Ира, ты гордая, пойми об этом». Герой Ю. Колычева, знакомый героини И. Чуриковой по электричке, принес английское лекарство для сына Ирины Павлика и «лекарство» (бутылку) для себя и Ирины; на улице вот-вот должен был начаться дождь — и Николай Иванович обращался к героине И. Чуриковой так: «Не гоните меня, я соскучился за вами». Некоторые другие речевые обороты героев Петрушевской будут использованы ниже.

По свидетельству Захарова, для понимания специфики языка Петрушевской в ходе первых репетиций их участники «пробовали добавлять в текст что-то из... нынешних сленговых выражений. И сразу почувствовали: фразы, якобы усиливавшие достоверность происходящего, — тела инородные»[4], разрушающие тонкую поэтическую вязь драматургического текста. Режиссер утверждал, что именно последователи и подражатели Петрушевской «знаменовали собой нашествие глобальной „чернухи“. В основе таланта Петрушевской лежал *поэтический дар*, у ее последователей грубая норма жизни с обильным использованием ненормативной лексики (курсив мой. — *А. Р.*)»[5]. Транс-

[1] *Смелянский А. М.* Королевские игры. С. 218.

[2] См.: Там же.

[3] Там же.

[4] *Захаров М. А.* Контакты на разных уровнях. С. 318.

[5] Там же. С. 319.

формация языка, на котором говорили действующие лица «Трех девушек в голубом», — *художественный прием*, позволивший Петрушевской по-новому обнажить *разлом* жизни — разлом одновременно и *трагический*, и *комический*.

Сюжет пьесы построен на двух взаимосвязанных сюжетных линиях. Первая — история о кошке Альке-большой и кошке Альке-маленькой. Федоровна, хозяйка той половины дома, которую сняла под дачу Ирина, сетовала, что кошка Алька-большая загуляла с котами и забросила своего котенка. В пьесе Петрушевской вообще много биологических параллелей: так, например, Валерик, имея в виду пусть и далекое, но родство Ирины, Светланы и Татьяны, заметил, что они «из одного помёта». В спектакле эта сюжетная линия была существенно купирована и сведена к истории потери и находки котенка.

Вторая сюжетная линия — линия Ирины. Она преподавала английский язык, знала и другие языки — мэнский, валлийский, корнуэльский. Зарплата 120 рублей. Для не рожденных в СССР сегодня нужно пояснять, что 120 рублей в месяц — это зарплата подавляющего большинства советских дипломированных специалистов в 1980-е годы, во времена, когда водка, самая твердая в советской стране валюта, стоила 3 рубля 62 копейки. Героиня И. Чуриковой — мать-одиночка, бывший муж на сына Павлика платит 25 рублей алиментов. Ребенок простужен, троюродные сестры заняли ту половину дома, где имела право жить и Ирина, но ее туда не пускают, как не пускают и в туалет на той половине участка. Ирина сняла другую половину дома за 240 рублей, которых у нее нет, взяла у матери (Е. Фадеева) сто рублей на первый взнос. На вопрос Федоровны, как она думает с ней расплачиваться, героиня И. Чуриковой ничего не ответила. Ирине, судя по всему, было свойственно импульсивное, ситуативное поведение (попросила мать присмотреть за больным сыном, вышла в булочную за хлебом — и оказалась вместе с Николаем Ивановичем в Крыму).

Ирина в электричке попросила у героя Ю. Колычева газету «Неделя», он, в свою очередь, назначил девушке встречу, но героиня И. Чуриковой и газету не вернула, и на свидание не пришла, а теща Николая Ивановича «Неделю» подшивала, номер к номеру, и газету надо было обязательно вернуть. Герой Ю. Колычева из электрички был менее всего похож на баталовского Гошу из кинофильма «Москва слезам не верит», да и на электричку попал только потому, что его машина оказалась в ремонте. Петрушевская этот тип советского мужчины называла «кормилец», потому что занимаемое социальное положение и должность позволяли ему, как, например, одному из героев повести «Смотровая площадка», и «Мерседес» собственный иметь, и кормить «не только пятерых учеников, но и жену с двумя детьми, затем Артемиду, а затем еще свою незабываемую любовь, одну аспирантку, и еще кое-кого временами...»[1]. В телеверсии «Трех девушек в голубом» Николай

[1] *Петрушевская Л.* Смотровая площадка: Повесть. URL: http://rulibs.com/ru_zar/prose_contemporary/petrushevskaya/10/j17.html (дата обращения: 11.08.2020).

Иванович появился на даче, снимаемой Ириной, с ракеткой для большого тенниса (в 1980-е излюбленный вид досуга в высших партийных и государственных кругах), но в спортивном костюме и в кроссовках отечественного производства. Даже в самый разгар горбачевской Перестройки, в 1988 году, цензура на телевидении сделала свое дело, а в 1985 году герой Ю. Колычева во время первого выхода на сцену Ленкома был, как тогда говорили, «упакован» в сверхдефицитные спортивный костюм и кроссовки фирмы Adidas, что в глазах рядовых советских зрителей было верным знаком принадлежности Николая Ивановича к номенклатуре, подкрепленным и его рассказом о том, как он однажды заблудился, будучи в Лондоне. На советском языке тех лет это означало, что герой Ю. Колычева был «выездным», то есть входил в крайне узкий круг лиц, которым разрешались поездки в страны капиталистического Запада.

Николай Иванович пришел к Ирине не с пустыми руками, принес апельсины для сына, готов был поделиться эффективным лекарством, привезенным из Англии. Герой Ю. Колычева, не стесняясь, рассказывал, что и у него есть дочь пятнадцати лет, она с его женой отдыхала на юге. Николай Иванович предлагал героине И. Чуриковой сходить вместе с ним за импортным препаратом, обещая Павлику, что мать вернется минут через тридцать, максимум — через сорок—сорок пять, и рассчитывая быстро и без хлопот «отдохнуть» (в лексике героя Ю. Колычева это был эвфемизм интимной близости) вместе с Ириной. Сцена носила *трагикомический характер*, Николай Иванович просил Ирину взять с собой плед.

Ирина. Но у меня нет пледа!
Николай Иванович. Одеяло есть?
Ирина. Одеяло есть.

Однако героиня И. Чуриковой даже ради английского лекарства не решилась оставить сына.

Николай Иванович. Ну ладно, пойду.
Ирина. Одеялко-то возьмите.
Николай Иванович. Что же я с ним буду один делать, загорать что ли?..

О. Е. Скорочкина писала об Ирине: «Чурикова играет не просто разнообразные социальные роли своей героини — она демонстрирует, как груз этих ролей, проигранных наспех и начерно, придавливает в ней человека. „Человеческая женщина“ в Ирине пробуждается только к финалу спектакля, когда страдание вырвет ее из замкнутого круга механической жизни, и она вдруг тихим голосом скажет, что „все люди братья, а некоторые даже сестры“»[1]. Да-

[1] *Скорочкина О.* Актер театра Марка Захарова. С. 712.

лее, проанализировав несколько ролей актрисы, Скорочкина приходила к выводу: «Ее героини обладают особым душевным строем, они отмечены печатью уникальности и даже когда силою житейских обстоятельств они поставлены „в ряд“ (как, например, Ирина в „Трех девушках в голубом“), они все равно из ряда выделяются. Они всегда женщины не от мира сего, даже если мир, земная жизнь держат их возвышенные души в своих цепких объятиях»[1]. И. Чурикова из тех актрис, у которых получается раскрыть наиболее точно психологические образы через внешние факторы. Например, в начале спектакля Ирина в разговоре с Федоровной (Т. Пельтцер) быстро ходила по сцене из одного угла комнаты в другой, периодически заглядывая за деревянную дверь, где спал Павлик. Она нервничала, переживала за больного ребенка и не могла усидеть на месте. Потом, взяв из холодильника яблоко, она стала растирать его на доске, очевидно для сына. При этом она говорила Федоровне дрожащим голосом, что со всеми проблемами справится сама, и не нужны ей соседи в комнату. Из этой сцены зрители понимали, что Ирина хочет казаться сильной, но на самом деле ей не хватает поддержки и опоры.

Такую поддержку и опору, как показалось героине И. Чуриковой, она нашла в Николае Ивановиче, он даже решил ее главную дачную проблему — посредством его связей и возможностей на участке Ирины был сооружен сортир. В телеверсии спектакля данный эпизод был купирован, потому что при следующей встрече героиня И. Чуриковой благодарила Николая Ивановича следующими словами: «Мы вас теперь каждый день вспоминаем. А иногда и по нескольку раз на дню...»

Захаров много работал над поведением актера на сцене. Режиссер добивался от артистов, чтобы они забыли о том, что на них смотрят зрители, перестали следить за собственной выразительностью и за красотой своих движений. Задачей режиссера было показать на сцене, насколько это возможно, обычного человека в обычной обстановке, а не актера в роли. Зачатки такой манеры игры стали реализовываться в захаровском спектакле «Вор» (1978). И наверное, конечным результатом этого эксперимента по поиску нового способа актерского существования стал именно спектакль «Три девушки в голубом», где исполнители ролей вели себя абсолютно не театрально. Захаров особенно выделял актера Б. Чунаева, который в роли Валерика был точно таким, как в жизни. Он не пытался запомниться или понравиться зрителю, к чему обычно стремятся все актеры. Он играл обычного человека в реальных жизненных условиях. Столкнулись создатели «Трех девушек в голубом» и с проблемой театрального костюма, особенно когда речь шла о джинсах. Сколь изощренными ни были усилия пошивочного цеха, выдать пошитые в театре джинсы за «фирменные» не получалось[2].

[1] *Скорочкина О.* Актер театра Марка Захарова. С. 711.

[2] См.: *Захаров М. А.* Контакты на разных уровнях. С. 324.

Спектакль был поделен на эпизоды, один фрагмент действия отделялся от другого музыкально-шумовыми отбивками, чаще всего использовались шумы летящего самолета. Поскольку оформление Шейнциса представляло собой единую сценическую установку, то перемены мест действия происходили через затемнение, когда на авансцене высвечивалось только нужное место с вынесенными на него необходимыми предметами.

Спектакль шел с одним антрактом. При этом, по мысли Захарова, строение действия должно быть таково, чтобы во второй части постановки был предусмотрен радикальный сюжетный поворот, не подвластный зрительскому прогнозу, но заложенный в структуре первого акта[1]. Ирина поначалу сопротивлялась самой возможности отношений с героем Ю. Колычева, но, уступив настойчивости Николая Ивановича, она бросилась в эти отношения как в омут. Героиня И. Чуриковой, оставив сына на попечении матери, побежала в булочную за хлебом, а оказалась в квартире своего нового героя. Она просила Николая Ивановича отвезти ее домой, ведь есть машина. И вдруг Ирина разоткровенничалась и рассказала, что раньше, несколько лет назад, у нее был мужчина. Квартира у него была рядом с метро, но она все равно опаздывала домой. И долго стеснялась попросить у него денег на такси, а потом — все-таки решилась. «Моя цена, — констатировала героиня И. Чуриковой, — поездка на такси...»

В пьесе не написано, а в спектакле не показано, как получилось, что герой Ю. Колычева отвез Ирину не домой, а в Крым, где уже находились его жена и дочь. Героиня И. Чуриковой на переговорном пункте пыталась по междугороднему телефону втолковать матери, что на даче дожди, крыша течет, и она не может приехать... С Николаем Ивановичем она виделась урывками, он был с семьей, и Ирина специально приплывала на закрытый пляж санатория, чтобы полюбоваться на своего героя, которого стала явно тяготить экзальтированная страсть героини И. Чуриковой. Катастрофа настигла Ирину сразу с двух сторон. Во-первых, мать Ирины уехала ложиться в больницу, оставив Павлика одного в квартире. И во-вторых, жена и дочь Николая Ивановича заметили героиню И. Чуриковой, интрижка с ней перестала быть тайной. Положение и место в партийном аппарате или в государственной структуре таких, как герой Ю. Колычева, напрямую зависели от так называемого «морального облика», им можно было сколько угодно тихонько «отдыхать» с девушками, но их семьи должны были оставаться в неприкосновенности. При очередной встрече Николая Ивановича невозможно было узнать, в разговоре с героиней И. Чуриковой он сразу перешел на «Вы» и потребовал, чтобы Ирина немедленно уехала. «Кончайте преследования меня тобой», — заявил он героине И. Чуриковой и отсчитал сорок рублей на дорогу. Денег этих Ирина, конечно, не взяла, бросилась в аэропорт Симферополя, пыталась за бесценок продать свой венгерский плащ...

[1] См.: *Захаров М. А.* Суперпрофессия. С. 154.

Спектакль стал скандальным, ведь он был словно зеркалом жизни, на которую были обречены миллионы советских людей в то время. Негодование захаровская постановка вызывала не только у властей, но и у части зрителей. И этого стоило ожидать: в спектакле режиссер показал «кривое», но реальное отражение жизни людей эпохи развитого социализма. С властями все сразу было ясно, чего только стоила фраза Ирины в середине спектакля: «Как жить? Как жить?..» Или тот факт, что герои «Трех девушек в голубом» часто разговаривали или спорили о деньгах, которых им катастрофически не хватало от зарплаты до зарплаты, что не было принято на советской сцене, зачастую мотив безденежья становился одной из главных тем бесед персонажей. Что, безусловно, разрушало привычные идеалы и стереотипы советского человека.

О. Е. Скорочкина писала: «В финале спектакля внезапно и угрожающе разворачивалась диагональная стена, сметая все на своем пути, тревожно гудела сирена, мигал красный свет и звучал долгий, пронзительный крик И. Чуриковой... Этот крик был бесстрашен и уродлив в своей *натуралистичности*: так в нашем театре еще не кричали, это был какой-то новый, еще не освоенный сценой „тембр жизни“ (курсив мой. — А. Р.)»[1]. Не соглашаясь с определением крика главной героини как крика натуралистического, стоит специально остановиться на сцене поворота стены — на этом *кульминационном* захаровском аттракционе (данная сцена была отнюдь не финалом сюжета, но его кульминацией). Героиню И. Чуриковой настигал ментальный сдвиг, ей открылось, что ее сын (единственный по-настоящему дорогой ей человек, которому она действительно была нужна) заперт в московской квартире за полторы тысячи километров от нее, и она может не успеть спасти его. Такого рода сдвиги сознания у героев захаровских постановок всегда сопровождались эффектной трансформацией сценического пространства, не стал исключением и спектакль «Три девушки в голубом».

Возвращаясь к вопросу о сценическом жанре постановки, стоит привести такое высказывание А. М. Смелянского: «Спектакль Марка Захарова меньше всего был „чернухой“... Ставя „бытовую“ пьесу, режиссер вел дело к *катарсису*... Ведомая поэтическим любовным бредом, она (Ирина; курсив мой. — *А. Р.*) бросалась в Крым за своим дружком, оставляла мальчика на попечение матери, а та в свою очередь решала проучить непутевую дочь и лечь в больницу именно тогда, когда ребенок остался один в квартире. Отвергнутая любовником, Ирина пыталась вылететь из Симферополя, билетов, естественно, не было... в этот-то момент и подступало высшее театральное мгновение. Инна Чурикова ошпаривала зал монологом, состоявшим из одной фразы: „Я могу не успеть“. Это была не сентиментальная жалоба, не просьба и даже не крик. Это был душераздирающий хрип, приличествующий Электре или Медее, но

[1] *Скорочкина О. Е.* Марк Захаров. С. 120.

не советской женщине. Простая жизнь оглушала своим *трагизмом*»[1]. Конечно, ленкомовская постановка «Трех девушек в голубом» не была собственно трагедией, спектакль включал в себя *трагическое* содержание, но и *комическое* тоже. Иными словами, жанр захаровской постановки — *трагикомедия*.

В этом спектакле музыка была сведена к минимуму. Лишь в конце спектакля актеры в полукруге играли на скрипках и виолончелях под дирижерством маленького мальчика. Завершающее постановку появление на сцене героини И. Чуриковой вместе со спасенным сыном и найденным котенком, рассказ о том, что проведенная матери операция обнаружила лишь застарелую грыжу, примирение Ирины с родственницами и ее фраза о том, что не все люди братья, некоторые еще и сестры, — все это свойственный творчеству Захарова *открытый финал*, в данном случае подобный завершающей сцене чеховских «Трех сестер» и реплике Ольги: «О, милые сестры, жизнь наша еще не кончена. Будем жить! Музыка играет так весело, так радостно, и, кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем... Если бы знать, если бы знать!»

О спектакле было больше положительных отзывов, чем отрицательных. Критики анализировали не только сам спектакль, но и его литературную основу. Название пьесы и сюжет прямыми параллелями указывали на пьесу А. П. Чехова «Три сестры». Многие исследователи, занимающиеся творчеством Л. Петрушевской, выделяют несколько главных пунктов схожести ее стиля со стилем драматурга «новой драмы». Вот одни из них: «В целом А. Чехов и Л. Петрушевская придерживаются близких эстетических взглядов; проявляют интерес к художественному изображению обычного человека, обыденного сознания, в их произведениях возникают похожие сюжетные ситуации. Писатели оказываются близки по типу художественного мышления: работают одновременно над созданием драматического и прозаического текста, очевиден интерес обоих художников к малой драматической форме»[2]. Что же касается сценической жизни пьесы в Московском театре имени Ленинского комсомола, то вот о чем писали театральные обозреватели. Н. Агишева, например, отметила, что «чем дальше в прошлое уходит эта премьера, тем более теплые чувства она вызывает»[3]. Н. Велехова так объяснила успех спектакля по пьесе Л. Петрушевской: «М. Захаров внес в нее драматизм утверждающей мысли, утверждающей человека, и от пьесы отпали ненужные детали, ничего не несущие, и стало открываться то, о чем надо, наверное, думать: иссякание поэзии, ее уход, ее таяние при почти сновиденческом нашем неучастии, недеятельности. <...> М. Захаров так проработал в созна-

[1] *Смелянский А. М.* Королевские игры. С. 219.

[2] *Васильева С. С.* «Чеховское» в художественной интерпретации Л. С. Петрушевской. URL: http://www.jurnal.org/articles/2011/fill2.html (дата обращения: 06.09.2020).

[3] *Агишева Н.* Звуки «Му» // Театр. 1988. № 9. С. 62.

нии важность задачи драматично показать уход, потерю, гибель поэзии, что самый *показ непоэтичности* стал одеваться в *поэзию* (курсив мой. — *А. Р.*)»[1].

Возвращаясь к началу статьи и мнению О. Е. Скорочкиной о неудаче захаровских «Трех девушек в голубом» и о том, что режиссер не подобрал нужных ключей к драме Петрушевской, стоит сказать следующее. Вполне можно согласиться со Скорочкиной в плане оценки попыток режиссера выстроить на сцене систему отсылок к чеховским героям и эпохе модерн (женщины в старинных платьях, живопись в духе В. Э. Борисова-Мусатова и проч.), данные сценические мотивы оказались слабо связанными с основной сюжетной линией — историей Ирины[2], а в телеверсии спектакля — не прочитываются вовсе. Что же касается остального, то имеет смысл привести другую оценку, с которой автор данной работы, как очевидец премьерных показов, солидарен: «Ленком выдвигался вместе с этим спектаклем („Три девушки в голубом“. — *А. Р.*)... в ряд важнейших театров страны»[3].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Агишева Н.* Звуки «Му» // Театр. 1988. № 9. С. 55—64.
2. *Березкин В. И.* Олег Шейнцис // Pro Scenium. Вопросы театра. Изд. 2-е испр. М.: Ком-Книга, 2006. С. 205—220.
3. *Васильева С. С.* «Чеховское» в художественной интерпретации Л. С. Петрушевской. URL: http://www.jurnal.org/articles/2011/fill2.html (дата обращения: 06.09.2020).
4. *Велехова Н.* Добрый, злой, хороший // Театр. 1986. № 3. С. 102—104.
5. *Захаров М. А.* Контакты на разных уровнях. М.: Центрполиграф, 2000. 410 с.
6. *Захаров М. А.* Суперпрофессия. М.: Вагриус, 2000. 283 с.
7. *Петрушевская Л.* Смотровая площадка: Повесть. URL: http://rulibs.com/ru_zar/prose_contemporary/petrushevskaya/10/j17.html (дата обращения: 11.08.2020).
8. *Семеновский В.* Темп-1806 // Театр. 1982. № 7. С. 53—67.
9. *Скорочкина О.* Актер театра Марка Захарова // Русское актерское искусство XX века. СПб.: Левша. Санкт-Петербург, 2018. С. 693—728.
10. *Скорочкина О. Е.* Марк Захаров // Режиссер и время: Сборник научных трудов. Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 99—125.
11. *Смелянский А. М.* Королевские игры // Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX века. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. С. 210—234.

Аннотация

Статья посвящена изучению сценической поэтики спектакля «Три девушки в голубом», поставленного М. А. Захаровым (1933—2019) в 1985 году, на стыке эпохи развитого социализма и времени Перестройки. В центре внимания исследование режиссерского сюжета спектакля и способов его строения, анализ жанровой природы постановки, изучение принципов компоновки действия и способа актерского существования. В статье определяется место и значение спектакля в творчестве Захарова и в театральном процессе 1980-х годов.

[1] *Велехова Н.* Добрый, злой, хороший // Театр. 1986. № 3. С. 104.

[2] См.: *Скорочкина О.* Актер театра Марка Захарова. С. 720.

[3] *Смелянский А. М.* Королевские игры. С. 219.

Abstract

This article explores the stagecraft of the play *Three Girls in Blue* (*Tri devushki v golubom*), staged by Mark Zakharov (1933—2019) in 1985 at the juncture between the Stagnation Era and Perestroika. The research focuses on the director's interpretation of the play, its structure, the principles underpinning the composition of the action, the analysis of its genre, and on methods of acting. The article situates the play and its significance within Zakharov's own work, and within the theatrical developments of the 1980s.

✓ *Ключевые слова:* М. А. Захаров, Ленком, «Три девушки в голубом», Л. Петрушевская, О. Шейнцис, единая сценическая установка, аттракцион, трагикомедия, социальное амплуа.

✓ *Keywords:* Mark Zakharov, Lenkom Theatre, *Three Girls in Blue* (*Tri devushki v golubom*), Lyudmila Petrushevskaya, Oleg Sheintsis, stage setup, attraction, tragicomedy, dramatic role (role theory).

УДК
792.03

В. Э. Мейерхольд и визит Мэй Ланьфана в СССР: проблемы рецепции

СЯО АНЬ
Аспирант, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)

XIAO AN
Postgraduate Student, Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: xa137176912@gmail.com

В 1935 году Мэй Ланьфан посетил СССР, что стало одним из важных событий в культурном обмене СССР и Китая и оказало значительное влияние на театральные связи Востока и Запада. В статье Лин Йи и Ма Суан «Межкультурная коммуникация традиционной китайской оперы»[1] рассмотрено влияние традиционного китайского театра на сценическое искусство Европы. С. А. Серова в работе «Театральная культура Серебряного века в России и художественные традиции Востока (Китай, Япония, Индия)»[2] в широком контексте связей российской культуры и восточной традиции затрагивала вопросы влияния на Мейерхольда китайского традиционного искусства. В докладе «Театральная концепция Мейерхольда и китайская театральная теория»[3] Серова непосредственно касалась связи двух театральных теорий — мейерхольдовской и китайской. Чэнь Шисун в работе «Русские драматурги и китайская опера» представил очерк распространения китайской драмы в России, в частности упомянул пантомиму по мотивам китайской пьесы «Женщина-кошка, птица и змея»[4] — пантомиму, сочиненную В. Н. Соловьевым и В. Э. Мейерхольдом и разыгранную в Студии на Бородинской в 1915 году[5]. Тян Мин в статье «Мейерхольд встречается с Мэй Ланьфаном:

---

[1] См.: *Lin Yi, Ma Xuan*. Zhong guo xi qu de kua wen hua chuan bo [*Лин Йи, Ма Суан*. Межкультурная коммуникация китайской оперы]. Beijing: zhong guo chuan mei da xue chu ban she [Китайский университет коммуникаций], 2009. 149 p. (на китайском языке).

[2] См.: *Серова С. А.* Театральная культура Серебряного века в России и художественные традиции Востока (Китай, Япония, Индия). М.: ИВ РАН, 1999. 220 с.

[3] См.: *Серова С. А.* Театральная концепция Мейерхольда и китайская театральная теория: доклад. М.: Наука, 1968. 16 с.

[4] См.: *Чэнь Шисюн*. Русские драматурги и китайская опера // Российское искусство. 1925. № 1. С. 36.

[5] См., например: Научно-исследовательский проект по творческому наследию В. Э. Мейерхольда «Любовь к трем апельсинам», 1914—1916: В 2 т. / Сост., отв. ред. Л. С. Овэс. Т. 1. СПб.: РИИИ, 2014. С. 333.

постановка гротеска и прекрасного»[1] исследовал различия между эстетикой Мэй Ланьфана и теорией гротеска Мейерхольда. Необходимо отметить, что вопрос о том, как визит Мэй Ланьфана в СССР дополнил и усовершенствовал мейерхольдовскую сценическую теорию, все еще не получил должного исследования. До приезда Мэй Ланьфана в СССР изучение китайского театра происходило поверхностно. Например, хотя Мейерхольд и любил китайский театр, а в его теоретических работах присутствовало немало элементов и идей, заимствованных из китайского театра, но он ни разу не был в Китае, его знание китайского театра было во многом умозрительным. Увидев собственными глазами выступление Мэй Ланьфана, Мейерхольд смог внести коррективы в свою теорию и практику, дополнив и усовершенствовав свою режиссерскую методологию. В данной работе делается попытка изучить влияние визита Мэй Ланьфана в СССР на формирование сценического искусства Мейерхольда.

Встреча Мейерхольда и Мэй Ланьфана оставила документальный след. О. Н. Купцова в своей статье[2] представила факты с российской стороны, Цзи Цинбинь в материале «Архив визита Мэй Ланьфана в СССР»[3] — со стороны китайской. В статье Дженни Рисум «Эффект Мэй Ланьфана»[4] содержалось два раздела. Первый был озаглавлен «Симпозиум отдела зарубежных культурных обменов СССР, состоявшийся 14 апреля 1935 г.: тайны содержания выступающих и выступающие» и посвящен соответствующему событию, раздел «Заметки о путешествии Мэй Ланьфана в Россию» представлял дополнительные факты. Статьи С. М. Третьякова и С. М. Эйзенштейна[5] дают возможность понять, как высоко во время визита оценивали творчество Мэй Ланьфана в театральных кругах СССР.

Объект исследования данной статьи — творчество Мэй Ланьфана, материал — выступления актера во время визита в СССР, предмет изучения — влияние увиденной Мейерхольдом игры Мэй Ланьфана на театральную теорию и практику Мастера. Источниковая база исследования — рецензии на

[1] См.: *Tian Min.* Meyerhold Meets Mei Lanfang: Staging the Grotesque and the Beautiful // Comparative Drama. Vol. 33. № 2. 1999. P. 234—296.

[2] См.: *Купцова О. Н.* «Чужое» через «свое», «свое» через «чужое»: Мэй Ланьфан в зеркале советской театральной критики // Сборник статей международной конференции «Диалог культур Китая и Запада: 80-летие визита Мэй Ланьфана в СССР в 1935 году». Пекин: Сюэвань чубаньшэ, 2019. С. 115—128. (на китайском языке).

[3] См.: *Ji Qingbin*. Mei Lanfang fang su dang an shi liao (er) [*Цзи Цинбинь*. Архив визита Мэй Ланьфана в СССР (2)] // Min guo dang an [Архивы Китайской Республики]. 2001. № 4. P. 9—23. (на китайском языке).

[4] См.: *Risum J.* The Effect of Mei Lanfang // Theory and Construction of Jingju Performance. Beijing: Zhongguo xiqu xueyuan, 2011. 416 p.

[5] См.: *Третьяков С.* Великое мастерство // Правда. 1935. № 80 (6326). 22 марта; *Эйзенштейн С. М.* Чародею грушевого сада // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1968. Т. 5. С. 311—325.

выступления Мэй Ланьфана в СССР; воспоминания о беседах и переписке Мэй Ланьфана и Мейерхольда; материалы, опубликованные Всесоюзным обществом культурных связей с заграницей (ВОКС); фотографии и другие иконографические материалы 1935 года. Методология исследования опирается на принцип историзма, а также использует сравнительный метод. Цель исследования — выяснить, что почерпнул Мейерхольд для собственного режиссерского метода из контактов с Мэй Ланьфаном во время его гастролей в СССР. Задачи исследования: 1) разобраться, какие существовали контакты Мейерхольда с традиционным китайским театром до встречи с Мэй Ланьфаном; 2) воссоздать хронику событий, предшествующих поездке Мэй Ланьфана в СССР, и хронику его гастролей, а также выяснить, где и как произошли встречи Мейерхольда и Мэй Ланьфана; 3) определить практическое значение контактов Мейерхольда и Мэй Ланьфана для мейерхольдовской театральной системы; 4) выяснить, есть ли сведения об обратной связи Мейерхольда и Мэй Ланьфана, то есть — что Мэй Ланьфан почерпнул из этой встречи, оказала ли она влияние на творчество китайского актера.

Пристальный интерес в Европе и в России к восточному искусству, в том числе и искусству китайскому, пришелся на конец XIX — первые десятилетия XX века. В 1913 году А. Я. Таиров на сцене «Свободного театра» поставил пьесу «Желтая кофта» Дж. Бенримо и Г. Хазлтона, написанную по мотивам китайских сказок. Ю. А. Головашенко писал, что в этой постановке «Таиров хотел, чтобы современный актер „с его изощренной техникой и осложненной психикой“ приблизился к примитиву; источником форм этого спектакля для режиссера был китайский лубок; он искал в традициях китайского театра общее с комедией дель'арте, хотел, чтобы на сцене возникла „свободная игра свободного актера“, импровизационно-непосредственная, с искренней верой во все условности изображения („два табурета и доска — устрашающий поток“)»[1]. В 1918 году Мейерхольд на сцене Мариинского театра поставил оперу И. Стравинского «Соловей»[2], либретто которой опиралось на одноименную китайскую сказку, а в лирике либретто сказалось влияние «китайской пейзажной лирики. Такие образы-символы, как „бледный серп луны“, лепестки цветущей сливы, лодка на глади тихих вод, фигура одинокого рыбака, внимающего природе, чрезвычайно показательны для традиционной китайской поэзии „садов и полей“, „гор и вод“ или для „песен соленой воды“, культивировавшихся „поколением лодочников“ — обитателей Кантона»[3].

[1] *Головашенко Ю. А.* Режиссерское искусство Таирова. М.: Искусство, 1970. С. 232.

[2] См.: *Ряпосов А. Ю.* Спектакль В. Э. Мейерхольда «Соловей» (Мариинский театр, 1918) // Музыкальный театр: векторы развития. Выпуск 1—2 / Сост. и ред. статей Е. В. Третьякова; ред. издания А. Ю. Ряпосов. СПб.: Астерион, 2020. С. 48—64.

[3] *Брагинская Н. А.* «Соловей» Стравинского Андерсена: между Востоком и Западом // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2012. № 151. С. 192.

Следует подчеркнуть, что Мейерхольд, в полном соответствии с *традиционалистской* программой 1910-х годов, *не копирует* элементы традиционной китайской оперы, а *стилизует* их, то есть трансформирует и приспосабливает к современности, к задачам сегодняшнего дня. Тут стоит особо упомянуть стремление к подчеркнутой *условности*, а именно — разделение оперных исполнителей на статичных певцов (солистов и хор) и фигурантов пантомимы; единую декорационную установку, трансформирующуюся с помощью системы занавесов; эпизодно-картинное строение сценической композиции и др.[1]

Схожие процессы происходили и в сценическом искусстве Европы, где, в условиях доминирования академических форм театра и форм театра натуралистического, — в театре «восточном», включая и китайскую традиционную оперу, в первую очередь отмечалась *сценическая условность*. Например, в лондонской постановке «Желтой кофты» рецензенты увидели дух китайской оперы не в работе актеров, а в особых функциях работников сцены. Газета «Скетч» (The Sketch), исходя из обычных представлений о сценическом искусстве, условные приемы «Желтой кофты» высмеяла как нелепые: «Люди скачут на несуществующих лошадях, смешно дерутся, скалолаз взбирается на гору по двум столам и стульям и прочее»[2]. Газета посредством множества иллюстраций показала функции рабочих сцены: они выносили, по мере необходимости, элементы декораций на сцену и уносили их, могли принести актеру воды и т. д. Иными словами, в английской постановке они, выражаясь языком Мейерхольда, выступали *слугами просцениума*. И, по мнению газеты, это тоже было нелепо и смешно. В традиционной китайской опере такого рода работники столь широкого участия в представлении, конечно, не имели[3].

Группа китайских актеров вдохновилась идеей донести до западного зрителя истинную китайскую оперу и отправилась на гастроли по Европе, став посланниками культурного обмена между Востоком и Западом. В 1932 году знаток пекинской оперы Чэн Яньцю посетил СССР, Францию, Германию, Швейцарию, Италию и другие европейские страны и стал первым специалистом по пекинской опере, который дал оценку европейским спектаклям в китайском стиле. Чэн Яньцю выступал на различных мировых театральных конференциях, собрал большую коллекцию уникальных и ценных материалов и фотографий и после возвращения в Пекин собранный материал пре-

[1] См.: *Ряпосов А. Ю.* Спектакль В. Э. Мейерхольда «Соловей» (Мариинский театр, 1918). С. 50—55.

[2] *E. F. S.* „The Yellow Jucket“ in an English Dress // The Sketch. 1913. 9 April. P. 10.

[3] См.: *Tian Min*. Gordon Craig, Mei Lanfang yu zhong guo xi ju [*Тян Мин*. Гордон Крэг, Мэй Ланьфан и китайская опера] // Wen yi yan jiu [Исследование искусства]. № 5. 2008. P. 81. (на китайском языке).

вратил в «Отчет об исследовании оперной музыки в Европе»[1]. С. М. Третьяков побывал в Китае, где вел курс русского языка в Пекинском университете. Пьеса Третьякова «Рычи, Китай!» была поставлена В. Ф. Федоровым в 1926 году на сцене под общим руководством Мейерхольда и с финальной режиссерской корректурой постановки.

Мейерхольдовское понимание условности во многом близко сценической условности традиционного китайского театра. Мейерхольд, пользуясь словами А. Шопенгауэра, так определял смысл и значение условности: «...художественное произведение должно не все давать нашим чувствам, но как раз столько, чтобы направить фантазию на истинный путь, предоставив ей последнее слово»[2]. И вот как режиссер описал принцип создания декорации к неосуществленной в Студии на Поварской постановке пьесы Г. Гауптмана «Шлюк и Яу»: «Вместо большого количества деталей — один-два крупных мазка. Первый акт: ворота замка, у которых охотники находят пьяными Шлюка и Яу. На сцене показаны только ворота... Они поражают своей грандиозностью, так они громадны и так пышны. Сквозь ворота не видно замка, но по уходящему в глубь ряду боскетных ширм зритель сразу воспринимает и стиль эпохи, и богатство тех, кто живет за этими воротами»[3].

В данном случае речь идет о приеме «часть вместо целого». Ранее уже было сказано, как удивлены были зрители английской постановки «Желтая кофта», когда актер изобразил подъем на скалу с помощью столов и стульев. Да, в китайском традиционном театре при игре актера со столами и стульями можно изобразить императорский дворец, библиотеку, кабак, чайную или же шатер генерала. Например, если «перевернуть стул, перепрыгнуть его, и... создается представление перепрыгивания через стену или бросания в колодец»[4]. В мейерхольдовском Условном театре игра актера с вещами пересоздает и сами эти предметы, и пространство сцены, и пространство театрального здания. Пластический характер театра Мейерхольда продиктовал следующее высказывание режиссера: «Пусть театр лишится слова, актерского наряда, рампы, кулис, театрального здания, пока в нем есть актер и его мастерские движения, театр останется театром, ибо о мыслях и побуждениях актера зритель узнает по его движениям, жестам и гримасам, а театральное

[1] См.: *Chen Yanqiu*. Chen Yanqiu fu ou kao cha xi qu yin yue bao gao shu [*Чэн Яньцю*. Отчет об исследовании оперной музыки в Европе]. Beijing: Shi jie bian yi guan bei ping fen guan, 1933. 106 p. (на китайском языке).

[2] Цит. по: *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. С. 117.

[3] Там же. Ч. 1. С. 109.

[4] *Dong Xiao*. Xi qu wu tai „yi zhuo er yi“ wei tan [*Донг Сяо*. Небольшое исследование сцены оперы «один стол — два стула»] // Shang ye wen hua [Деловая культура]. 2014. № 25. P. 109. (на китайском языке).

здание для актера — всякая площадка»[1]. Такова суть мейерхольдовского *театрального конструктивизма* — играющий актер есть *конструктивный элемент* сценического искусства.

Для Мейерхольда необходимы были актеры, чьи движенческие навыки были почерпнуты у исполнителей танцев, артистов цирка, конных наездников, спортсменов — и актеров Востока. А. А. Мгебров написал в своих мемуарах: «Мейерхольд не терпел только простых, гимнастических упражнений, — он преподносил их в окружении беспрерывной фантастики. Я помню, с какой страстностью увлекался он... всем китайским и японским»[2]. Режиссер утверждал: «Мы на пороге такого времени, когда... произойдет то, что было в старояпонском и старокитайском театре, когда актер, готовясь к сцене, должен был всего себя приготовить — со стороны движений, со стороны голоса, со стороны акробатизма, со стороны умения двигаться под оркестр, со стороны умения сделать сальто-мортале и т. д.» [3]. Действительно, у китайской традиционной оперы очень высокие требования к своим актерам, например, «Мэй Ланьфан начал изучать актерское искусство в возрасте 8 лет, но только в 19 лет он утвердился в качестве выдающегося актера в Пекинской театральной труппе»[4]. Он со множеством учителей изучал амплуа молодой кокетки, женское амплуа со скромной черной одеждой, амплуа женщины-воина и др. Он ежедневно занимался пением оперы, внешним видом, танцами, единоборствами, фехтованием.

Китайские актеры подчинены требованию: каждое движение, позиция, поза и жест фиксированы, поэтому актеры должны неоднократно тренировать одно и то же движение, пока оно не станет профессиональным и совершенным. И здесь обнаруживается сходство с принципами мейерхольдовского *биомеханического этюда*, когда каждое сложное движение разбивалось на совокупность простых, которые, в свою очередь, доводились до совершенства за счет многократной отработки. И еще, во время выступления китайский актер производит стандартные утвержденные движения, например — «Чи Ба». В этом действии актер шагает вперед, но на каждом шаге он должен сначала выпрямить ноги, согнуть колени, принять позу намерения сделать шаг, а затем вытянуть ноги, чтобы сделать шаг вперед. Эта концепция очень схожа с такими понятиями теории биомеханики, как «отказ» и «посыл». Перед тем как актер завершит позу «Чи Ба», необходимо застыть в картинной позе, — актер сначала делает жест в позе, потом делает небольшое движение назад

[1] Цит. по: *Волков Н. Д.* Мейерхольд: В 2 т. М.; Л.: Academia, 1929. Т. 2. С. 363—364.

[2] *Мгебров А. А.* Жизнь в театре: В 2 т. М.; Л.: Academia, 1932. Т. 2. С. 289.

[3] *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2. С. 72—73.

[4] Mei Lanfang hua ce bian wei hui, Mei Shaowu. Yi dai zong shi [Mei Lanfang] [Мэй Ланьфан. Иллюстрированная книга]. Beijing: Bei jing chu ban she, 1997. P. 16. (на китайском языке).

и вместе с ударами барабанов с силой закрепляет эту позицию и завершает картинную позу наподобие «тормоза».

Визиту Мэй Ланьфана в Москву способствовала политическая ситуация. СССР рассматривал Китай и правительство Чан Кайши как возможного союзника в противоборстве с Японией, поездка китайского актера в ряду других культурных обменов должна была способствовать сближению двух народов. В самом Китае известие о визите Мэй Ланьфана в Москву вызвало острую дискуссию, связанную с попыткой осмыслить роль и значение пекинской оперы и такого выдающегося художника, как Мэй Ланьфан, в контексте современности[1]. С одной стороны, пекинская опера посвящена таким вечным темам, как «преданность, почтение, честность, верность»[2], и в этом ее непреходящее значение, но, с другой стороны, традиционная китайская опера не касалась современных социальных тем и была далека от насущной жизни масс. Авторы выходивших в свет статей задавались вопросом, найдется ли место старой китайской драме и искусству Мэй Ланьфана в новом времени. Сам актер рассчитывал не только познакомить Запад, включая и Советский Союз, с пекинской оперой и собственным исполнительским мастерством, но найти в западном сценическом искусстве возможности вдохнуть новую кровь в традиционный китайский театр[3]. В письме к А. Я. Аросеву Мэй Ланьфан написал: «Я поражен высоким уровнем театрального искусства в СССР, поэтому я с нетерпением жду возможности лично оценить театральное искусство в вашей стране, и я с нетерпением жду лично прочувствовать те достижения в сфере искусства, которых достиг СССР»[4].

19 марта 1935 года в китайском посольстве в СССР состоялся чайный прием, играли китайские актеры, включая и Мэй Ланьфана. Официально гастроли в Москве проходили в Выборгском доме культуры с 22 по 28 марта, перед выступлениями для советских граждан на русском языке были даны некоторые объяснения. Были показаны шесть китайских пьес: «Подозрительная туфля», «Фэй-Чен-О и генерал „Тигр“», «Месть угнетенных», «Меч вселенной», «Радужный перевал», «Опьяненная фрейлина», а также отдель-

[1] См., например: Mei Lanfang yu zhong guo jiu ju qian tu (san) [Мэй Ланьфан и будущее китайских старых пьес. 3] // Shen bao [Шень Бао]. 1934. Nian 7 yue 2 ri [2 июля]. (на китайском языке); *Tian Han*. Tian Han wen ji (di shi si juan) [*Тянь Хань*. Сборник статей Тянь Ханя. Т. 14]. Beijing: Zhong guo xi ju chu ban she [Китайская драма], 1985. P. 416, 435. (на китайском языке); и др.

[2] См.: Mei Lanfang yu zhong guo jiu ju qian tu (er) [Мэй Ланьфан и будущее китайских старых пьес. 2] // Shen bao [Шень Бао]. 1934. Nian 7 yue 1 ri [1 июля]. (на китайском языке).

[3] См., например: Mei Lanfang yi gao, Xu Jichuan zheng li: «Mei Lanfang you e ji» [Путешествие Мэй Ланьфана в Россию. Рукопись Мэй Ланьфана, подборка Сюй Цзичуаня] // Wen shi zi liao xuan bian (di er shi qi ji) [Сборник материалов по культуре и истории. Т. 27]. Beijing: Chu ban she, 1986. P. 93—133. (на китайском языке).

[4] Мэй Ланьфан в театре // Известия. 1935. 6 марта.

ные номера — танец с мечами, танец с алебардой, танец с рукавами, танец с перьями и др. Представления посетили члены советского правительства, видные деятели советских литературных и художественных кругов, дипломаты из Италии, Литвы, Чехии, Турции, Франции, Швеции, Дании, Греции, Болгарии, Персии, Норвегии, Японии, Уругвая и других стран, чьи посольства были на территории Советского Союза. Главные газеты и журналы Советского Союза: «Известия», «Правда», «Вечерняя Москва», «Литературная газета», «Труд», «Комсомольская правда», «Рабочий и театр», «Литературный Ленинград» — опубликовали соответствующие оценки[1].

В рамках визита Мэй Ланьфан также посетил фабрики, школы, посмотрел многие известные советские театральные, оперные и балетные представления, в том числе по приглашению Мейерхольда посмотрел спектакль «Дама с камелиями» в ГосТИМе. Личная встреча Мейерхольда и Мэй Ланьфана состоялась 14 марта на приеме, где присутствовали К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко, А. Я. Таиров, С. М. Эйзенштейн, С. М. Третьяков и др.[2] 20 марта в здании ВТО была прочитана лекция, посвященная китайской опере, включая и те спектакли, где участвовал Мэй Ланьфан. Китайские актеры выступили с песнями (голоса мужского и женского амплуа в китайской опере), а также продемонстрировали акробатическое искусство и театральные условные движения (например, сцена скачки на лошади с использованием стула). Перси Чен в издаваемом в Шанхае английском журнале «The China weekly Review» написал: «Мэй Ланьфан провел показательное выступление и продемонстрировал свои актерские умения, в особенности — жестикуляцию руками... Это показательное выступление очень сильно поразило Мейерхольда»[3]. Режиссер два или три раза побывал на выступлениях китайского актера для широкой публики[4]. 14 апреля ВОКС провело заключительную встречу, посвященную визиту китайских актеров, здесь Мэй Ланьфан и Мейерхольд встретились последний раз.

В своем выступлении в ВОКС 14 апреля 1935 года Мейерхольд сформулировал те уроки, что он вынес из знакомства с искусством Мэй Ланьфана. Лидер ТИМа готовил новые работы, включая вторую редакцию спектакля «Горе уму» (премьера состоялась 25 сентября 1935 года) и постановку «Бо-

[1] См.: *Купцова О. Н.* «Чужое» через «свое», «свое» через «чужое»: Мэй Ланьфан в зеркале советской театральной критики. С. 125—128.

[2] См.: *Xie Sijin.* Mei Lanfang yi shu nian pu [*Се Сыцзин.* Художественная хронология Мэй Ланьфана]. Beijing: wen hua yi shu chu ban she [Культура и искусство], 2009. P. 201. (на китайском языке).

[3] *Percy Chen.* High Spots of the Recent Visit of Mei Lanfang to the Soviet Union // The China weekly Review. 1935. 18 May. P. 394.

[4] См.: *Мейерхольд В. Э.* [О гастролях Мэй Ланьфана]. Выступление в ВОКС 14 апреля 1935 года // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда / Ред.-сост. Л. Д. Вендровская, А. В. Февральский. М.: ВТО, 1978. С. 95.

рис Годунов», которую режиссер на сцену не выпустил. Режиссер заявил, что «после двух-трех спектаклей, которые я увидел у д-ра Мэй Ланьфана... почувствовал, что... должен все изменить из того, что... делал раньше»[1].

Мейерхольд особое внимание обратил на проблему *условности*, взяв в союзники А. С. Пушкина, который, по утверждению режиссера, считал драматическое искусство *неправдоподобным* в самой своей основе. Мастер заявил: «Ту формулу, к которой влек нас Пушкин, я увидел осуществленной, и идеально осуществленной, в этом (китайском. — *Сяо Ань*) театре. Когда мы ведем исторический обзор от времени Пушкина до наших дней, то мы сразу видим эту борьбу двух течений на русском театре: одно течение, которое нас ввело в тупик натуралистического театра, и другое течение, которое получило широкое развитие только в дальнейшем. Недаром лучшие вещи Пушкина до сих пор не игрались, а если они и начинали играться, то все-таки игрались не в той системе, которая нам была дана, предложена китайским театром. Представьте себе пушкинского „Бориса Годунова“, сыгранного в приемах д-ра Мэй Ланьфана. Вы получите перелистывание этих картин (пушкинской трагедии. — *Сяо Ань*) без малейшей потуги вдаваться в натуралистическое болото, которое делает вещи отвратительными»[2].

Во время визита в СССР Мэй Ланьфан продемонстрировал танцы с саблями, перьями, алебардами и другие сложные формы движений. На одном из выступлений 1936 года Мейерхольд говорил: «Мэй Ланьфан — это один из тех актеров китайских театров, в которых очень большое значение придается движению. Над этим я работаю очень давно, но я свою работу строил над изучением японского театра Кабуки. <...> Китайский и японский театры очень близки, если взять область движения... Но когда говорят о движении, то сейчас же возникает ассоциация балетных движений... А китайский и японский театры очень отличаются в этом отношении. В их движении больше реалистической подпочвы. Их движения все выросли из фольклорного танца, из танца, где человек, который танцует и который идет с коромыслом по улице или который передает тяжесть с повозки в какой-нибудь магазин, — эти движения он тоже рассматривает как движения танцевальные, но танцевальные в смысле тонкой ритмической основы»[3]. Иными словами, условность японского и китайского театра отлична от условности театра балетного, движения японского и китайского актера не оторваны от реалистической основы, когда, например, актер изображает гребца в лодке, но движе-

[1] *Мейерхольд В. Э.* [О гастролях Мэй Ланьфана]. С. 95.

[2] Там же. С. 96. Подробнее об условных приемах постановки «Бориса Годунова» см.: *Ряпосов А. Ю.* Режиссерская методология Мейерхольда. 2. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж: Монография. СПб.: РИИИ, 2004. С. 237—255.

[3] *Мейерхольд В. Э.* Из выступлений разных лет // Мейерхольд. К истории творческого метода: Публикации. Статьи. СПб.: КультИнформПресс, 1998. С. 68.

ния актера подчинены не законам жизни, а пересозданы по законам искусства, танцевального в них ровно столько, сколько необходимо для метра и ритма музыкальной основы.

Мейерхольд выделял *жесты рук* китайского актера: «Много говорилось последнее время о культуре движений, о координации слова и движения, но мы забывали о том главном, о чем напоминал д-р Мэй Ланьфан, — о руках»[1]. В рамках биомеханического метода режиссер много внимания уделял движенческой основе игры актера, но концентрировался на движениях всего тела в целом. У Мэй Ланьфана было 54 известных жеста, каждый жест имел различную форму и служил для выражения оттенков и деталей различных эмоций и чувств. Тут, по мнению Мейерхольда, открывались новые возможности для воспитания современного актера движенческого театра.

В речи, которую Мейерхольд произнес в ВОКС 14 апреля 1935 года, имело место такое высказывание: «...у нас очень много говорят о так называемом ритмическом построении спектакля. Но те, кто видел работу д-ра Мэй Ланьфана, скажут, что ритм, который дает этот гениальный мастер сцены, у нас не чувствуется. У нас все спектакли, от музыкальных до драмы, так построены, что ни одному из наших актеров не внушают необходимости следить за временем на сцене. У нас нет чувства времени. Мы, собственно, не знаем, что значит экономить время. Он считает терциями, а мы считаем минутами. Мы даже не считаем секундами. В наших часах нужно выкинуть секундную стрелку, она нам совершенно не нужна»[2]. Если отвлечься от полемического заострения, то речь тут шла о реальной проблеме, волновавшей режиссера. Мейерхольд считал ритм главным средством воздействия на публику, при этом ритм в театре служит способом отсчета времени. Режиссер выстраивал строго определенную ритмическую структуру спектакля, которая нарушалась занятыми в постановке актерами из-за отсутствия необходимых навыков и соответствующей исполнительской традиции, столь присущей китайскому театру. Увидевший свет в 1924 году спектакль «Лес» имел 33 эпизода и продолжительность действия четыре часа. «Лес» в ТИМе за четырнадцать лет был сыгран 1574 раза, с течением времени по разным причинам число эпизодов сократилось до 17, но спектакль в 1930-е годы, как и на премьере, шел все те же четыре часа. Искусство Мэй Ланьфана показало, какие пробелы в ритмической подготовке актеров существовали в рамках биомеханической методологии. Музыка в пекинской опере регулирует каждое действие и каждый шаг актера, поэтому пекинская оперная музыка контролирует актера более заметно, исполнение актера более компактно, а выступление Мэй Ланьфана на сцене очень просчитано и не имело лишних движений. Мейерхольд в 1930-е годы стремился каждый фрагмент действия в своих поста-

[1] *Мейерхольд В. Э.* [О гастролях Мэй Ланьфана]. С. 96.

[2] Там же.

новках максимально насытить музыкой, темпоритмы которой составили бы для исполнителей ролей временну́ю структуру, которую мейерхольдовские актеры должны были выдерживать.

Следует особо подчеркнуть, что режиссерская методология Мейерхольда и актерский метод Мэй Ланьфана, помимо точек соприкосновения, имели и существенные различия. Принципиальная разница, по мнению Тян Мина, заключена в том, что сценическое искусство китайского актера опиралось на представления о гармонии и прекрасном, а основа мейерхольдовского искусства — *гротеск*[1]. Если Мэй Ланьфан в 1930-е годы представлял традиционный театр, цель которого — изображение мира как преимущественно мира прекрасного и гармоничного, то Мейерхольд выступал как представитель современного театрального авангарда, стремясь средствами сценического искусства выявить скрытые в обыденности черты мира — мира порой дисгармоничного и безобразного, методологически опираясь прежде всего на *гротеск* и *контрапункт*.

Итак, визит Мэй Ланьфана в СССР, выступления китайского актера в различных форматах (на специальных приемах и для широкой публики) и личные встречи Мейерхольда с виртуозом пекинской оперы имели важнейшее значение для совершенствования мейерхольдовской режиссерской методологии. Искания Мейерхольда в период традиционализма закономерно обратили внимание режиссера на приемы и методы традиционной китайской оперы и в преобразованном виде вошли в состав мейерхольдовской биомеханики и постановочной методологии режиссера, поскольку театральные эксперименты Мастера и в 1920—1930-е годы располагались «на ковре традиционализма» (Мейерхольд). Но представления режиссера о китайском традиционном театре почти четверть века были сугубо книжными и во многом умозрительными, поскольку в Китае Мейерхольд не был и непосредственно с искусством традиционной китайской оперы не сталкивался. Знакомство режиссера с Мэй Ланьфаном как выдающимся представителем пекинской оперы позволило существенно дополнить или скорректировать отдельные приемы и подходы мейерхольдовской режиссерской методологии. Открытым остался вопрос относительно обратной связи — влияния театра Мейерхольда на исполнительское искусство Мэй Ланьфана. По возвращении в Китай актер планировал написать специальное научное исследование, посвященное, помимо прочего, творчеству Мейерхольда, но осуществить данное намерение Мэй Ланьфану не удалось[2] и в связи закрытием ГосТИМа, арестом и гибелью режиссера, и по причине развязывания Второй мировой

[1] См.: *Tian Min*. Meyerhold Meets Mei Lanfang: Staging the Grotesque and the Beautiful. P. 234.

[2] См., например: *Chen Shixiong*. Guan yu «Mei Lanfang you e ji» xia ji que shi de tan tao [*Чэнь Шисюн*. Обсуждение пропущенного второго эпизода в «Путешествии Мэй Ланьфана в Россию»] // Xi ju [Драма]. 2018. № 4. P. 60—69. (на китайском языке).

войны, в которую были втянуты и значительные территории Китая. Надеждам Мэй Ланьфана на обновление искусства традиционной китайской оперы за счет достижений современного русского театра не суждено было сбыться. С. М. Эйзенштейн, например, высказался так: «Китайская драма должна стараться избегать модернизации. <...> Форма китайской драмы уже находится в совершенном состоянии, и... настоящая форма пекинской оперы может быть сохранена»[1]. Выдающийся кинорежиссер предлагал, по сути, консервацию искусства пекинской оперы, что во многом и произошло с традиционным китайским театром. Вопрос о формах существования традиционной китайской оперы в современном мире и о ее способности отвечать на вызовы сегодняшнего дня остается актуальнейшей проблемой.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ВТО — Всероссийское театральное общество.

ТИМ — Государственный театр им. Вс. Мейерхольда.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Брагинская Н. А.* «Соловей» Стравинского Андерсена: между Востоком и Западом // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2012. № 151. С. 188—196.
2. *Волков Н. Д.* Мейерхольд: В 2 т. М.; Л.: Academia, 1929. Т. 2. 494 с.
3. *Головашенко Ю. А.* Режиссерское искусство Таирова. М.: Искусство, 1970. 352 с.
4. *Купцова О. Н.* «Чужое» через «свое», «свое» через «чужое»: Мэй Ланьфан в зеркале советской театральной критики // Сборник статей международной конференции «Диалог культур Китая и Запада: 80-летие визита Мэй Ланьфана в СССР в 1935 году». Пекин: Сюэвань чубаньшэ, 2019. С. 115—128. (на китайском языке).
5. *Мгебров А. А.* Жизнь в театре: В 2 т. М.; Л.: Academia, 1932. Т. 2. 511 с.
6. *Мейерхольд В. Э.* Из выступлений разных лет // Мейерхольд. К истории творческого метода: Публикации. Статьи. СПб.: КультИнформПресс, 1998. С. 68.
7. *Мейерхольд В. Э.* [О гастролях Мэй Ланьфана]. Выступление в ВОКС 14 апреля 1935 года // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда / Ред.-сост. Л. Д. Вендровская, А. В. Февральский. М.: ВТО, 1978. С. 95—97.
8. *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. 350 с.; Ч. 2. 643 с.
9. Мэй Ланьфан в театре // Известия. 1935. 6 марта.
10. Научно-исследовательский проект по творческому наследию В. Э. Мейерхольда «Любовь к трем апельсинам», 1914—1916: В 2 т. / Сост., отв. ред. Л. С. Овэс. Т. 1. СПб.: РИИИ, 2014. 448 с.

[1] Цит. по: *Li Zhan*. Feng Wei, Song Ruixue yi. 4 yue 14 ri (zhou ri) su lian dui wai wen hua jiao liu xie hui zuo tan hui: fa yan zhe yu fa yan nei rong de zhong zhong mi tuan [*Ли Чжан (Janne Risum)*. 14 апреля (воскресенье). Симпозиум Советской ассоциации по культурному обмену: докладчики и речи] // Zhong guo xi qu xue yuan xue bao [Изд-во Китайской академии традиционной китайской оперы]. 2018. № 39 (4). P. 16. (на китайском языке).

11. *Ряпосов А. Ю.* Режиссерская методология Мейерхольда. 2. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж: Монография. СПб.: РИИИ, 2004. 288 с.
12. *Ряпосов А. Ю.* Спектакль В. Э. Мейерхольда «Соловей» (Мариинский театр, 1918) // Музыкальный театр: векторы развития. Выпуск 1—2 / Сост. и ред. статей Е. В. Третьякова; ред. издания А. Ю. Ряпосов. СПб.: Астерион, 2020. С. 48—64.
13. *Серова С. А.* Театральная концепция Мейерхольда и китайская театральная теория: доклад. М.: Наука, 1968. 16 с.
14. *Серова С. А.* Театральная культура Серебряного века в России и художественные традиции Востока (Китай, Япония, Индия). М.: ИВ РАН, 1999. 220 с.
15. *Третьяков С.* Великое мастерство // Правда. 1935. № 80 (6326). 22 марта.
16. *Чэнь Шисюн.* Русские драматурги и китайская опера // Российское искусство. 1925. № 1. С. 36.
17. *Эйзенштейн С. М.* Чародею грушевого сада // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1968. Т. 5. С. 311—325.
18. *E. F. S.* „The Yellow Jucket“ in an English Dress // The Sketch. 1913. 9 April. P. 10.
19. *Percy Chen.* High Spots of the Recent Visit of Mei Lanfang to the Soviet Union // The China weekly Review. 1935. 18 May. P. 394.
20. *Risum J.* The Effect of Mei Lanfang // Theory and Construction of Jingju Performance. Beijing: Zhongguo xiqu xueyuan, 2011. 416 p.
21. *Tian Min.* Meyerhold Meets Mei Lanfang: Staging the Grotesque and the Beautiful // Comparative Drama. Vol. 33. № 2. 1999. P. 234—296.
22. *Chen Shixiong.* Guan yu «Mei Lanfang you e ji» xia ji que shi de tan tao [*Чэнь Шисюн.* Обсуждение пропущенного второго эпизода в «Путешествии Мэй Ланьфана в Россию»] // Xi ju [Драма]. 2018. № 4. P. 60—69. (на китайском языке).
23. *Chen Yanqiu.* Chen Yanqiu fu ou kao cha xi qu yin yue bao gao shu [*Чэн Яньцю.* Отчет об исследовании оперной музыки в Европе]. Beijing: Shi jie bian yi guan bei ping fen guan, 1933. 106 p. (на китайском языке).
24. *Dong Xiao.* Xi qu wu tai „yi zhuo er yi“ wei tan [*Донг Сяо.* Небольшое исследование сцены оперы «один стол — два стула»] // Shang ye wen hua [Деловая культура]. 2014. № 25. P. 109. (на китайском языке).
25. *Ji Qingbin.* Mei Lanfang fang su dang an shi liao (er) [*Цзи Цинбинь.* Архив визита Мэй Ланьфана в СССР (2)] // Min guo dang an [Архивы Китайской Республики]. 2001. № 4. P. 9—23. (на китайском языке).
26. *Lin Yi, Ma Xuan.* Zhong guo xi qu de kua wen hua chuan bo [*Лин Йи, Ма Суан.* Межкультурная коммуникация китайской оперы]. Beijing: zhong guo chuan mei da xue chu ban she [Китайский университет коммуникаций], 2009. 149 p. (на китайском языке).
27. *Li Zhan.* Feng Wei, Song Ruixue yi. 4 yue 14 ri (zhou ri) su lian dui wai wen hua jiao liu xie hui zuo tan hui: fa yan zhe yu fa yan nei rong de zhong zhong mi tuan [*Ли Чжан (Janne Risum).* 14 апреля (воскресенье). Симпозиум Советской ассоциации по культурному обмену: докладчики и речи] // Zhong guo xi qu xue yuan xue bao [Изд-во Китайской академии традиционной китайской оперы]. 2018. № 39 (4). P. 16—31. (на китайском языке).
28. Mei Lanfang yu zhong guo jiu ju qian tu (er) [Мэй Ланьфан и будущее китайских старых пьес. 2] // Shen bao [Шень Бао]. 1934. Nian 7 yue 1 ri [1 июля]. (на китайском языке).
29. Mei Lanfang yu zhong guo jiu ju qian tu (san) [Мэй Ланьфан и будущее китайских старых пьес. 3] // Shen bao [Шень Бао]. 1934. Nian 7 yue 2 ri [2 июля]. (на китайском языке).
30. Mei Lanfang yi gao, Xu Jichuan zheng li: «Mei Lanfang you e ji» [Путешествие Мэй Ланьфана в Россию. Рукопись Мэй Ланьфана, подборка Сюй Цзичуаня] // Wen shi zi liao xuan bian (di er shi qi ji) [Сборник материалов по культуре и истории. Т. 27]. Beijing: Chu ban she, 1986. P. 93—133. (на китайском языке).

31. Mei Lanfang hua ce bian wei hui, Mei Shaowu. Yi dai zong shi [Mei Lanfang] [Мэй Ланьфан. Иллюстрированная книга]. Beijing: Bei jing chu ban she, 1997. 378 p. (на китайском языке).
32. *Tian Han*. Tian Han wen ji (di shi si juan) [*Тянь Хань*. Сборник статей Тянь Ханя. Т. 14]. Beijing: Zhong guo xi ju chu ban she [Китайская драма], 1985. 571 p. (на китайском языке).
33. *Tian Min*. Gordon Craig, Mei Lanfang yu zhong guo xi ju [*Тян Мин*. Гордон Крэг, Мэй Ланьфан и китайская опера] // Wen yi yan jiu [Исследование искусства]. № 5. 2008. P. 72—83. (на китайском языке).
34. *Xie Sijin*. Mei Lanfang yi shu nian pu [*Се Сыцзин*. Художественная хронология Мэй Ланьфана]. Beijing: wen hua yi shu chu ban she [Культура и искусство], 2009. 356 p. (на китайском языке).

Аннотация

Статья посвящена выступлениям Мэй Ланьфана во время визита в СССР в 1935 году и проблемам рецепции его исполнительского искусства В. Э. Мейерхольдом. Рассматриваются вопросы обращения режиссера к приемам и достижениям китайского традиционного театра с целью, в рамках традиционализма, расширить и обогатить собственный театральный язык. Личные контакты и непосредственные наблюдения за выступлениями великого китайского актера позволили Мейерхольду внести коррективы в собственную методологию.

Abstract

This article is dedicated to performances given by Mei Lanfang during his visit to the USSR in 1935 and the director Vsevolod Meyerhold's response to his performance art. The article considers Meyerhold's appeal to the techniques and achievements of traditional Chinese theater in a bid to expand and enrich his own theatrical language within the framework of traditionalism. In addition to attending his performances, personal contact with the great Chinese actor allowed Meyerhold to make adjustments to his own methodology.

✓ *Ключевые слова:* В. Э. Мейерхольд, Мэй Ланьфан, традиционная китайская опера, условность, биомеханика, маска, амплуа, контрапункт.

✓ *Keywords:* Vsevolod Meyerhold, Mei Lanfang, traditional Chinese opera, convention, biomechanics, mask, role specialization, counterpoint.

№ 3 / 2020

ПАМЯТНЫЕ ДАТЫ

УДК
792.03

Индустриализированная сказка для взрослых: спектакль К. К. Тверского «Три толстяка» (БДТ, 1930)

К 130-летию К. К. Тверского

ИВАНОВ АЛЕКСАНДР ВАЛЕНТИНОВИЧ
Преподаватель, гимназия № 610 Петроградского района Санкт-Петербурга «Санкт-Петербургская классическая гимназия» (Санкт-Петербург, Россия)

IVANOV ALEXANDER V.
Teacher, The Classical Gymnasium of Saint Petersburg, School 610 (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: alexspbgu@yandex.ru

К 1928 году в СССР набирает силу индустриализация. Этот процесс напрямую касается и театральной жизни страны, директивно вводится пятилетний план, и начинается «реконструкция театра». Главный режиссер БДТ Константин Константинович Тверской (1890—1937) подчеркивал, что «первый его (театра. — *А. И.*) пятилетний план характеризуется утверждением линии на монументальный проблемный спектакль, внедрением планового начала во всей работе БДТ (репертуар, методика работы над образом и т. д.), широкой постановкой проблемы кадров (план театра-вуза), стремлением к экспериментальному спектаклю, необходимому для отыскания новой, более высокой формы и преодоления своего рода „творческой инерции“, которая чувствовалась иногда в работах театра»[1]. Осенью 1929 года Художественно-политический совет БДТ, рассматривая производственный план театра, принял решение о постановке спектакля для детей-школьников, и одной из первых постановок во исполнение данного плана была выбрана пьеса Ю. Олеши «Три толстяка», задуманная Тверским в плане «индустриализированной» сказки с применением целого ряда приемов цирка и сложных механических эффектов[2]. Тверской подчеркивал, что пьеса Ю. Олеши «Три толстяка» в репертуаре БДТ заняла особое место, уже на этапе репетиций стало «совершенно ясно, что готовящийся спектакль может оказаться интересным и для взрослого зрителя. При всей своей „простоте“ и наивности он дает здоровую пищу фантазии, может увлечь непосредственностью, эмоциональной насы-

[1] *Тверской К.* Советская драматургия // БДТ. Л.: ГБДТ им. М. Горького, 1935. С. 214.

[2] См.: Там же. С. 225.

щенностью действия. (В старом дореволюционном театре такой пьесой была, например, „Синяя птица“ Метерлинка)»[1].

В предпремьерном издании к спектаклю «Три толстяка» Тверской заявлял, что впервые для практики БДТ при постановке в качестве организационного метода был применен принцип «бригадной работы при участии выдвиженцев из молодежи театра в качестве режиссеров-ассистентов»; театру была поставлена задача, «не снижая темы, формы и техники зрелища, дать современный, веселый, жизнерадостный, бодрый и простой спектакль»[2]. При этом режиссер подчеркивал, что наилучшей сценической формой для постановки «представляется синтетический спектакль», где литературный текст драматурга «сопровождается и подкрепляется танцами, пением, музыкой, радио, кино», где составной частью актерской техники «входит на сцену цирк», где делается попытка применения на сцене драматического театра «марионетки большого размера (в человеческий рост)»[3]. Постановка «Трех толстяков» была осуществлена бригадой БДТ в составе режиссера К. К. Тверского, художника М. З. Левина, композитора А. К. Буцкого и группы ассистентов-режиссеров. Премьера состоялась 6 июня 1930 года[4]. Постановка «вызвала оживленный обмен мнений»[5] и была преподнесена «ленинградским детям в виде „сюрприза“, так как до постановки спектакль не обсуждался в школьных и пионерских организациях»[6].

Тверской подчеркивал, что пьеса «при совершенно определенной и ясной направленности основной ее темы (революционная борьба против капитализма, который олицетворяется в фигурах трех толстяков: генерала, кардинала, банкира) дает превосходный материал для построения красочного, зрелищно-впечатляющего и исполнительски высоко-технического синтетического спектакля»[7].

Тверской отдельно подчеркивал, что одной из главных задач постановки было максимально, насколько это возможно, «обобщенное отображение революционной борьбы на современном Западе, идущее по линии *организации*

[1] «Три толстяка». Театральное представление с музыкой, пением, танцами, цирком и марионетками // Гос. Большой драматический театр. Юрий Олеша. «Три толстяка». Брошюра к спектаклю. Л., 1930. С. 2.

[2] Там же. С. 2—3.

[3] Там же. С. 3.

[4] См.: *Тверской К.* «Три толстяка» (Из бесед с постановщиками) // Рабочий и театр. 1930. № 31. 5 июня. С. 14.

[5] *Мокульский С.* «Три толстяка» в театре // Красная газета. Вечерний выпуск. 1930. № 138. 13 июня. С. 4.

[6] См.: *Ромм С.* «Три толстяка». Нужна ли нам такая пьеса? // Ленинские искры. 1930. № 51. 27 июня.

[7] «Три толстяка». Театральное представление с музыкой, пением, танцами, цирком и марионетками. С. 2.

массы на сцене и раскрытия *социального типажа* действующих лиц пьесы (курсив мой — *А. И.*)»[1]. Для этого были использованы следующие приемы: «*„Грубый“ комизм* — в отношении самих „Трех толстяков“. Здесь применяем преувеличение, доходящее до *гротеска*. *Карикатура* — при изображении остальных врагов (капитан, Раздватрис, знатная дама, церемониймейстер и др.). *Ирония* — в отношении части интеллигентской группы (доктор Гаспар, Август). Остальные циркачи (Тибул, Суок, Алина) даны через призму *профессионально-физкультурного поведения*. Наконец, — Просперо (вождь бедняков) и восставший народ — в плане чистой *социальной героики* (курсив мой — *А. И.*)»[2]. М. Н. Любомудров отмечал, что Тверской, трактуя пьесу как «революционную борьбу против капитализма»[3], перенес действие в современность, где «толстяки были модернизированы в соответствии с тогдашней политической ситуацией. Генерал Бонавентура был стилизован под Гинденбурга — на его каске с шишаком был изображен фашистский знак. Мельник Нарцисс представал в черном фраке и именовался Банкиром. Кардинал Лапиту был превращен в папу римского. В сценах во дворце толстяков сверху свешивалось полотнище с изображениями свастики»[4].

Пьеса «Три толстяка» являлась инсценировкой детской повести Ю. Олеши, которую сделал сам автор «по заказу МХАТа для замены устаревшей „Синей птицы“»[5]. Как отмечал С. Л. Цимбал, драматург попробовал строение и сюжетную схему андерсеновской сказки перевести на язык современности, «попытался оправдать и мотивировать все происходящее — социальными... побуждениями», когда с «толстяками, олицетворяющими трех китов капиталистического режима — капитал, военщину, церковь, — борются восставшие „бедняки“... от имени революционного пролетариата»[6]. По мнению М. Б. Падво, «андерсеновская сказка расползлась в „Трех толстяках“ в либеральную, дешевую и вредную мелодраму»[7], а с точки зрения И. Шебалкова, сказка Олеши облекла революцию в «фантастику»[8].

Сама пьеса «Три толстяка», написанная по заказу МХАТа, состояла из четырех действий и десяти картин. В БДТ, как заявил Тверской, «по заданию театра действие перенесено в современность, автором сделан целый ряд тек-

---

[1] «Три толстяка». Театральное представление с музыкой, пением, танцами, цирком и марионетками. С. 2.

[2] Там же.

[3] *Тверской К.* «Три толстяка» (Из бесед с постановщиками).

[4] *Любомудров М. Н.* Режиссерские искания БДТ во второй половине 1920-х годов (1926—1932) // Театр и драматургия: Сборник статей. Л.: ЛГИТМиК, 1976. Вып. 5. С. 140.

[5] См.: *Мокульский С.* «Три толстяка» в театре.

[6] *Цимбал С.* «Три толстяка» // Смена. 1930. 13 июня.

[7] *П. Мих. (Падво М. Б.).* «Три толстяка» в БДТ // Рабочий и театр. 1930. № 33. 15 июня. С. 8.

[8] *Шебалков И.* Еще о «Трех толстяках» // Рабочий и театр. 1930. № 34. 20 июня. С. 5.

стовых изменений (купюр и вставок). Финал пьесы идет в первоначальном варианте... гораздо более активном и политически — заостренном»[1].

Для определения жанра данного спектакля необходимо обратить внимание на позицию Тверского, что спектакль был задуман в плане «*„индустриализированной“ сказки* (курсив мой. — *А. И.*)»[2], своеобразной *детской пьесы для взрослых*[3]. Как отмечали критики, в работе БДТ над «Тремя толстяками» отчетливо чувствуется «стремление дать „большую“ осовремененную феерию, пестрое, праздничное зрелище»[4], представить «феерический, сказочный спектакль»[5]. По мнению М. Н. Любомудрова, «Три толстяка» ставились как «агитационно-политическое *цирковое обозрение*, стиль которого напомнил о приемах буффонады в спектаклях БДТ середины 20-х гг. (курсив мой. — *А. И.*)»[6].

Важным элементом в структуре спектакля являлось музыкальное оформление. Тверской отмечал, что действие в постановке «строится на *музыкально-ритмической основе*, благодаря чему музыка (композитора А. К. Буцкого; курсив мой. — *А. И.*) является органической частью спектакля и своими многочисленными разбросанными по всему спектаклю эпизодами выполняет самые разнообразные задачи режиссерского замысла. Основная... это *раскрытие и заострение темпа* и качественных особенностей тех или иных *движений*, будет ли это характеристика действий отдельных персонажей и масс или звуковая передача того, что происходит за сценой и о чем зритель узнает только посредством музыки. В связи с этим почти вся музыка спектакля носит *танцевальный характер* и развита главным образом во всех пантомимических и танцевальных моментах»[7]. При этом Тверской отдельно подчеркивал, что «музыка дает *характеристики* ряду персонажей спектакля (Толстяки, Раздватрис, Гвардейцы и др.), а также берет на себя и чисто *шумовое оформление* воспроизведением реальных звуков действительности (выстрелы, треск пулемета, звуки зверинца, гул толпы и пр.) (курсив мой. — *А. И.*)»[8]. По мнению С. С. Мокульского, одной из удач работы БДТ над постановкой

[1] «Три толстяка». Театральное представление с музыкой, пением, танцами, цирком и марионетками. С. 2.

[2] *Тверской К.* Советская драматургия. С. 225.

[3] См.: «Три толстяка». Театральное представление с музыкой, пением, танцами, цирком и марионетками. С. 2.

[4] *Цимбал С.* «Три толстяка».

[5] *П. Мих. (Падво М. Б.).* «Три толстяка» в БДТ. С. 9.

[6] *Любомудров М. Н.* Режиссерские искания БДТ во второй половине 1920-х годов (1926—1932). С. 140.

[7] «Три толстяка». Театральное представление с музыкой, пением, танцами, цирком и марионетками. С. 3.

[8] Там же.

«Трех толстяков» стал поиск *синтетического спектакля*, подкрепляющего слово музыкой и танцами[1].

Рассматривая вопросы сценографии постановки, Тверской использовал выражение *вещественное оформление* спектакля, понятие из терминологии мейерхольдовского театра 1920—1930-х годов. В интерпретации Тверского содержание понятия «вещественное оформление» не являлось тождественным тому смыслу, какой вкладывал в этот термин В. Э. Мейерхольд, а именно — сценография, основанная на *монтаже реальных вещей*. Тверской ставил перед собой задачу «избежать традиционной в детском спектакле „феерической“ пышности и сусальности»[2], и вещественное оформление, по мысли Тверского, — это «экономное, конструктивно целесообразное, но вместе с тем и зрелищно впечатляющее оборудование сценической площадки»[3]. Тверской подчеркивал, что исходя из общего решения спектакля в сценографии используются «элементы *цирковой установки* и *техники театра марионеток*: полу-арена, станок-тропа, цирковая аппаратура, преувеличенные в своих масштабах вещи (курсив мой. — *А. И.*)»[4]. Впервые делался опыт применения на сцене драматического театра марионетки, сопоставимой по размеру с ростом человека. Были испробованы новые принципы в области *сценического света*: одновременно использовались *три киноаппарата* в целях усиления эффектов движения на сцене[5].

Общая монтировка спектакля состояла из следующих декораций: полукруглый просцениум с двумя люками из оркестра, две лесенки из оркестра, занавес (тройной), станок под ним, две лестницы выдвижные, сетка в зал (от сцены к бельэтажу), с нее лестница на просцениум, трос над просцениумом (для полета продавца), ковер-половик[6]. Перемена декораций происходила на глазах у зрителей, на ходу, без специальных пауз для перестановки[7], тем самым подчеркивалась *непрерывность* и *динамичность*[8] развития действия, одна картина перетекала в другую.

Тверской отмечал, что «превосходная работа художника М. З. Левина, давшего исключительно экономное и красочное оформление спектакля, не

---

[1] См.: *Мокульский С.* «Три толстяка» в театре.

[2] *Тверской К.* «Три толстяка» (Из бесед с постановщиками).

[3] Там же.

[4] «Три толстяка». Театральное представление с музыкой, пением, танцами, цирком и марионетками. С. 3.

[5] См.: *Тверской К.* «Три толстяка» (Из бесед с постановщиками).

[6] См.: ГБДТ. Монтировка пьесы Ю. Олеши «Три толстяка» (ЦГАЛИ СПб. Ф. 268. Оп. 1. Ед. хр. № 42 (О постановке пьесы Ю. Олеши «Три толстяка»). Л. 1).

[7] См.: ГБДТ. Монтировка пьесы Ю. Олеши «Три толстяка». Л. 3.

[8] См.: *Шебалков И.* Еще о «Трех толстяках».

заслонила, однако, актерского исполнения»[1]. С. С. Мокульский также выделял «удачную работу художника М. Левина»[2], а по мнению С. Л. Цимбала, БДТ, «опираясь на технику современного спектакля... в полном согласии с авторским замыслом сломал барьеры собственно пьесы („Три толстяка“. — *А. И.*) и двинул на зрителя тяжелую артиллерию цирковых эксцентрических, музыкальных и кинематографических приемов»[3]. М. Н. Любомудров считал, что контуры «индустриализации» в постановке БДТ были размытыми[4] и Тверской стремился сделать спектакль «синтетическим». В нем использовалось много радио- и киноэффектов, широко применялись элементы цирка. Сценическое пространство было подано как полуарена, демонстрировалось хождение по канату, «полеты» и акробатические трюки, на сцену являлись характерные для клоунады увеличенные в масштабах бытовые предметы: вилки, ножи, поварешка, гигантские кастрюли и другой реквизит метровых размеров. Освещение было близко к цирковой манере[5].

Архивные документы БДТ[6] позволяют воссоздать *многоэпизодную структуру* постановки «Трех толстяков»; связующим звеном *многоэпизодной композиции* выступала основная сюжетная линия спектакля — освобождение Просперо, вождя восставшего народа, и свержение «трех толстяков», символизирующих буржуазный капиталистический мир. В целом постановка состояла из 4 действий, 10 картин, интермедии: Действие I. Картина 1. *Цирк.* Картина 2. *Город.* Действие II. Картина 1. *Кухня.* Картина 2. *Дворец.* Картина 3. *Кухня* (как первая картина этого же действия). Действие III. Картина 1. *У доктора — лаборатория.* Картина 2. *Цирк разрушенный.* Действие IV. Картина 1. *Спортплощадка.* Картина 2. *У зверинца.* Картина 3. *Зверинец.* Картина 4. *Кухня. Интермедия.* Картина 5. *Дворец.*

Тверской утверждал, что во время постановочного процесса впервые была проделана работа по выработке «*единой методики* актерского исполнения» и нахождения «общего для всех актеров пути и этапов работы над образом», а также введения «*методического пособия* — своего рода „*анкеты роли*“, которая с тех пор становится „обязательной“ в практике актерского молодняка театра и его школы (курсив мой. — *А. И.*)»[7]. Также Тверской подчеркивал, что преследовалась задача усложнения технических актерских заданий, ко-

[1] *Тверской К.* Советская драматургия. С. 225.

[2] *Мокульский С.* «Три толстяка» в театре.

[3] *Цимбал С.* «Три толстяка».

[4] См.: *Любомудров М. Н.* Режиссерские искания БДТ во второй половине 1920-х годов (1926—1932). С. 140.

[5] См.: Там же.

[6] См.: ГБДТ. Монтировка пьесы Ю. Олеши «Три толстяка» (ЦГАЛИ СПб. Ф. 268. Оп. 1. Ед. хр. № 42 (О постановке пьесы Ю. Олеши «Три толстяка»). 49 л.).

[7] *Тверской К.* Советская драматургия. С. 225.

торые потребовали большой и серьезной разносторонней тренировки[1]. Эта работа должна была «весьма заметно поднять исполнительскую культуру... актеров и поставить практические вопросы о методе работы, об учебе»[2]. Тверской отдельно отметил, что «впервые, как органический элемент актерской техники, входит на сцену цирк»[3]. А одним из главных заданий постановочной работы в плане актерской игры являлось раскрытие «социального типажа действующих лиц пьесы»[4].

Тверской утверждал, что «критикой была отмечена роль „Суок“ (А. Б. Никритина), в которой актрисе удалось... органически сочетать ряд труднейших технических заданий (жонглирование мячами, обручами и тремя тазами, акробатический танец, классический танец, пение и т. д.) с тончайшей обрисовкой образа героической девочки — цирковой бродяжки»[5]. С. Л. Цимбал писал в рецензии, что «удивительно развернулась в этом спектакле Никритина (Суок), великолепно преодолевшая ряд очень трудных игровых заданий режиссуры»[6]. Впрочем, по мнению З. Штейнмана, «под ласковыми пальчиками хорошенькой и доброй акробаточки она (революция. — *А. И.*) теряет суровые черты и превращается в мягкую сантиментальную мелодраму, такую трогательную под конец и такую смешную вначале»[7].

О. Г. Казико исполнила роль мальчика-принца Тутти. С. Л. Цимбал отмечал, что привычно «обаятельно играет наследника Тутти — Казико, но именно обаяние актрисы доконало остатки политического смысла этой роли»[8]. По мнению З. Штейнмана, самое любопытное, что запомнилось после спектакля «Три толстяка», «была... трогательная сценка между чудной девочкой Суок и очаровательным мальчиком Тутти. Чудная девочка с кокетливым бантиком на хорошенькой головке очень мило объясняла своенравному и капризному мальчику, что богачом быть очень нехорошо, потому что все богачи непременно ленивые, прожорливые и злые»[9].

Тверской писал, что Л. А. Кровицкий дал «эксцентрический романтически-гротескный образ чудака доктора Арнери... нащупывая в этой работе новые для себя сценические краски (лиризм, патетика...)»[10]. Но, по мнению

---

[1] См.: «Три толстяка». Театральное представление с музыкой, пением, танцами, цирком и марионетками. С. 2.

[2] *Тверской К.* Советская драматургия. С. 225.

[3] *Тверской К.* «Три толстяка» (Из бесед с постановщиками).

[4] Там же.

[5] *Тверской К.* Советская драматургия. С. 225.

[6] *Цимбал С.* «Три толстяка».

[7] *Штейнман З.* «Три толстяка» // Красная газета. Вечерний выпуск. 1930. 10 июня.

[8] *Цимбал С.* «Три толстяка».

[9] *Штейнман З.* «Три толстяка».

[10] *Тверской К.* Советская драматургия. С. 225.

С. Л. Цимбала, «роль доктора Арнери решительно ничего не прибавила к прежним актерским находкам Кровицкого»[1]. С точки зрения С. С. Мокульского, символика образа близорукого интеллигента-доктора сложна для юного зрителя[2]. С. Ромм отметил: «...совершенно неправильна фигура ученого доктора Гаспара Арнери, заявляющего, между прочим, следующее: „Всякая наука (а значит и буржуазная) идет на пользу народу“»[3].

Оценивая актерское исполнение в целом, З. Штейнман писал: «Доктор Гаспаро, Тутти, Суок, канатоходец сообщают спектаклю удивительно ласковый характер... спектакль поставлен не без остроумия, Казико и Никритина сделали все, чтобы и Тутти и Суок полностью произвели впечатление, на которое рассчитывал Олеша, когда он их сочинял, и Тверской, когда он их перекладывал на язык театра»[4]. С. С. Мокульский приветствовал «введение в актерскую игру элементов цирка (акробатика, жонглерство и т. д.), особенно у Никритиной, исполнительницы центральной роли Суок». Далее критик писал: «Из других исполнителей хочется еще отметить Янцата (Тибул). У всех остальных исполнителей, игравших, согласно заданию режиссуры в равных планах (*буффонада, ирония, сентиментальный мелодраматизм*), за внешним подчас выразительным рисунком не чувствовалось надлежащего отношения к материалу (курсив мой — *А. И.*)»[5]. С. Л. Цимбал заметил установку режиссера на «„универсализацию“ своих исполнителей», достигнув тут «многого, несмотря на то (или, скорее, последствие того), что играют в этом спектакле главным образом молодые актеры театра... Они весело кувыркаются, ходят по канату, жонглируют, пляшут. Все это делается совсем не натянуто — с хорошей, заразительной легкостью... Это хорошо, потому что несет в спектакль смешливость, юмор...»[6]. И. Шебалков отмечал, что в действиях и поступках «основных героев сказки — Суок, канатоходца, Просперо, Арнери, наконец, самих толстяков... больше робинзонады, чем живой действительности, больше безбрежного веселья, чем сосредоточенного раздумья, больше простоты и мягкости, чем суровой правды наших дней... Событиями в пьесе управляют... живые люди. Здесь даже зреет и побеждает революция. Но как мягка она в наивной простоте, эта борьба прелестной девочки Суок, мужественного Просперо, отважного юноши Тибулла с ленивыми обжорами-толстяками!»[7].

Постановке Тверского со стороны театральных обозревателей досталось немало критики. По мнению З. Штейнмана, БДТ дал «спектакль, который в

[1] *Цимбал С.* «Три толстяка».

[2] См.: *Мокульский С.* «Три толстяка» в театре.

[3] *Ромм С.* «Три толстяка». Нужна ли нам такая пьеса?

[4] *Штейнман З.* «Три толстяка».

[5] *Мокульский С.* «Три толстяка» в театре.

[6] *Цимбал С.* «Три толстяка».

[7] *Шебалков И.* Еще о «Трех толстяках.

точно таком же виде можно было бы показывать в любом западно-европейском театре, разве только переделав занавес и сняв фашистские значки с тех мест, на коих они теперь красуются... Даже тем папам и мамам, которые читают буржуазные газеты, стригут купоны и больше всего боятся революции»[1]. С точки зрения С. С. Мокульского, сказочный спектакль БДТ оказался менее всего современным, «восстание против капиталистов осуществляется неким условным „народом“, в котором есть ремесленники и циркачи, но нет индустриальных рабочих... На всей пьесе лежит отпечаток мелкобуржуазной концепции»[2]. С. Л. Цимбал подчеркивал, что в плане идеологии постановка выглядит «чрезвычайно убого и обнаруживает полное непонимание и автором и театром сегодняшнего советского ребенка... живо интересующегося сводками выполнения промфинплана, агитирующего своих родителей за новый быт, помогающего мерой своих сил осуществлению пятилетки... Режиссура ... отыгрывалась на ситуациях, которые сами по себе будут приниматься детьми „на ура“... нет ничего проще, как вызвать шумную реакцию у детской аудитории полетами, погонями, массовыми сценами. <...> В работе над „Тремя толстяками“ Большого Драматического театра явственно ощущается стремление дать „большую“ осовремененную феерию, пестрое, праздничное зрелище»[3]. И. Шебалков отмечал, что «автор и театр... делали упор в своем произведении на чистую развлекательность, на широкий размах выдумки, на фантастику. У них масса „чудесных превращений“, динамичность сценического действия, артисты балансируют по канату (Янцат), жонглируют (Никритина)... тем самым отрывая его (театр. — *А. И.*) от общих задач политического воспитания советского ребенка»[4]. Подводя итог, приведем точку зрения исследователя М. Н. Любомудрова, согласно которой «режиссерская транскрипция „Трех толстяков“ не противоречила первоисточнику, который был понят Тверским как „детская пьеса“. Однако пьеса и спектакль подверглись критике. Отзывы на „Три толстяка“ обнаружили *вульгарно-социологический подход*. Стремление Тверского показать „революционную борьбу против капитализма“ неожиданно повлекло суровые для режиссуры оценки (курсив мой. — *А. И.*)»[5].

Анализ осуществленного на сцене БДТ спектакля «Три толстяка» дает возможность определить и сформулировать многие из основополагающих свойств *режиссерской методологии* Тверского.

---

[1] *Штейнман З.* «Три толстяка».

[2] *Мокульский С.* «Три толстяка» в театре.

[3] *Цимбал С.* «Три толстяка».

[4] *Шебалков И.* Еще о «Трех толстяках».

[5] *Любомудров М. Н.* Режиссерские искания БДТ во второй половине 1920-х годов (1926—1932). С. 140.

Режиссер использовал пьесу как материал для спектакля, активно интерпретируя ее и в плане социально-политическом (революционный спектакль), и в плане постановочной техники (индустриальный спектакль). Подвергся корректировке и собственно текст пьесы, по настоянию театра Ю. Олешей был сделан целый ряд текстовых изменений (купюр и вставок).

На основе *принципа монтажа* формировалась *номерная структура* спектакля, который был насыщен разнообразными *аттракционами* — это хождение по канату, «полеты» и акробатические трюки, пантомима, танцы, а также музыкально-ритмическое и шумовое оформление действия в виде воспроизведения реальных звуков действительности (выстрелы, треск пулемета, звуки зверинца, гул толпы и пр.). Динамика действия усиливалась благодаря перемене декораций на глазах у зрителей, без специальных пауз для перестановки, одна картина перетекала в другую.

Важной чертой методологии Тверского являлось использование оркестрового сопровождения спектакля, где действие строилось на *музыкально-ритмической основе*, постановку Тверского смело можно назвать, пользуясь термином В. Э. Мейерхольда, *спектаклем на музыке*. Использовалась музыка и для характеристики того или иного персонажа.

Работая над сценографическим решением спектакля, Тверской выполнил оформление спектакля в стиле «скрытого конструктивизма», главными принципами которого являлись целесообразная организация структуры и формы самой конструкции, функциональная необходимость конструкции и ее элементов. «Скрытый характер» этого конструктивизма проявлялся в том, что бытовые декорации на первый взгляд представлялись своего рода фоном для действия, но на деле они несли функциональную нагрузку. Сценография спектакля «Три толстяка» показала, что Тверской по-прежнему находился под влиянием *экспрессионизма*, что выливалось в стремление выстроить воздействие на зрителя по самым разным направлениям и тем самым создать «индустриальный спектакль». Стремление к *радиофикации* и *кинофикации* театра вылилось в широкое использование в постановке радио, а также трех киноаппаратов, которые работали одновременно и помогали усилить эффект движения по сцене. Установка на *циркизацию* театра проявило себя в применении элементов цирковой установки: сценическая площадка в виде полуарены, станок-тропа, обычные вещи преувеличенных размеров, цирковая аппаратура. К аттракционам циркового типа можно было отнести и использование кукол-марионеток, соразмерных с человеческим ростом.

При постановке «Трех толстяков» Тверской работал преимущественно с молодыми актерами, что позволило режиссеру выработать единую методику актерского исполнения, опираясь на движенческую технику, элементы танца, цирка, эстрады, гротескную манеру игры и т. д.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

БДТ — Большой драматический театр.

МХАТ — Московский художественный академический театр.

ЦГАЛИ СПб — Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Любомудров М. Н.* Режиссерские искания БДТ во второй половине 1920-х годов (1926—1932) // Театр и драматургия: Сборник статей. Л.: ЛГИТМиК, 1976. Вып. 5. С. 118—152.
2. *Мокульский С.* «Три толстяка» в театре // Красная газета. Вечерний выпуск. 1930. № 138. 13 июня. С. 4.
3. *П. Мих. (Падво М. Б.).* «Три толстяка» в БДТ // Рабочий и театр. 1930. № 33. 15 июня. С. 8—9.
4. *Ромм С.* «Три толстяка». Нужна ли нам такая пьеса? // Ленинские искры. 1930. № 51. 27 июня.
5. *Тверской К.* Советская драматургия // БДТ. Л.: ГБДТ им. М. Горького, 1935. С. 155—244.
6. *Тверской К.* «Три толстяка» (Из бесед с постановщиками) // Рабочий и театр. 1930. № 31. 5 июня. С. 14.
7. «Три толстяка». Театральное представление с музыкой, пением, танцами, цирком и марионетками // Гос. Большой драматический театр. Юрий Олеша. «Три толстяка». Брошюра к спектаклю. Л., 1930. 4 с.
8. *Цимбал С.* «Три толстяка» // Смена. 1930. 13 июня.
9. *Шебалков И.* Еще о «Трех толстяках» // Рабочий и театр. 1930. № 34. 20 июня. С. 5.
10. *Штейнман З.* «Три толстяка» // Красная газета. Вечерний выпуск. 1930. 10 июня.

Аннотация

Статья посвящена истории постановки спектакля К. К. Тверского «Три толстяка» (БДТ, 1930). На материале реконструкции сценической версии пьесы Ю. Олеши «Три Толстяка» и анализа этого спектакля изучаются особенности режиссуры К. К. Тверского, а именно: подходы к выбору и интерпретации пьесы для детей, сценографическое решение спектакля, его жанровая природа, особенности композиции, специфика работы с актерами и попытки создания единой методики актерского исполнения для артистов БДТ.

Abstract

This article considers the production history of Konstantin Tverskoy's *Three Fat Men* (Bolshoi Drama Theater, 1930). It examines the key features of Tverskoy's direction through an analysis of Yuri Olesha's reconstruction of *Three Fat Men*. In particular, the article considers Tverskoy's approach to the selection and interpretation of the play for children, his decisions regarding set design, the play's genre, its compositional features, the specifics of working with actors, and attempts to create a unified method of acting for BDT artists.

✓ *Ключевые слова:* К. К. Тверской, «Три толстяка», БДТ, Ю. Олеша, М. З. Левин, многоэпизодный спектакль, трюк, аттракцион, спектакль на музыке, экспрессионизм.

✓ *Keywords:* Konstantin Tverskoy, *Three Fat Men*, Bolshoi Drama Theatre, Yuri Olesha, Moses Levin, multi-episode performance, trick, musical theatre, expressionism.

Своеобразие метафорических структур на примере фильмов режиссера Л. Осыки

УДК 791.2

К 80-летию Л. М. Осыки

ВОРОБЬЕВА АННА ЕВГЕНЬЕВНА
Аспирантка, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)

VOROBEVA ANNA E.
PhD Student at the Film and Television Department,
Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: pauzatacta@bk.ru

В 1960—1970-х годах происходит обновление жанровой палитры и усложнение стилистики киноязыка многонационального кинематографа СССР. В это же время в советской кинокритике разрабатывается концепция «поэтического кино», построенного не на развитии фабулы, а на изобразительном решении, ассоциациях, иносказании.

Термин «поэтическое кино» прежде всего закрепился за некоторыми фильмами союзных республик, где проявлялась большая художественная свобода и опора на самобытность народного искусства. Поэтичность данных фильмов была связана с использованием положенных в их основу фольклорных мотивов, а также с оригинальностью сюжетов и специфическим изобразительным решением. Представителями данного направления можно назвать следующих режиссеров: Т. Абуладзе, С. Параджанова, Ю. Ильенко, Р. Габриадзе, Э. Шангелая, О. Иоселиани, Э. Лотяну, Т. Океева, Али Хамраева, Б. Мансурова и др. Работающие независимо друг от друга в разных национальных кинематографиях, они отчетливо пересекались в сфере утверждения особой изобразительной стилистики киноязыка.

Киновед В. И. Фомин высказывает мысль о том, что во многом стиль режиссеров поэтического кино обусловлен их болезненным реагированием на утрату кинематографом зрелищности в результате утверждения эстетики документальности и доминирования повествовательной стилистики.

Действительно, процесс возникновения различных авторских стилей развивался на фоне общей увлеченности кинематографистами 1960-х годов эстетикой документалистики, возникшей под влиянием итальянского неореализма. Именно поэтому авторские поэтические фильмы, наполненные красочностью, пластичностью и тяготением к условности изобразительного искусства, были противоположным полюсом «прозаическому» явлению. Целый ряд авторов преломляет сквозь призму иносказания вечные вопро-

сы противостояния добра злу, взаимодействия природы и человека, самоощущения современника в историческом процессе.

С новым витком поисков молодого поколения отечественных кинематографистов фильмы приобрели еще одну характерную черту — обращение к фольклору. В этих картинах обнаруживается интерес к этнографии, подробностям старинного быта, использованию мотивов произведений национального эпоса, мифов и легенд. Большинство этих фильмов были решены в ключе притчевой поэтики[1], а сам временной отрезок, в течение которого создавались эти картины, можно обозначить как период возникновения *фольклорно-мифологического фильма* (или мифопоэтического кино).

Режиссеры таких фильмов стали включать в сложную структуру своих произведений элементы более популярных у зрителя жанров, таких как мелодрама, мюзикл, сказка, комедия, переплетая их с фольклорными мотивами. Таким образом, на основе национальной тематики стал разворачиваться глубинный символизм, который можно определить в рамках «живописно-поэтического» (или *живописно-символического*) направления кинематографа.

Волна кинопоэзии одновременно вздымалась в молдавском, грузинском, литовском кино, на киностудиях восточных республик СССР. Фильмы, обозначившие всплеск поэтического кино, также дали о себе знать и в кинематографе Украины.

В истории украинского кинематографа было два ярких периода, связанных с поэтическим направлением в этом виде искусства. Первый период совпал с 1920-ми годами, временем, когда свои фильмы снимал А. Довженко.

Второй период пришелся на 1960-е годы, ознаменовав процесс возрождения национального кинематографа Украины именно посредством поэтического кино[2], и ассоциировался с именами таких режиссеров, как С. Параджанов, Ю. Ильенко, Л. Осыка и др. В произведениях этих художников преобладало тяготение к метафоричности и аллегоричности осмысления действительности, что, наравне с описательным повествованием, проявилось в выразительных средствах, свойственных притчевой поэтике.

Оба периода имели множество различий, но оба стали возможны благодаря ряду схожих социокультурных факторов, в том числе стремлению к утверждению национальной самобытности.

---

[1] Притчевая поэтика давала возможность выражать авторские замыслы на уровне емких обобщений, но используя эпический охват действительности, возводя повествование до уровня мифического обобщения.

[2] Важно отметить тот факт, что ключевыми фигурами украинского поэтического кино не всегда являлись коренные носители традиции. Например, С. Параджанов, с именем которого принято ассоциировать «украинское поэтическое кино», был тбилисским армянином, но снимал национальную украинскую картину «Тени забытых предков» (подобные парадоксы можно встретить и в других национальных кинематографиях). Таким образом, феномен иносказательности национальных фильмов выходил за пределы одной национальности и воспринимался на уровне общечеловеческих ценностей.

Однако если в 1920-е годы это было обусловлено послереволюционным подъемом, то в 1960-е — энтузиазмом периода «оттепели». Большую роль в формировании второго периода сыграли исторические и политические процессы, происходившие в стране и формировавшие новое видение реальности художниками.

Каждый из этих периодов начинался под влиянием перемен, спонтанно происходящих вокруг, и заканчивался трагически. Трагизм заключался в том, что режиссеры, окрыленные десятками идей, лишались возможности снимать кино; успех и признание сменялись замалчиванием, а кино лишалось зрителя. В свое время Вольтер писал о том, что «с тиранами приходится говорить притчами, да и этот окольный путь опасен»[1]. Именно иносказательная поэтичность или «этнографизм» украинского кино, как подчеркивание местных особенностей, с одной стороны, являлись его яркой чертой, определяющей самобытность этого кинематографа, а с другой — становились причиной гонений и нападок в отношении режиссеров. Однако, несмотря на всю сложность внешних условий, данное направление осуществило стилистический прорыв, используя своеобразный мифопоэтический стиль.

Итак, поиски молодых кинематографистов 1960-х годов наследовали традиции поэтического советского кино 1920—1930-х годов, где центром интереса режиссеров был монтаж, несущий для поэтического кинематографа не только смысловую, но и стилистическую нагрузку, что позволяло создать целую систему закодированных символических образов. В 1960-е годы вновь появляются фильмы, в которых явственно ощущается стремление «изолировать» отдельный кадр, сделать его максимально информативным, приближенным к живописной изобразительности[2].

Таким образом, термин «поэтическое кино» стал актуальным на очередном витке развития кинопроцесса и был применим к фильмам, которые объединяло желание утвердить на экране правомочность более обобщенных и поэтически направленных «моделей жизни»[3], а также можно сказать, что данный термин стал синонимом термина «мифопоэтическое», он был прямым продолжением.

В период расцвета украинского кинематографа во второй половине XX века мифопоэтичность находит отражение в структуре следующих фильмов:

---

[1] *Вольтер Ф. М.* Эстетика. М.: Искусство, 1974. С. 255.

[2] Таким образом, в композиции пространство замирает (понятие «остановленное пространство»). В данном случае, как отмечает И. В. Евтеева, происходит взаимосвязывание частей не по принципу причинности, а по принципу подобия и контраста, что и обуславливает уместность употребления термина «кадр-картина» (*Евтеева И. В.* О взаимодействии киновидов. СПб.: РИИИ, 2011. С. 57). Одним из ярких примеров построения фильма по принципу кадров-картин является «Цвет граната» (1968) (Саят-Нова) С. Параджанова.

[3] *Фомин В. И.* Правда сказки. Кино в традиционном фольклоре. Москва: Канон+; Реабилитация, 2012. 456 с.

«Тени забытых предков» (1964) С. Параджанова, «Колодец для жаждущих» (1965), «Вечер накануне Ивана Купала» (1968), «Белая птица с черной отметиной» (1970) Ю. Ильенко и др., в которых воспроизведен мир народных легенд и старого быта Карпат, жизненный уклад показан так, что создается ощущение сюрреалистичности происходящего, а изображенное в фильмах приобретает условность.

Одним из ярких представителей данного направления является режиссер Л. Осыка. На примере его картин «Входящая в море» (1965), «Кто вернется — долюбит» (1966), «Каменный крест» (1968) мы можем обнаружить особый способ формирования притчевых структур. В этих фильмах мифопоэтичность создавалась за счет сжимания временной протяженности, которую формировала экспериментальная операторская работа (камера очень динамична или, наоборот, чрезмерно статична). Специфическое время свойственно поэтическому кинематографу, и, в частности, жанру притчи[1], для которой характерно подчинение времени, пространства, изобразительных, музыкальных и словесных средств выразительности особой логике — логике поэтической идеи.

В свою очередь, поэтическое кино использует метафору, аллегорию и символ, которые в жанре притчи получают возможность взаимодействовать и раскрываться по-новому. Символ всегда связан с категорией исторического времени, то есть с историческим и социальным контекстом конкретной эпохи.

Еще в 1920-е годы А. Довженко, снимая свою трилогию[2], закладывал основы национального кинематографа. Например, фильм «Звенигора» (1928) из этой трилогии создает некое условное пространство, таящее клад, который, в свою очередь, символизирует возрождение самой Украины. Таким образом, сказочный сюжет отображает историческую драму, которая раскрывается благодаря развертыванию повествования в четырех временах. Здесь мы видим приемы сюрреалистического письма (которые становятся актуальными в кино позже), сюжет явлен как сон, как поток свободных ассоциаций, характерных для народного самосознания.

Продолжая преемственность *символического рассказа об исторических событиях*, *эту* же тему развивает Л. Осыка в своем фильме «Каменный крест» (1968), демонстрирующем не только самобытность советской «новой волны», но и ее созвучие многим тенденциям европейского киноискусства.

Режиссер вместе со сценаристом И. Драчом в одном фильме объединили несколько новелл В. Стефаника: «Каменный крест», «Вор» и «Суд», раскрывающих ряд философских проблем. Прежде всего, это традиционные взгляды галицких крестьян, находящихся в тяжелом социальном положении

[1] Данному жанру также характерно параболическое отражение действительности, особым образом формирующийся способ построения иносказания.

[2] «Звенигора» (1928), «Арсенал» (1929), «Земля» (1930).

и вынужденных покидать родные земли. Сюжет этого фильма может быть сведен к простой истории о том, как крестьянин Иван Дидух на склоне лет вместе со своей семьей эмигрирует. Но на память о себе он оставляет большой крест из камня, который в фильме приобретает символическое значение и в каком-то смысле объединяет все три новеллы.

Фильм имеет своеобразный метафорический пролог — вступительная сцена, в которой старик Иван, подобно Сизифу, тянет на пару с собственной лошадью тяжелый плуг, вспахивая бесплодную каменистую почву. Обреченный на вечную борьбу с неплодородной землей, он неторопливо, как бы оплакивая себя, рассказывает историю своей безрадостной жизни. Монолог воспринимается как исповедь перед Богом и миром, но эта исповедь оборачивается то молитвой, то озлобленным ропотом, обращенным к небесам. И камера смотрит на Ивана откуда-то сверху, поднимаясь на высоту птичьего полета. Отчаянье главного героя приводит его к самому сложному испытанию в его жизни, связанному с расставанием с родной землей. Для героя фильма оно приравнивается к смерти, поэтому он заказывает по себе панихиду, а в финальной сцене ему и его семье — искателям лучшей судьбы, сменившим традиционную одежду на европейские костюмы, — вслед доносится «Вечная память»...

Значительную часть фильма занимает сцена прощания, напоминающая сюжеты картин П. Брейгеля. Черно-белое, зачастую темное изображение изобилует выразительными крупными планами лиц крестьян. Камера временами в стиле экспрессионизма искажает пространство, входя в резонанс с расколотым внутренним миром главного героя. Пронзительное музыкальное сопровождение всей картины — небывалый дуэт органа и бандуры. А колоритный язык гуцулов, льющийся как музыка, усиливает мистическое ощущение. Режиссер сохраняет живую и полную диалектизмов речь, продолжая линию С. Параджанова, который в фильме «Тени забытых предков» отказался от литературного языка в диалогах. Ощущение аутентичности происходящего достигается тем, что роли крестьян исполнили местные жители в собственных костюмах начала столетия[1]. Это усложняло дополнительными смыслами и сам фильм, и каждый отдельный кадр, что оказалось характерным для специфики трактовки кинематографического времени в поэтических фильмах 1960-х годов.

Режиссер Ю. Ильенко, один из представителей украинского поэтического кино, в интервью, рассказывая о работе над своими фильмами, рассуждает о кинематографическом времени, в частности о проблеме восприятия кадра.

[1] Режиссеры национальных кинематографий 1960-х годов активно использовали исполнителей-непрофессионалов. В предшествующую кинематографическую эпоху этот прием использовался в фильме «Земля» А. Довженко (1930), в котором снимались жители украинского села Яреськи, что также является определенным элементом преемственности между этими периодами.

Он говорит о сознательном перегружении кадров образной информацией. Зритель не успевает воспринять все заложенное в них, многое остается за порогом восприимчивости, но это сознательное информационное перенасыщение обусловлено стремлением режиссера наделить кадр всей «полнотой жизни», чтобы оставить яркий отпечаток в сознании зрителя.

Данный принцип режиссер распространяет на все компоненты фильма — актерское исполнение, атмосфера кадра, цвет и т. д. По словам режиссера, кадр имеет три времени жизни: время эмоциональной жизни кадра, время рационального осмысления и особенное третье — когда «режиссер не дрогнет и будет держать кадр на экране — даст ему полностью умереть... пройдет время и кадр воскреснет и родится заново, но уже в новом монументальном звучании. Время исчезнет совсем, начнется временна́я жизнь кадра-символа. Наступит самое великое и самое интересное время жизни кадра — время мифа»[1].

В качестве примера такого особенного мифологического времени можно привести свадебный прощальный танец главных героев Ореста и Даны в фильме «Белая птица с черной отметиной» (1970). Пластический и метафорический образ, возникающий в начале фильма и повторяющийся в конце, — по музыке, движению, стилистике является повтором. Но во второй раз танец предстает зрителю совершено иным по своему напряжению. Если в первый раз танец Ореста и Даны был прерван сообщением о начале войны, то во второй раз — герои сами не могут его дотанцевать до конца. Слишком драматичными были события прожитого времени, пролегающего между двумя этими танцами. Герои замирают, прижавшись друг к другу, а камера продолжает движение, что усиливает ощущение вечности. Вариативные повторы в поэтическом кинематографе — также характерная черта специфического времени фильма. Таким образом, мифопоэтическому кинематографу присуще нефабулярное время[2].

По словам Ю. Лотмана, «каково бы ни было происходящее на экране фантастическое событие, зритель становится его очевидцем и как бы соучастником. Поэтому, понимая сознанием ирреальность происходящего, эмоционально он относится к нему, как к подлинному событию... кино, по природе своего материала, знает лишь настоящее время»[3].

Следует также подчеркнуть, что образный ряд фильмов «Тени забытых предков», «Белая птица с черной отметиной», «Вечер накануне Ивана Купа-

[1] *Фомин В. И.* Правда сказки. Кино в традиционном фольклоре.

[2] Если события в фильме определяют драматический конфликт и сюжет совпадает с фабулой (с настоящим временем), то перед нами фабульный сюжет. Таким образом, настоящее время в фильме всегда событийно, его еще называют фабулярное время. Остальное время метафорическое (см.: *Демин В.* Фильм без интриги. М.: Искусство, 1966. 220 с.).

[3] *Лотман Ю. М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллинн: Ээсти Раамат, 1973. С. 4.

ла», «Колодец для жаждущих», «Входящая в море», «Каменный крест», «Кто вернется — долюбит» отличает минимальное использование речевого компонента или полное его отсутствие при доминировании изобразительных и аудиальных средств кинематографического языка. Поэтому именно стилистика, фактура изображения, специфическая работа со временем, а также звуковое решение формируют повествовательную специфику жанровой *формы притчи*, свойственной фильмам «живописно-символического» направления.

Специфический способ формирования притчевой поэтики проявляется уже в короткометражном дебюте Л. Осыки «Входящая в море» (1965). Данный фильм представляет собой кинопритчу, снятую в чистом мифопоэтическом стиле. Это значит, что символичность и метафоричность изображения и определенное прочтение кадров рождает некую аллегорию. Обыденная реальность преображена таким образом, что предстает возвышенной. В этом фильме каждый кадр с четко выстроенной композицией рассматривается как самостоятельная аллегория.

Сам фильм приобретает иллюстративную символичность, рассказывая о начале человеческой жизни, о переходе маленького человека из своего детства в юность через встречу со стихией моря. Здесь реализуется тот принцип, когда поэтическая метафора не ограничивается одним кадром или рядом кадров. Мы встречаем ряд образов, которые в совокупности и дают метафоре наглядную ощутимость. Такое соединение нескольких образов в одну метафорическую систему дает возможность метафоре стать развернутой. Именно этот вид метафоры реализуется в аллегорию.

По словам Ю. Лотмана, «поэтический сюжет претендует быть не повествованием об одном каком-либо событии, рядовом в числе многих, а рассказом о Событии — главном и единственном, о сущности лирического мира. В этом смысле поэзия ближе к мифу, чем к роману... факты жизни могут стать сюжетом поэзии, только определенным образом трансформировавшись»[1].

В фильме «Входящая в море» мы видим эту трансформацию, эту метаморфозу, произошедшую с реальностью с первых кадров: фильм начинается со стремительной панорамы, которая фиксирует безликую, бесформенную толпу людей на побережье, среди которых находятся главные действующие лица — женщина с девочкой на руках. В следующем кадре меняется визуально-пластический темпоритм, он становится медленным, появляется музыкальное сопровождение — атмосферные, монотонные переливающиеся звуки органа. Женщина с девочкой на руках как будто бы плывет сквозь толпу. Женщина, повернувшись спиной к камере, закрывает собой девочку и снимает с нее платье, символически давая ей возможность быть свободной — с этого момента на пляже больше никого нет, кроме их семьи.

[1] *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. Анализ поэтического текста. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. С. 504.

На пересечении горизонтальных линий — смыкающихся неба и воды, воды и песка — стоит обнаженная девочка; она поворачивает голову в сторону моря, и вода заполняет все пространство кадра. Из сверкающего размытого пространства кадра «выплывает» фигура. По мере того как появляется фокус, вырисовываются, становятся четкими черты красивого, атлетически сложенного мужчины. Это отец девочки и муж женщины, он красив и спокоен. Женщина нежна, хрупка, она смотрит, как сверкает солнце, отраженное в морской воде. Девочка стоит на берегу, и ее ног касается набегающая пенящаяся волна; она собирается сделать свой первый шаг в море... Волна подступает к ногам девочки и вновь отступает, как будто играя с ней. Море поет и шепчет свою морскую песню, убаюкивая женщину, которая лежит на песке среди камней и ракушек. Этот визуально-смысловой ряд можно продолжить, но уже отчетливо становится ясно, что этот фильм не содержит в себе в обычном понимании сюжета, этот фильм — символ.

Если подробнее остановиться на разных типах работы с кинематографическим временем и том, как это отражается на материале, лежащем в его основу, то можно обнаружить определенную парадоксальность работы символов.

В связи с тем, что притчевая форма тяготеет к высокой степени условности и в ее основе лежит иносказание, можно определить (как минимум) два способа ее работы в кино.

Есть фильмы, которые являются притчами именно за счет исключительной обобщенности повествования, которое больше тяготеет к иллюстративности неких абстрактных идей, в их основе лежат «чистые» архетипы; есть и другие фильмы, которые тоже являются притчами, но за счет того, что в основе фильма лежит исторический или литературный материал, прочитанный на уровне обобщенного иносказания.

Как и для литературы, для кинематографа характерны приемы метафоры, синекдохи, переноса, аллюзий, но только созданные при помощи визуального или аудиального образа. Фольклорная и литературная притча не могут быть просто переведены в кинематографическое изображение. Главным средством выражения притчи и различных культурных особенностей в кинематографе, на наш взгляд, становятся особенные стилевые решения, а также различная работа с метафорой, аллегорией и символом, создающие особую специфику повествования в фильмах.

Аллегория становится выражением «отвлеченного, абстрактного содержания мысли (понятия, суждения) посредством конкретного (образа)»[1]. В аллегории конкретный образ получает абстрактное значение, то есть ста-

[1] *Петровский М.* Метафора // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2 т. / Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чешихина-Ветринского. М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. Т. 1. А–П. URL: http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt1/lt1-4342.htm (дата обращения: 01.03.2020).

Кадры
из фильма
Л. Осыки

«Входящая
в море»
(1965)

«Входящая
в море»
(1965)

Кадры
из фильма
Л. Осыки

новится обобщением, и сквозь образ раскрывается понятие. Само это значение не является элементом художественным, оно всегда в той или иной мере присутствует в аллегории. «Чем более подчеркнуто иносказательное значение и чем точнее соответствие между образом и идеей, которую он выражает, тем более абстракция окрашивает образ, умаляя его конкретную самостоятельность и его художественную ценность. В таких случаях образ как бы направлен к идее, образ имеет определенную тенденцию. Это особенно явственно сказывается на дидактических жанрах поэзии, напр., на притче, на басне, которые и строятся обычно, как аллегория, и вообще на тех аллегорических произведениях, в основе которых лежит намерение пояснить или иллюстрировать нечто отвлеченное конкретным»[1].

Как иносказание аллегория ближе всего связана с метафорой и часто рассматривается как «развитая, распространенная метафора, или как ряд метафорических образов, объединенных в замкнутое целое, в единый сложный образ»[2].

Помимо экранных метафор, возникающих на основе использования кинематографических средств выражения, таких как монтаж, движение камеры, ракурс и т. п., можно назвать звуковые, словесные, музыкальные, цветовые метафоры. Под понятием «метафорическое в кино» подразумевается образность, приобретающая иносказательный смысл в результате использования всех выразительных средств кино в совокупности с целью воплощения на экране художественно осмысленного образа реальности согласно индивидуальности автора и типу его эстетического сознания. В рассматриваемый период киноискусство вырабатывает свой комплекс понятий о метафоре, приобретающий новые качества благодаря синтетическому характеру метафорических форм в кино и обращение к иносказательной поэтике кинопритчи.

Известно, что о метафоре как явлении стиля следует говорить в тех случаях, когда ощущается и прямое, и переносное значение; «соотношение двух смыслов в поэтической метафоре может быть разных степеней. На первый план может быть выдвинуто или прямое или переносное значение, а другое как бы аккомпанировать ему, или оба значения могут находиться в известном равновесии между собой. В большинстве случаев и поэтическую метафору мы застаем на стадии заслонения прямого смысла переносным, прямой же смысл дает лишь эмоциональную окраску метафоре, в чем и состоит ее поэтическая действенность»[3].

Уже само название фильма «Входящая в море» может быть воспринято метафорически — как «Входящая в жизнь». Символичность фильма состоит именно в том, что необычно, возвышенно, показаны самые обычные сцены

[1] *Петровский М.* Метафора.

[2] Там же.

[3] Там же.

семейного отдыха на берегу моря. Они изображены тонко и художественно, и каждый кадр прочитывается на символическом уровне. Обычные пляжные сцены можно рассматривать как отдельные аллегории: женщина лежит в ракушках и речных камешках, только ее красивое лицо и ладони, развернутые к небу, выступают на поверхность из-под них. Она закрывает глаза, и девочка кладет на ее закрытые глаза лепестки ракушек перловиц...

Девочка играет на берегу моря, и оно простирается перед ней как свободная поэтическая стихия бытия. А на пляже, рядом идет взрослая жизнь, и эта жизнь глазами девочки удивительна: ее отец — атлант, поддерживающий небеса распростертыми руками, мать — богиня, совершающая волшебные ритуалы, выкладывая рисунки из камней и ракушек на пустынном побережье.

Или еще один образ: в фильме есть кадр, где женщина лежит в песке, и на поверхность выступают только ступни и голова, она лежит горизонтально, а девочка в центре. Чем дольше мы всматриваемся в пропорции этого кадра, тем более ясно понимает его неестественность. Тело женщины слишком длинное, оно заполняет собой весь кадр. Этот образ вторит образу мужчины-атланта.

Мужчина и женщина — две силы, сотворившие жизнь. Но есть и еще какая-то сила извне, которую мы воспринимаем метафорически, когда видим на экране — черный, блестящий надувной круг, который катится за бегущей по пляжу девочкой, но сила отца, хранящая ее от рождения, сбережет и ее вхождение в мир. Его сильная рука останавливает стремительное вращение колеса...

Женщина берет девочку на руки и вносит в воду, и в этот момент метафоризм разворачивается до аллегории: если все живое вышло из воды, то они возвращаются к изначальной стихии. Мать и дочь как в «материнской утробе» мира. Женщина поддерживает девочку, но наступает момент, когда девочку держит только вода, а мать постепенно удаляется, уплывая все дальше и дальше. Аллегоризм приобретает монументальность символа взросления. Образ первой встречи маленького человека с жизнью существует изначально, а символическая встреча с морем на него указывает, таким образом высвечивая его.

Этот фильм не имеет в основе какого-либо литературного произведения и является своеобразным эскизом, зарисовкой, кинематографическим этюдом.

Четкая обозначенность образов-идей делает эту картину многозначной. С одной стороны, зритель прочитывает и понимает эти символические образы как универсалии, но с другой — остается с ощущением мастерски сделанной зарисовки на пляже простой истории встречи девочки и моря.

В картине «Входящая в море» обнаруживается специфическая изобразительная стилистика, присущая режиссуре 1960-х годов, а также можно наглядно увидеть формирование почерка режиссера, который в полной мере проявит себя во второй картине «Кто вернется — долюбит» (1966).

Главный герой фильма «Кто вернется — долюбит» (1966) — поэт, вынужденный уйти на войну. Война в картине предстает как неизбежное испытание для поэтической личности. Фильм обрамлен документальными кадрами мемориальных кладбищ — огромные пространства, заполненные одинаковыми гранитными плитами, на которых каменщик высекает одну и ту же дату смерти. Зритель следует за событиями, происходящими с героем-поэтом, которые не выстроены в прямой повествовательный сюжет. Они похожи на обрывочные воспоминания или чьи-то сны, наполненные мимолетными встречами с судьбами других людей, с которыми поэт на мгновение соприкасается. Вот поэта-солдата защитила от смерти цыганка, своим отчаянным криком: «он не цыган!» — она вырвала его из толпы обнаженных людей, которых через мгновение расстреляют немецкие солдаты. Поэт остался жить, он смотрит, как догорает одежда только что живых людей... А вот поэт-солдат видит девушку, стоящую среди людей, продающих свои вещи, он улыбается ей, и она улыбается ему в ответ. В следующем кадре они уже безмолвно идут вместе вдоль ряда черных деревьев, стоящих на фоне белоснежной стены. Ритмичная безмолвная пластика движений: только белое и черное, как молоко и хлеб, которым в начале фильма провожала на войну мать поэта. Как черная земля, которая стеной сыплется из открытого им вагона поезда на белое лицо и руки, в одной из последних сцен фильма. Поэт с другими солдатами заминировали железную дорогу, по которой должен проехать немецкий поезд, но вот прибежал встревоженный мальчик и сказал, что в поезде пленные. Поэт в импульсивном порыве бросился к приближающемуся поезду, остановил его, и теперь его неминуемо ждет смерть, но он счастлив, что спас людей... Он подбегает к одному из вагонов, распахивает дверь, но в вагоне нет людей. Из вагона сыплется черная земля, ее во время войны вывозили в Германию. Черная земля бесконечно сыплется, символически погребает поэта заживо.

Все встречи происходят в абстрактном пространстве, символизирующем изолированные островки мира. С одной стороны, координаты времени и пространства обозначены четко, а с другой — это символическое время войны или безвременье, собирательный образ всех городов и деревень, затронутых войной.

Поэт и девушка приходят на трибуны для представлений — они в иллюзорном пространстве, ненадолго укрылись от ада, царящего вокруг. Девушка прижимается к нему и плачет: человеческое прикосновение и безутешный плач на груди незнакомца — поэта.

Еще одна встреча в этом фильме также не имеет начала и конца, она просто возникает, как возникают в фильме, наслаиваясь один на другой, различные временные пласты: довоенное время, военное время, послевоенное время. Главный герой в гостях у своего друга, тоже поэта, но который не пошел на войну. «Друг» сидит, откинувшись на спинку кресла, и с закрыты-

ми глазами произносит: «Тебе легче, ведь ты — солдат», камера всматривается в безмолвное лицо главного героя, оно выражает глубокие изменения, происходящие внутри человека в этот момент. Его лицо отражает изменения ценностей, происходящие внутри всего мира. Слова «друга» пусты, и произнести их мог только трус, а значит, мертвец. Пристальный взгляд поэта в закрытые, в «мертвые» глаза своего бывшего друга перекликается со взглядом, обращенным на своего будущего убийцу, приближающегося к нему в последней сцене фильма. Этот же взгляд мы встречаем в начале фильма, когда поэт смотрит в глаза умирающего на его руках сослуживца. Поэт окликнул его, убегающего в страхе от смерти, от войны, от себя. Поэт хотел, чтобы он был мужественен, но смерть настигла его именно тогда, когда тот остановился на зов поэта. Все перемешивается: трусость и смелость, все уравнивается непробудностью военного времени... И стучит молоточек, высекая на гранитной плите бесконечные ряды с четырьмя одинаковыми цифрами. Эти образы воспринимаются эмоционально близко, несмотря на то что «точно установить для разных видов поэтических метафор степень их эмоциональности, наглядности и вообще их поэтической реализации было бы трудно, поскольку дело зависит от субъективного восприятия и резонированья на них»[1].

Если в фильме «Входящая в море» мы находимся в абстрактном пространстве, сконструированном режиссером из символов, следующих один за другим и являющихся некими универсалиями, то в картине «Кто вернется — долюбит» именно конкретность военного материала, на основе которого сделан фильм, вступает в глубокий внутренний диалог со зрителем, что обуславливает прочтение его на уровне символической притчи[2].

Для внутреннего единства притчи существенно временное и пространственное абстрагирование. Это тесно связано с тем, что основу ее повествования составляют нравственные и философские проблемы бытия. Таким образом, описание времени как исторической эпохи и места, как географического понятия условно, но необходимо; эти «координаты» задают основу для дальнейшего обобщения. Влияние сюжетного времени незначительно, но конкретность исторического момента может стать образом рассказа о «всех временах» и «всех событиях».

Так или иначе, сближение реальных фактов истории с фольклором или мифологией «способствуют созданию актуальных социально-символиче-

[1] *Петровский М.* Метафора.

[2] Парадоксальным является то, что символизм этой кинопритчи, использующей в своей основе язык чистой аллегории, утрачивает главное характерное для данного жанра качество — нравоучение. В свою очередь, в фильме, построенном по принципу поэтизации исторического материала, притчевая поэтика обладает безграничными вариантами коннотаций и становится более универсальной за счет близкой и эмоционально открытой современности проблематики.

ских толкований в форме притчи»[1]. Трансформация реальности в неожиданные, странные образы, характерные для притчи, потребовали от кинематографа освоения своеобразного кинематографического «языка» и символики, а также особенного подхода к фактуре материала, использованного в качестве основы фильма. По словам И. В. Евтеевой, фактура в анимации является значительным компонентом и основой для создания «разнообразных драматургических конструкций, а потому и смыслов»[2]. Таким образом, можно сделать вывод, что кинопритча, помимо метафоричности языка, также вырастает из самобытности пластической фактуры, но фактура для этого жанра становится стилем.

В случае с фильмами национальной традиции или живописно-символического направления эта «фактурность» материала фильма (костюм, среда, обрядовость и др.) национальная, особым образом переведенная на кинематографический язык, но, несмотря на конкретность исторического или литературного материала, ложащегося в основу фильма, может быть прочитана на символическом уровне. Именно данное сопоставление дает нам возможность видеть различность способов формирования материала, положенного в основу фильма и формирующего жанровую специфику.

Таким образом, можно сказать, что в поэтическом кинематографе темпоральные и пространственные переходы и временные искажения отображают сновидения, воспоминания, надежды и мечты, а иногда и целенаправленно смешивают реальность и иллюзию, тем самым подчеркивая символичность происходящего, а отсутствие прямой связи с сюжетом всегда стимулирует метафорическое прочтение образов и времени как настоящего. Выразительные средства в данных картинах, такие как цвет, свет, звук, композиция или пластическое решение кадра, являются неким ключом для тех или иных символов.

Экранное время, которое расходится с реальным, является еще одним проявлением иносказательности. Значение таких фильмов раскрывается непросто, потому что здесь одновременно объединены два плана: буквальное значение (быт) и более глубокий, символический (бытие) смысл восприятия. Двуплановость такого повествования создается прежде всего за счет иносказательных выражений аллегории и символа[3], что способствует расширению роли метафоры, а это, в свою очередь, может привести к отказу от единой повествовательной линии, от развития сюжета. Подобный процесс произошел и в кино 1920-х годов, когда метафоризм стал вытеснять повествование на

[1] *Евтеева И. В.* О взаимодействии киновидов. С. 37.

[2] Там же. С. 25.

[3] Дополнительное значение придает вертикальный контекст, источником которого в канонических притчах является Библия, а в неканонических этим источником становятся различные произведения художественной литературы, изобразительного искусства и исторические факты.

второй план. Таким образом происходил переход «от быта к бытийности... от круга текущих жизненных проблем и явлений в круг так называемых вечных, общечеловеческих проблем»[1].

Однако метафорический кинообраз не имеет самостоятельного бытия вне опоры на сюжет и повествование, что ярко прослеживается на примере сопоставления фильмов режиссера Л. Осыки, одного из представителей живописно-символического направления в украинском поэтическом кино.

Обращение к фольклору, этнографии, ко всему составляющему первооснову каждой национальной культуры стало характерной особенностью поэтических лент, созданных во второй половине 1960-х годов и являлось прямым наследованием формировавшейся в 1920-е годы национальной тематики.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вольтер Ф. М.* Эстетика. М.: Искусство, 1974. 390 с.
2. *Демин В.* Фильм без интриги. М.: Искусство, 1966. 220 с.
3. *Евтеева И. В.* О взаимодействии киновидов. СПб.: РИИИ, 2011. 154 с.
4. *Лотман Ю. М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллинн: Ээсти Раамат, 1973. 135 с.
5. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. Анализ поэтического текста. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. 704 с.
6. *Петровский М.* Метафора // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2 т. / Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чешихина-Ветринского. М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. Т. 1. А—П. URL: http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt1/lt1-4342.htm (дата обращения: 01.03.2020).
7. *Фомин В. И.* Правда сказки. Кино в традиционном фольклоре. Москва: Канон+; Реабилитация, 2012. 456 с.

Аннотация

Обращение к фольклору и этнографии стало характерной особенностью поэтических кинолент, созданных во второй половине 1960-х годов. Авторская поэтика, свойственная этим фильмам, является прямым наследованием изобразительной поэтичности 1920-х годов, времени, когда закладывались и основы национальной тематики в кино.

В статье, посвященной творчеству украинского режиссера Л. Осыки, анализируются особенности его художественного почерка, а также механизм создания метафорических структур в кино. Анализируемые фильмы являются по своему жанру кинопритчами, но за счет использования в своей основе различного материала (исторический, национальный, литературный, фантазийный-вымышленный) имеют особенные стилистические способы выражения.

Abstract

Folklore and ethnography are characteristic features of art cinema of the late 1960s. The artistry of these films is inherited from the 1920s—a period during which the tenets of national cinema were established. This article considers the work of the Ukrainian director Leonid Osyka, and presents an analysis his artistic style. The films analysed in the article can be broadly categorised as parables, though each has its own specific stylistic expression through the use of historical, national, literary, or fantastical material.

[1] *Фомин В. И.* Правда сказки. Кино в традиционной фольклоре. С. 278.

✓ *Ключевые слова:* новая советская волна, кинопритча, национальные кинематографии, поэтическое кино, авторский фильм, Л. Осыка, аллегория, метафоризм, мифопоэтическое кино.

✓ *Keywords:* Soviet New Wave, cinematic parable, national cinematography, art cinema, Leonid Osyka, allegory, metaphor, mythopoetic cinema.

№ 3 / 2020

ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ, ХРОНИКИ

УДК
78: 398

Рецензия на:

Васильева Е. Е., Молчанова Т. С. Понятия и термины фольклорно-этнографических дисциплин. СПб.: СПбГИК, 2017. 124 с., нот.

ХРУЩЁВА МАРГАРИТА ГЕННАДИЕВНА
Кандидат искусствоведения, профессор,
Астраханская государственная консерватория
(Астрахань, Россия)

KHRUSHCHEVA MARGARITA G.
PhD (History of Arts),
Professor, Astrakhan State Conservatory
(Astrakhan, Russia)

E-mail: margenastr@inbox.ru

Книга Е. Е. Васильевой и Т. С. Молчановой «Понятия и термины фольклорно-этнографических дисциплин» (учебное пособие по направлениям 53.03.04 «Искусство народного пения (Хоровое народное пение)» и 53.04.03 «Искусство народного пения (Сольное народное пение)») — солидный этномузыковедческий труд. «I и II разделы написаны Е. Е. Васильевой; статьи III и IV разделов — Е. Е. Васильевой и Т. С. Молчановой (авторство Т. С. Молчановой отмечено звездочкой в предметном указателе). Нотный набор, макет приложения и библиографические списки выполнены Т. С. Молчановой» (С. 7). Данное издание, безусловно, актуально и необходимо для теоретического и практического освоения русского песенного фольклора, особенно молодым поколениям этномузыковедов и исполнителей-практиков.

Итак, сначала о *содержании и структуре* этого теоретического и практического учебного пособия. Прежде всего, необходимо выделить главное (количественно и качественно): труд содержит 84 понятия и термина, которые систематизированы в Предметном указателе, организованном по алфавиту (С. 122—123), а их формулировки и раскрытие структурно последователь-

но организованы в четырех разделах[1]. При этом Раздел III и два термина Раздела IV («Партитурная нотация» и «Многомикрофонная запись», с. 47) прокомментированы Нотными приложениями, соответственно, № 1—28 и 29—30).

Жанр издания — **толковый словарь**, раскрывающий, прежде всего, **общие понятия** (Раздел I): «Начальные определения — та трудная и необходимая ступень, на которой воспитывается качество объективности, то есть умение взглянуть на объект со стороны. При этом одинаково важно увидеть его в определенном смысловом поле, считаясь с контекстом, и в то же время не упустить главную задачу, не потерять главный предмет в гуще контекстных связей» (С. 6).

Е. Е. Васильева, с ее огромным, более чем сорокалетним опытом исследований и преподавания в вузе, в двух первых, собственно теоретических разделах «Понятий и терминов» последовательно ведет читателя по ступеням лестницы постижения *фольклора* как собирающего и обобщающего понятия (С. 9) через его специфические / специальные научные понятия и термины.

В начале **Первого раздела** четко и ясно излагается методология подходов к пониманию фольклора вместе с вариантами алгоритмов его постижения (С. 11—12). Е. Е. Васильева предлагает три *собственных* резюмирующих определения фольклора (С. 12). Весьма важное понятие **корпуса русского песенного фольклора** определяется так: «это воображаемое целое, которое осмысляется и достраивается на основе реальных фактов; в число этих фактов входит как знание конкретных песенных образцов, так и определенных закономерностей их жизни, стилистических свойств и конструктивных особенностей» (С. 13). Следует подчеркнуть, что столь обобщающее и в то же время точное определение обнимает не только русский песенный фольклор, но и применимо к любой национальной традиционной культуре. (Уточняющие статьи «Корпус местной песенной традиции» и «Жанрово-стилевая доминанта корпуса местной песенной традиции» расположены чуть далее (С. 18), после статей «Тип», «Типология», «Структурная типология», а также «Местная (локальная) песенная традиция» и «Аутентичная (народная) терминология», что вполне логично и правомерно.)

Следующая группа понятий и терминов иерархически объединяет сугубо научные инструменты познания и осмысления фольклора, а именно: «Систематика», «Классификация», «Классификация русского песенного фольклора», «Тип», «Типология», «Структурная типология» (С. 13—16). Статья

[1] Предисловие (С. 3—8); Раздел I: Основные понятия (выделено 13. С. 9—20); Раздел II: Анализ песенного текста. Наставление первое (С. 21—34); О нотировке (С. 34—36); Раздел III: Термины музыкальной науки (С. 37—46); Раздел IV: Путь к изданию (С. 27—50); Наставление второе. О чистовике (С. 50—52); Нотное приложение (С. 53—117); Список литературы (27 названий. С. 118—119); Список источников (29 названий. С. 119—122); Предметный указатель (84 названия. С. 122—123).

«Классификация русского песенного фольклора» (С. 13—16), в отличие от остальных формульно-кратких в этой группе статей, достаточно подробно развернута. В подходе к классификации весьма важна констатация: «Для определения какой-либо классификационной единицы обычно играет существенную роль одна из координат» (С. 14). Е. Е. Васильева определяющими уровнями классификации песенного фольклора выдвигает *вид* и *жанр*, выстраивая их иерархию, которую можно определить как многомерно-объемную. В понятие *вид* включаются его *разряды* (в частности — лирики). При этом (особенно в локальных песенных традициях) неотъемлемым инструментом исследования является систематика по типам и для получения объективного описания — применение структурной типологии. Логику выстроенного авторами классификационного подхода, основанного не только на анализе научной литературы, но и фольклорного материала, можно назвать безупречной и ясной.

Терминологическую подгруппу составляют статьи «Местная (локальная) песенная традиция», «Корпус местной песенной традиции», «Аутентичная (народная) терминология», «Жанрово-стилевая доминанта местной песенной традиции», «Звуковой идеал» (последовательность терминологических статей мною немного изменена), представляющие собой «цепной терминологический ряд». И завершает первый терминологический раздел статья «Песня как общее понятие», включающая в себя разные уровни — обобщенный (обобщающий) и аутентичный — в вариантах реального исполнительства (С. 19—20).

Раздел II. Анализ песенного текста ведет читателя к следующему, уже научно-практическому уровню осознания песенного фольклора и овладению терминологическим аппаратом при основном условии: «Все аналитические операции начинаются со слухового анализа, выверяются слухом и контролируются произнесением» как «естественный и необходимый путь к осмыслению и усвоению песни, пониманию ее основы и специфических признаков» (С. 21). Этот раздел обнимает 31 этномузыковедческий термин, и Е. Е. Васильева, обладающая огромным экспедиционно-полевым, научно-исследовательским и педагогическим опытом, с ясным взглядом на обширный фольклорный материал, последовательно-стадиально, посредством вникания в терминологию создает для читателя алгоритм анализа народной песни, что формирует его многомерную научно-аналитическую «матрицу». А ее развертка уже простирается на весь известный читателю (в его опыте и памяти) фольклорный песенный фонд (корпус).

Суть этого раздела в последовательно-логичном пути постижения музыкально-поэтической формы песни в эстетическом художественном единстве всех элементов мелострофики. Главная же цель Второго раздела видится в том, чтобы, при всей сложности многомерного эмоционального, эстетического, художественного, исполнительского восприятия песни и ее научно-ана-

литического («пред»-factum или postfactum) понимания, создалось гармоничное равновесное эмоционально-научное единство, реализуемое как результат в исполнительском артефакте.

И, что существенно и важно, в данном издании для каждого теоретического постулата предлагаются конкретные примеры в Нотном приложении (С. 53—117), а о нем необходимо сказать особо далее.

«Песенная форма» (статья на с. 31—32), как центральный элемент системы, сгруппировала наиболее существенные понятия и термины, касающиеся песенной поэзии, точнее — песенного стиха (их выделено 13). Остальные 18 терминов относятся уже к понятию «мелострофы» и его терминологии, вариантам мелострофики. Весьма объемная статья «Форма мелострофы» предлагает 11 вариантов с краткими, но емкими характеристиками, с завершающим абзацем об общих принципах формообразования. Ее продолжают статьи, посвященные основным составляющим мелодики и ее интонированию. Завершает Второй раздел статья «Нотировка», и вполне уместно воспринимается следующее за ней весьма детальное «Наставление первое. О нотировке», — что отвечает жанру учебного пособия.

Раздел III «Термины музыкальной науки» (С. 37—46) написан Е. Е. Васильевой в соавторстве в Т. С. Молчановой. В этом разделе 24 понятия и термина (9 иллюстрируются нотными приложениями), которые возможно разделить на два слоя. К первому слою относятся 14 общемузыковедческих терминов, такие как «Ритм», «Лад», «Фактура» и ее разновидности и др., но в статьях акцентируется их действие в русском песенном фольклоре; второй слой — специфический фольклорный, точнее — фольклорно-исполнительский (например: «Звуковое поведение», «Дишкант», «Втора»).

Раздел IV резюмирует пройденный путь от общих понятий через аналитическую детальную практику к обобщающим понятиям и подводит к финальному результату: «Путь к изданию». И действительно, указан именно *путь*. Содержание раздела посвящено окончательному оформлению фольклорного материала на современной научной основе (и имеет арку с Разделом II — со статьей «Нотация»), что имеет безусловную практическую ценность для студентов, как и «Наставление второе. О чистовике». Здесь сконцентрированы издательские нормы и требования к публикуемому фольклорному тексту, но одновременно это и советы внимательного опытного наставника, ведущего к конечной цели: достоверной публикации и осознанному исполнению.

В педагогике и в науке есть два основных пути: показать (доказать) малое на многом или показать (доказать) многое на малом; на других «весах» главенствует наука или — практика. В данном издании во всем талантливо найдена «золотая точка равновесия». И одно из доказательств тому — **Приложение** из 57 песен, извлеченных из 29 публикаций русского песенного фольклора. Ибо Разделы II, III, IV подкреплены конкретными, научно выверенными нотировками песен Приложения. Территориальный, музыкаль-

но-стилевой, жанровый охват русского песенного фольклора в достаточной степени широк, несмотря на то что преобладают записи северо-западных, среднерусских традиций и минимальны примеры Юга России[1]. Помимо традиционных Списка литературы, Списка источников, завершает труд Предметный указатель (84 понятия / термина).

Значимость этого издания видится также в том, что почти любой этномузыковедческий аспект имеет здесь понятийный / терминологический ответ, что особенно важно для молодого поколения этномузыковедов и тем более исполнителей — продолжателей традиций песенного фольклора. Поэтому необходимо как можно более широко распространить в музыкально-фольклорной среде этот важнейший для ***современной*** музыкальной фольклористики труд и осуществить его актуально насущный *дополнительный* издательский тираж.

В завершение предлагаю таблицу «Нотные примеры и термины». Она сама собой сформировалась в процессе вникания в содержание и взаимосвязи этномузыковедчской и нотографической частей. Надеюсь, что дополнительная систематизация может быть полезной.

[1] Записи, сделанные в Архангельской области, в Карелии, в Вологодской, Ленинградской, Новгородской, Псковской, Смоленской, Рязанской, Владимирской, Ярославской, Тверской, Московской, Кировской, Брянской, Курской, Волгоградской областях.

	№ примера	Название песни	Жанр	Место записи	Источник примера	Понятие / Термин	Стр. разд.	Стр. нот
1	1-a	Травы мои, травы	Хороводная	Подпорожский р-н Ленинградской обл.	Муз.-пес. фольклор Ленинградской области № 265	Песенная форма (*см. также* мелострофа)	21–22	54
						Цепная строфа	24	
2	1-b	О-и тошнёшенько, мой родимый ты батюшко!	Причитание похоронное	Нюксеницкий р-н Вологодской обл.	Севернорусская причеть № 40	Песенная форма (*см. также* мелострофа)	21–22	55
						Позиционный повтор	24	
3	1-c	А баю, баю, баю	Колыбельная	Муромский р-н Владимирской обл.	Муром № 44	Песенная форма (*см. также* мелострофа)	21–22	56
4	1-d	Мысли... Скажите-ко, мысли мои	Лирическая протяжная	Устьянский р-н Архангельской обл.	Устьянские песни № 13	Песенная форма (*см. также* мелострофа)	21–22	57
						Цепной повтор	24	
						Цепная строфа	24	
						Форма мелострофы. 6	29	
						Интонационный тезис	32	
5	2-a	Волга река	Свадебная	Севский р-н Брянской обл.	Песни села Сенного № 57	Повтор	23	58
6	2-b	Через речку рябинка лежала	Свадебная	Уржумский р-н Кировской обл.	Песни Кировской области № 73	Повтор	23	59
7	2-c	Ай не во трубоньку я трублю	Лирическая / хороводная	Угличский р-н Ярославской обл.	Угличские песни № 82	[Повтор]	[23]	60–61

Таблица. *Нотные примеры и термины*

8	3-a	Из-за лесу, лесу темного, да	Свадебная	Угличский р-н Ярославской обл.	Угличские песни № 49	Цепной повтор	24	62–63
						Цепная строфа	24	
						Слоговая норма	25	
						Форма мелострофы. 5-а	28	
9	3-b	Бласлави, Божа, нам вясну гукать	Веснянка	Шумячский р-н Смоленской обл.	СМЭС 1 № 89	Слоговая норма	25	64
10	3-c	Ой весна-красна, тёплое летечко	Веснянка	Сахновский р-н Смоленской обл.	Песни Смоленской области № 7	Слоговая норма	25	65
11	3-d	Тётачка ж ты мая родная	Причитание	Починковский р-н Смоленской обл.	СМЭС 2 № 5, с. 172	Слоговая норма	25	66
12	4-a	Ой, моя родимая ма... (мушка)	Причитание	Бабушкинский р-н Вологодской обл.	Севернорусская причеть № 30	Клаузула	25	67
						Форма мелострофы. 8	29–30	
13	4-b	Ишше шли-де туры подле синё морё	Былина	Мезенский р-н Архангельской обл.	Архангельские былины № 314	Клаузула	25	68–69
14	4-c	Эх, да уж вы горы, мои горы	Лирическая протяжная	г. Печоры Псковской обл.	Песни Псковской области № 2	Клаузула	25	70
15	5-a	Да не дорого не злато, не цисто серебро	Былина	Мезенский р-н Архангельской обл.	Архангельские былины № 360	Анакруза	25–26	71
						Форма мелострофы. 8	29–30	

Таблица. *Нотные примеры и термины (продолжение)*

16	5-b	Из-за яблони вода прошла	Свадебная	Лодейнопольский р-н Ленинградской обл.	Муз.-пес. фольклор Ленинградской области, приложение № 3	Анакруза	25–26	72
17	6-a	Мы пойдем девки, мы в лужки гулять	Весенняя Троицкая	Смоленская губ.	Песни Смоленской области № 25	Форма мелострофы. 1	26–27	73
						Слогоритм (слоговой ритм, песенный ритм)	30–31	
18	6-b	Ой, под белою, под берёзою	Весенняя Хороводная	Суражский р-н Брянской обл.	Песни Брянщины № 22	Форма мелострофы. 1	26–27	74
						Слогоритм (слоговой ритм, песенный ритм)	30–31	
19	6-c	Не кукуй, кукуша, в зелёный дуброве	Духовская	Ярцевский р-н Смоленской обл.	СМЭС I III, № 4	Форма мелострофы. 1	26–27	75
						Слогоритм (слоговой ритм, песенный ритм)	30–31	
20	7	Как по морю, как по морю	Свадебная	Печорский р-н Псковской обл.	Песни Псковской области № 73	Форма мелострофы. 2	27	76
21	8	Таусень, таусень! Как у кочета ды	Календарная. Колядка Таусень	Шиловский р-н Рязанской обл.	Новогодние песни Рязанской области № 13	Форма мелострофы. 3	27–28	77
22	9-a	Поразвейтесь-ко, ветры буйные	Похоронный плач	Лодейнопольский р-н Ленинградской обл.	Муз.-пес. фольклор Ленинградской области № 225	Форма мелострофы. 4	28	78
23	9-b	Уж вам спасибо да спасибечко	Плач невесты после бани	Киришский р-н Ленинградской обл.	Муз.-пес. фольклор Ленинградской области № 52	Форма мелострофы. 4	28	79

Таблица. *Нотные примеры и термины (продолжение)*

24	10-a	Сине море на волнах стоит, да	Свадебная	Батецкий р-н Новгородской обл.	Городенский хор № 9	Форма мелострофы. 5-a	28	80
						Слогоритм (слоговой ритм, песенный ритм)	30–31	
25	10-b	Красота ль моя, красота	Свадебная	Сланцевский р-н Ленинградской обл.	Свадьба Сланцевского района № 56	Форма мелострофы. 5-a	28	81
						Слогоритм (слоговой ритм, песенный ритм)	30–31	
26	11-a	Привели к нам неженку	Свадебная	Гдовский р-н Псковской обл.	Гдовская старина № 33	Форма мелострофы. 5-b	28–29	82
						Слогоритм (слоговой ритм, песенный ритм)	30–31	
27	11-b	Много, много у сырого дуба, да	Свадебная, невесте-сироте	Уржумский р-н Кировской обл.	Песни Кировской области № 83	Форма мелострофы. 5-b	28–29	83
						Слогоритм (слоговой ритм, песенный ритм)	30–31	
28	12	Не вея, ветерки понавеяли	Обрядовая. Свадебная	Куньинский р-н Псковской обл.	Песни, напетые Степановой № 16	Форма мелострофы. 5-c	29	84
29	13-a	Расхорошее наше-то житьё де... житьё девичье	Лирическая протяжная	Угличский р-н Ярославской обл.	Угличские песни № 3	Форма мелострофы. 6	29	85
30	13-b	За реченькой... (ох), да за реченькой	Лирическая протяжная	Ленский р-н Архангельской обл.	Двадцать песен в ранних звукозаписях № 1	Форма мелострофы. 6	29	86–87
						Интонационная мелодическая волна	32	
						Инвенцирование	43	

Таблица. *Нотные примеры и термины (продолжение)*

31	14	Из того из города из Крякова	Былина	Заонежский р-н Карелии	Былины № 11	Форма мелострофы. 9	30	88–89
32	15-a	Как жили как были няверные люди	Духовный стих о Егории Храбром	Велижский р-н Смоленской обл.	Поозерье № 140	Форма мелострофы. 7	29	90–91
33	15-b	Ой зима, зима, зима была морозная	Баллада	Дедовичский р-н Псковской обл.	Песни Псковской области № 145	Форма мелострофы. 7	29	92
34	16-a	На улице гагара да кулик	Плясовая (типа «Камаринской»)	Куменский р-н Кировской обл.	Песни Кировской области № 207	Форма мелострофы. 10	30	93
35	16-b	Вот ходила я по реченьки да	Плясовая (типа «Камаринской»)	Батецкий р-н Новгородской обл.	Муз.-пес. фольклор Ленинградской области № 175	Форма мелострофы. 10	30	94
36	17	Крукса, крукса-воробей	Игровая	пос. Пыталово Псковской обл.	Песни Псковской области № 193	Форма мелострофы. 11	30	95
37	18	Эко сер(ь)цё, эко бедноё моё	Лирическая протяжная	Устьянский р-н Архангельской обл.	Устьянские песни № 16	Распетый / нераспетый стих	31–32	96
38	19	Эй, соловей мой, соловей	Лирическая протяжная	г. Торопец Тверской обл.	Торопецкие песни № 75	Форма мелострофы. 6	29	97
						Интонационный тезис	32	
						Интонационная мелодическая волна	32	
39	20	Да й сизая пава по лугам летала	Майская (гукальная)	От смоленских переселенцев в Московской обл.	Песни Московской области № 69	Микромелодика	34	98

Таблица. *Нотные примеры и термины (продолжение)*

40	21-a	Вор-воришка, залез в амбаришко	Дразнилка	Весьегонский р-н Тверской обл.	Детское муз. творчество № 123	Лад	38	99
41	21-b	О, ух! Ещё ух!	Трудовая припевка	Туруханский р-н Красноярского края	Припевки лесосплавщиков № 13	Лад	38	99
42	21-c	Ай, на горе церковка, церковка, церковка	Веснянка	Руднянский р-н Смоленской обл.	Ольшанские песни № 13	Лад	38	100
43	21-d	А мы масленку сосрекали	Масленичная	Торопецкий р-н Тверской обл.	Торопецкие песни № 3	Лад	38	101
44	22-a	Ходил козел по меже	Обжинская	Куньинский р-н Псковской обл.	Песни, напетые Степановой № 47	Мелодические лады	38–39	102
45	22-b	Галочка-ключница	Масленская	Севский р-н Брянской обл.	Песни села Сенного № 10	Мелодические лады	38–39	103
46	22-c	Лялиё, лялиё, под колокольнею, лялиё	Весенняя Качельная	Севский р-н Брянской обл.	Песни села Сенного № 11	Мелодические лады	38–39	104
47	22-d	Коса ль моя косутка, русая, русая	Свадебная	Севский р-н Брянской обл.	Песни села Сенного № 56	Мелодические лады	38–39	105
48	23	Из-за лесу, лесу темнова	Свадебная	Батецкий р-н Новгородской обл.	Городенский хор № 20а	Форма мелострофы. 5-а	28	106

Таблица. *Нотные примеры и термины (продолжение)*

49	24	Через тын сосна похилилася	Троицкая / купальская	Жуковский р-н Брянской обл.	Песни Брянщины № 36	Сложные мелодические лады	39	107
						Бурдон	43–44	
50	25	Горы мо(й)и горы, горы Закавказские	Лирическая протяжная	Клетский р-н Волгоградской обл.	Донские песни № 13	Форма мелострофы. 6	29	108–109
						Дишкант	44	
51	26	Белокамёны полаты да греновиты	Лирическая протяжная	Пинежский р-н Архангельской обл.	Песни Пинежья № 151	Тонкий голос	44	110
52	27	Снеги белы, лопушисты	Лирическая	пос. Полна Псковской обл.	Песни Псковской области № 164	Втора	45	111
53	28	Хотилось матушки послушать, послушать	Рекрутские частушки по-спасовски	Киришский р-н Ленинградской обл.	Муз.-пес. фольклор Ленинградской области № 185	Кластерное созвучие	45	112
54	29-a	Со фцерашнёго похмелья болид буйная голова	Мещанский романс (по тексту)	Пинежский р-н Архангельской обл.	Песни Пинежья № 5	Партитурная нотация	47	113
55	29-b	[Ой, всё изнылосе, ох, серцё-то изболелосе...] Ой, к нам наехали, ой, купцы-извощички* * в песне это вторая строка	Поют на свадьбах	Устьянский р-н Архангельской обл.	Устьянские песни № 29	Партитурная нотация	47	113

Таблица. *Нотные примеры и термины (продолжение)*

56	30	Соловей мой, соловьюшек	Хороводная	Суджанский р-н Курской обл.	Песни в многомикрофонной записи № 1	Многомикрофонная запись	47	114–115
	31	Аналитический комментарий к № 26, 30, 32				Аналитическая карточка	49	116
57	32	Ты река ли моя, реченька	Свадебная. Зап. В. С. Бахтиным в 1969 году	д. Холоповицы Калитинского с/с Волосовского р-на Ленинградской обл.	Расшифровка Т. С. Молчановой, 2008	[Цепная строфа]	[24]	117
						[Цепной повтор]	[24]	
						[Слоговая норма]	[25]	
						[Слогоритм (слоговой ритм, песенный ритм)]	[30–31]	

Таблица. *Нотные примеры и термины (окончание)*

Рецензия на:

УДК
82.192 + 398.88

**Духовные стихи Русского Севера /
Сост. В. П. Кузнецова; сост. нот. прил. Г. В. Лобкова, М. Н. Шейченко.
Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 2015. 800 с.**

ПЕТРОВА ЛЮДМИЛА ИВАНОВНА
Старший научный сотрудник, Отдел русского фольклора, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (Санкт-Петербург, Россия)

PETROVA LYUDMILA I.
Senior Researcher, Department of Russian Folklore, Institute of Russian Literature (Pushkin House), Russian Academy of Sciences (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: irli-lusya@mail.ru

МАРЧЕНКО ЮРИЙ ИВАНОВИЧ
Старший научный сотрудник, Фонограммархив, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (Санкт-Петербург, Россия)

MARCHENKO YURIY I.
Senior Researcher, Phonogram Archive, Institute of Russian Literature (Pushkin House), Russian Academy of Sciences (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: marchenko500@yandex.ru

В настоящее время, когда запись «в поле» каких-либо образцов традиционной народной культуры становится редкой удачей, все бóльшую ценность приобретают фольклорные материалы, зафиксированные собирателями прошлых столетий и рассредоточенные сегодня по разным архивным собраниям. Выявление таких материалов и их научная публикация становится одной из важнейших задач современной фольклористики. Не будет преувеличением сказать, что введенных в научный оборот произведений такого, к примеру, жанра, как духовный стих, гораздо меньше, чем самих записей. В этом отношении актуальность вышедшего в свет собрания русских духовных стихов не вызывает сомнений. Основу издания составляют материалы из архива Карельского научного центра РАН, собранные в фольклорных экспедициях в течение XX века. Составителем тома была проделана очень большая скрупулезная работа, которой предшествовало создание тем же автором каталога рукописно-

го фонда[1], являющегося ценным подспорьем для фольклористов, в частности тех, кто работает в настоящее время над подготовкой серии «Былины» Свода русского фольклора[2].

Единственное, на что сразу же хотелось бы обратить внимание: заглавие тома «Духовные стихи Русского Севера» шире его содержания. Наличие подзаголовка типа «По материалам архива Карельского научного центра» не только не умалило бы значения этого издания, но придало бы ему бóльшую строгость, цельность, четкую ориентированность для фольклористов. Это позволило бы «оправдать» включение в издание, анонсированное прежде всего как собрание карельских материалов, печорских записей Д. М. Балашова и некоторых других не карельских материалов.

Всего в собрании представлено 360 текстов религиозной тематики. Здесь перемежаются стихи устной и письменной традиции, эпические духовные стихи и стихи виршевого склада. Преобладающая часть материала вводится в научный оборот впервые. Отсутствие «выборочности» текстов при публикации (без ориентации на «лучшие», наиболее полные варианты) позволяет представить целостную картину бытования народной религиозной поэзии в районах Заонежья, Пудожья и Поморья на позднем этапе ее развития (или, точнее сказать, угасания). Расширение же состава тома за счет выборочных текстов из раритетных публикаций XIX века (примерно шестая часть корпуса вариантов) представляется нам в такого рода собрании излишним.

Очень хорошее впечатление оставляет вступительная статья В. П. Кузнецовой. В ней впервые представлена (пусть и вынужденно кратко) история собирания духовных стихов на территории современной Карелии начиная с середины XIX века вплоть до конца XX. Причем представлена живо, интересно, с привлечением как печатных, так и архивных источников. Рядом с известными именами собирателей фольклора (П. Н. Рыбников, Е. В. Барсов, А. В. Марков и др.) читатель встретит здесь и малознакомые. В частности, особое внимание уделяется собирательской деятельности в 1930-е годы поморских краеведов из деревни Сумский Посад (В. П. Дуровой, А. М. Воробьева, И. М. Дурова).

---

[1] Русские эпические песни: Каталог рукописного фонда Научного архива карельского научного центра АН СССР / Сост. В. П. Кузнецова; науч. ред. Н. Ф. Онегина. Петрозаводск: КНЦ АН СССР, 1990. 99 с.

[2] Решение о развертывании на базе Института русской литературы (Пушкинского Дома) АН СССР работы над созданием национальной фондовой библиотеки памятников устного народного творчества — Сводом русского фольклора было принято Отделением литературы и языка АН СССР 6 сентября 1977 года. Систематическое издание первой серии Свода («Былины в 25 т.»), главным редактором которой являлся заведующий Отделом фольклора ИРЛИ доктор филологически наук А. А. Горелов, началось в 2001 году. В настоящее время вышли из печати: «Былины Печоры» (в 2 т.), «Былины Мезени» (в 3 т.), «Былины Кулоя», «Былины Пинеги», «Былины Пудоги» (в 4 т.), «Былины Зимнего берега Белого моря».

Не менее интересен и раздел статьи, в котором говорится о носителях традиции и путях ее усвоения в крестьянской среде. Кроме зафиксированных собирателями прошлых столетий живых картин пения и «слушания» духовных стихов, здесь приведены воспоминания деревенских жителей о нищих-странниках, исполнявших духовные стихи, важные свидетельства бытования этого жанра в последние десятилетия, почерпнутые из рукописных источников и личных впечатлений автора-составителя как участника экспедиций. С большой теплотой В. П. Кузнецова пишет о тех хранителях традиции, чьи имена до настоящего времени оставались неизвестными и чей репертуар представлен в томе впервые. Нашли в статье отражение и малоизвестные факты карелоязычных записей духовных стихов.

Как во многих научных изданиях прошлых лет, материал в «Духовных стихах Русского Севера» расположен по географическому принципу, внутри областного деления — по населенным пунктам и сказителям. Последнее позволяет, в частности, представить соотношение в репертуаре исполнителей эпических духовных стихов и религиозных произведений, опирающихся на традицию канта-псальмы, в период угасания традиционной крестьянской певческой культуры. Тем не менее требует бóльшего обоснования включение в состав тома некоторых текстов, которые, по сути, являются авторскими сочинениями поэтов-любителей, ориентирующихся на литературную традицию (к примеру, текст № 88 «Пахом и Степанида», анонсированный как «рассказ-фельетон»).

Новое собрание духовных стихов сопровождается примечаниями, в которых дается краткая аннотация представленных в книге сюжетов, дополненная списком исследований и опубликованных текстов. На сегодняшний день это, пожалуй, самая полная библиография вариантов, включающая современные публикации начала XXI века.

К сожалению, при указании источника опубликования конкретного текста нет сведений о характере оригинала: полевая запись, беловая рукопись или машинопись. Отсутствуют и текстологические примечания, которые призваны отразить работу составителя с первоисточником. Между тем это чрезвычайно важно для современного исследователя, поскольку влияет на степень доверия и к оригиналу, и к самой публикации. Единичные указания на то, что текст печатается по копии с оригинала, хранящегося в другом архиве, вряд ли снимают эту проблему. Это касается, в частности, практически всех карельских записей Д. М. Балашова, подготовленных по копиям архива Карельского научного центра, в то время как полевые записи собирателя хранятся в Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.

При том богатстве текстового материала, который представлен в томе «Духовные стихи Русского Севера», пользование книгой вызывает затруднения. В тех случаях, когда материал располагается по месту записи и ис-

полнителям, а комментарии к нему — по сюжетному принципу, необходима отсылка в Содержании не только к странице издания, на которой напечатан текст, но и к странице, где даны примечания к нему. Кроме того, поскольку последовательность расположения сюжетов в самих комментариях весьма произвольна и не оговаривается, то обязателен алфавитный сюжетный указатель. Алфавитным желательно видеть и список исполнителей, составленный здесь по порядку следования текстов (то есть местам проживания сказителя или месту записи от него).

В целом же издание, подготовленное в основном по архивным источникам, — явление безусловно значимое, предоставляющее богатый новый материал для дальнейшего исследования проблемы вариативности духовного стиха, соотношения устной и письменной традиции и проч.

Во вступительной статье В. П. Кузнецова справедливо указывает на скудость сведений о манере исполнения духовных стихов. В этом отношении трудно переоценить включение в состав тома нотного материала.

В издании содержится Приложение — 70 нотных образцов, представляющих традицию духовного стиха в широком музыкально-стилевом диапазоне. Наряду с напевами севернорусского эпоса и образцами древнерусского певческого искусства, в книгу включены мелодии, опирающиеся на традицию канта-псальмы, а также произведения, восходящие к позднему творчеству старообрядческих начетчиков. Музыкальный материал обработан сотрудниками Санкт-Петербургской государственной консерватории на высоком профессиональном уровне и заслуживает особого внимания. Однако в издании к напевам приводятся лишь краткие справочные данные. Заметим, что традиция духовного стиха в классических собраниях севернорусского фольклора представлена десятками музыкально-поэтических образцов, которые могли бы быть надежной опорой для музыковедческого изучения публикуемых произведений.

Стремление составителей к широкому охвату проблематики духовного стиха с учетом явлений, возникающих на пересечении устной культуры с письменной традицией, очень актуально. Конечно, записями, выполненными на территории Карелии с небольшим усть-цилемским дополнением, традиция севернорусского духовного стиха не может быть представлена в полном объеме ни типологически, ни географически. Но публикация новых музыкальных материалов должна вызвать большой интерес у исследователей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Русские эпические песни: Каталог рукописного фонда Научного архива карельского научного центра АН СССР / Сост. В. П. Кузнецова; науч. ред. Н. Ф. Онегина. Петрозаводск: КНЦ АН СССР, 1990. 99 с.

Информация для авторов

Журнал «Временник Зубовского института» принимает ранее не публиковавшиеся материалы (статьи, научные обзоры, рецензии), оформленные в соответствии с изложенными ниже требованиями.

Материалы передаются в редакцию в формате файлов Microsoft Word (расширение *.doc, *.docx) (имя файла — фамилия автора) на электронном носителе или по электронной почте (vremennik.riii@artcenter.ru) как приложение к письму.

Присланные статьи авторам не возвращаются.

1. Объем статьи, включая сноски и список литературы, — 0,5—1,0 п. л. (20 000—40 000 печатных знаков с пробелами). Статьи большего объема могут быть приняты к публикации по решению редколлегии в исключительных случаях. Объем рецензии, научного обзора, научной хроники — не более 0,5 листа (20 000 печатных знаков).

Материалы должны быть набраны в текстовом редакторе, шрифт Times New Roman. В статье могут быть использованы *курсив* или **полужирный шрифт**. Просим авторов не применять разрядку для выделения фрагментов текста.

2. Статьи могут содержать нотные примеры и графические изображения (рисунки, карты, схемы, таблицы). Они должны быть вставлены в документ, а также приложены в виде отдельных файлов. Нотные примеры принимаются в формате TIFF (расширение *.tiff или *.tif). В тексте ссылка на нотный пример — в круглых скобках: (пример 3). Все графические материалы должны быть в растровых форматах TIFF или JPEG с разрешением 600 dpi. В имени файла следует указать автора и название публикации, а также порядковый номер фотографии, рисунка или схемы. К тексту статьи должен прилагаться полный перечень иллюстраций и нотных примеров.

3. Примечания и ссылки на литературу должны быть подстрочные. Ссылки на литературу оформляются в соответствии с Государственным стандартом ГОСТ Р 7.0.5—2008 «Библиографическая ссылка». Номера сносок обозначаются арабскими цифрами.

Примеры ссылок в тексте:

> *Порфирьева А. Л.* «Парсифаль» и его средневековые корни // Традиция в истории музыкальной культуры. Античность. Средневековье. Новое время: Сб. науч. трудов / Сост. и отв. ред. В. Г. Карцовник. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 109.

Список литературы помещается в конце текста в алфавитном порядке. Иностранные источники перечисляются после литературы на русском языке. В списке обязательно указывается название издательства и количество страниц в книгах; для статей — страницы в сборниках и журналах. В описании сборников просим указывать научного редактора (редактора-составителя).

Название источника приводится на языке оригинала. Названия источников на языках, использующих алфавиты, кроме кириллицы и латиницы (например, на арабском, греческом, иврите и др.), должны даваться в транслитерации латинским шрифтом. В конце ссылки в круглых скобках необходимо указать язык оригинала.

При оформлении ссылок на электронный ресурс необходимо указание даты размещения материала либо даты обращения к нему.

Примеры ссылок на электронный ресурс:

> *Огаркова Н. А.* «Гром победы раздавайся» Г. Р. Державина — О. А. Козловского // Гимн А. Ф. Львова «Боже, царя храни!» в культурной и политической жизни императорской России. Глава 1. Российские гимны до 1834 г. URL: http://hymn.artcenter.ru/book/1 (дата обращения: 26.01.2015).

Указания на архивные источники даются в тексте (сносках) в виде аббревиатуры (например: ЦГА СПб. Ф. 82. Оп. 3. № 38. Л. 59). Аббревиатуры расшифровываются при первом упоминании. Сокращения расшифровываются и подаются отдельным списком в конце статьи.

Рукописи, не отвечающие изложенным требованиям, в печать не принимаются, не редактируются и не рецензируются.

Авторы статей несут полную ответственность за точность и достоверность сведений, цитат, ссылок и списка литературы.

Исправления стилистического и фактологического характера согласовываются с автором.

4. К статье должна быть приложена краткая аннотация на русском языке (до 500 печатных знаков с пробелами) и на английском языке (возможна более объемная — до 1000 печатных знаков с пробелами), название статьи на английском языке, а также список ключевых слов (от пяти до десяти слов и словосочетаний) на русском и английском языках.

5. Мы просим авторов прислать нам следующие сведения о себе: фамилия, имя, отчество, ученая степень, звание, должность, место работы на русском и английском языках, контактная информация (адрес электронной почты, телефон).

ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА. ВЫП. 3 (30). 2020

Дизайн и верстка *А. В. Келле-Пелле*
Дизайн обложки *А. М. Тюмеров*

Адрес редакции:
190000, С.-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5
Тел.: (812)314-41-36
E-mail: vremennik.riii@artcenter.ru
www.artcenter.ru

Подписано к печати 02.11.2020 г.
Бумага «Svetocopy». Гарнитура «Петербург».
Формат 70×100/16. Усл. печ. л. 20. Тираж 500 экз.

Отпечатано в типографии «Турусел»

© Российский институт истории искусств, 2020