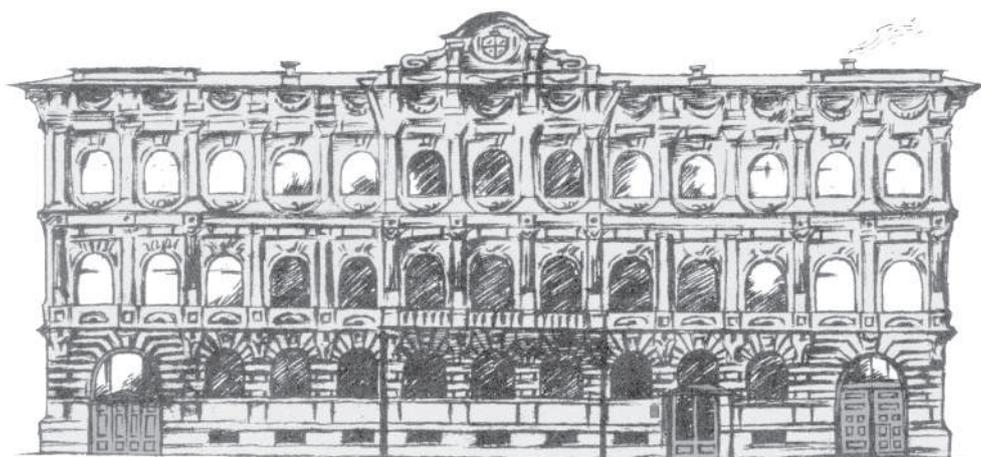


Министерство культуры Российской Федерации
Российский институт истории искусств

ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА

№ 2 (33) / 2021



*Санкт-Петербург
2021*

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 ПИИ № 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+)

Редакционный совет:

А. Л. Казин — доктор философских наук, профессор,
научный руководитель 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

К. В. Зенкин — доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе
Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского

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. Мацевский — доктор искусствоведения, профессор,
заведующий сектором инструментоведения, Российский институт истории искусств

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

Редакционный совет:

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

Содержание

Исследования

- С. Е. Энглин.* Вокруг Алипия: источники вступительного слова к основному нотному трактату Античности..... 9
- А. Н. Юдин.* Истоки концертмейстерского искусства в России XVIII столетия.....37
- М. А. Константинова.* Петербургская русская оперная труппа в первой четверти XIX века. Миграция репертуара.....51
- Ю. Э. Серов.* Поэзия и литература в музыке и судьбе Бориса Тищенко72
- С. С. Субаналиев.* Апология аналогиям, или Пролегомены о типологических параллелях между инструментальными разделами макомов и кыргызскими кюу.....84
- Л. Н. Гаук.* Сопоставительный анализ русско-корейской музыкальной терминологии (на примере теоретических дисциплин)..... 108
- С. Б. Наумович.* Об одной грамматической конструкции у Карла Дальхауса 123
- А. А. Кибардин.* Художественный метод Театрально-драматургической мастерской Красной Армии в Петрограде 1919–1920 годов 145
- В. В. Шелест.* Новаторский подход к образу Ленина в спектакле М. А. Захарова «Революционный этюд» (Ленком, 1979)..... 163
- А. Ю. Ряпосов.* Спектакль М. А. Захарова «Оптимистическая трагедия» (Ленком, 1983): исчерпанность классической модели 177

Обзоры, рецензии, хроники

- О. А. Федорченко.* Рецензия на: Giovanni Coralli: l'autore di *Giselle* / a cura di José Sasportes e Patrizia Veroli. Roma: Aracne editrice, 2018. 260 p. (Danza da leggere-2) (Жан Коралли: автор «Жизели» / Под ред. Хосе Саспортеса и Патриции Вероли. Рим, 2018) 187
- В. А. Гусак.* История русского кино: версия М. Трофименкова [Рецензия на: *Трофименков М.* История русского кино в 50 фильмах. СПб.: Порядок слов, Коммерсантъ, 2018. 480 с., ил.] 195

Документы и материалы

- Л. А. Жуйкова.* Штрихи к концепту творческой личности А. А. Гозенпуда (на материале его писем 1972–1984 годов) 203

Информация для авторов 220

Contents

Research

- S. Englin*. Around Alypius: Source Materials for the Introduction to Antiquity's Foremost Treatise on Musical Notation 9
- A. Yudin*. The Birth of the Art of Accompaniment in 18th-Century Russia37
- M. Konstantinova*. 'Importing' European Repertoire: The Saint Petersburg Russian Opera Troupe during the First Quarter of the 19th Century.....51
- Y. Serov*. Poetry and Literature in the Music and Life of Boris Tishchenko.....72
- S. Subanaliev*. An Apologia for Analogies, or Prolegomena on Typological Parallels Between the Instrumental Sections of Maqoms, and Kyrgyz *Kyu*84
- L. Gauk*. A Contrastive Analysis of Russian-Korean Musical Terminology (with a Focus on Theory Studies) 108
- St. Naumovich*. On a Grammar Construction Used by Carl Dahlhaus 123
- A. Kibardin*. The Artistic Method of the Red Army Theater and Drama Workshop in Petrograd, 1919–1920 145
- V. Shelest*. An Innovative Approach to the Portrayal of Vladimir Lenin in Mark Zakharov's Production of *Revolutionary Etude* (Lenkom, 1979)163
- A. Ryaposov*. Mark Zakharov's Production of *Optimistic Tragedy* (Lenkom, 1983): Exhausting the Classical Model 177

Reviews and Chronicles

- O. Fedorchenko*. Book Review: *Giovanni Coralli: The Author of Giselle*. Edited by José Sasportes and Patrizia Veroli (Rome: Aracne editrice, 2018) 187
- V. Gusak*. History of Russian Cinema: M. Trofimenkov's Perspective [Book Review: Michael Trofimenkov, *History of Russian Cinema in 50 Movies* (Saint Petersburg, 2018)] 195

Documents and Materials

- L. Zhuikova*. Conceptualising Abram Gozenpud's Creative Identity through his Correspondence, 1972–1984 203

№ 2 / 2021

ИССЛЕДОВАНИЯ

Вокруг Алипия: источники вступительного слова к основному нотному трактату Античности

ЭНГЛИН СТАНИСЛАВ ЕВГЕНЬЕВИЧ

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

ENGLIN STANISLAV E.

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

E-mail: sten1900@mail.ru

Книга Алипия «Εἰσαγωγή μουσική» («Введение в музыку») — уникальный памятник, так как в этом трактате демонстрируется почти весь свод знаков античной нотации, распределенных по принятым в древней теории звуковым рядам. Разделы, посвященные этой древней музыкальной письменности, встречаются в целом ряде трактатов, но особое место среди них занимает труд Алипия, являющийся наиболее полным по охвату семейнографического¹ материала. Более того, основное содержание трактата Алипия сводится исключительно к показу символов графической записи звуковой высоты (по крайней мере, об этом свидетельствует текст всех известных рукописей²).

Невозможно точно указать на время создания античных теоретических источников, благодаря которым в распоряжении науки находится ценнейшая информация о древнейшей в Европе буквенной нотации. Приблизительно

¹ Семейнографией называют как науку о нотации, так и вообще музыкальную запись (от *σημεῖον* — «знак» и *γράφω* — «записывать»; буквально «запись знаков», то есть «нотация»). В. Г. Карцовник предлагал *семиологией* (от *σημεῖον* — «знак» и *λόγος* — «слово») именовать раздел музыковедения, изучающий особенности нотации, в которых проявляются закономерности музыкального мышления. См.: *Карцовник В. Г.* Палеография и семиология (к изучению ранних систем музыкальной письменности) // Музыкальная коммуникация: Сборник научных трудов. Вып. 8 / Ред.-сост. Л. Н. Березовчук. СПб.: РИИИ, 1996. С. 260–275. Поскольку термин «семиология» весьма неоднозначен, я предпочитаю использовать иное русское прочтение греческого слова «σημεῖον» (*семейон*) ради уточнения области применения этого понятия (как отрасли исследования нотации). По тем же причинам здесь применяется термин «семейнография», а не «семиография». Кроме того, особенность написания подчеркивает античное происхождение нотации, о которой идет речь. Напомню, древнегреческие слова принято произносить по системе Эразма Роттердамского, согласно которой дифтонг «ει» транслитерируется как «эй» («ей»); поэтому «σημεῖον» в древнегреческом тексте кириллицей можно записать «семейон».

² Самый древний манускрипт, содержащий текст трактата Алипия — Venetus Marcianus gr. app. cl. VI/3, — датируется XII веком.

тельно датированными считаются работы Боэция¹ (485–524), Марциана Капеллы² (первая половина V века н. э.) и в какой-то мере Гауденция³ (не позднее V–VI веков).

По косвенным признакам также относят к позднеантичному или ранне-византийскому периодам три анонимных опуса под заголовком «Искусство музыки»⁴, впервые опубликованные Й.-Фр. Беллерманом⁵ (от III–IV до VI века н. э.), «Введение в искусство музыки»⁶ Старца Вакхия (III–IV века н. э.)⁷ и «О музыке» Аристида Квинтилиана⁸ (III–IV века н. э.).

Что же касается основного источника по античной нотации — «Введение в музыку» некоего Алипия⁹, то в данном случае ученые указывают на II век н. э. как на время, раньше которого этот трактат не мог быть создан¹⁰. Как известно, среди сведущих в музыке, перечисленных Кассиодором (VI век), упоминается некто по имени Алипий (*Cassiod. Inst. div. lit. II 5. 10*¹¹), но не суще-

¹ *Boetii De institutione musica* (см.: Герцман Е. В. Музыкальная боэциана. СПб.: Глаголь-СПб, 1995. С. 187–296).

² *Martiani Capellae De nuptiis Philologiae et Mercurii* / Ed. H. Eyssenhardt. Lipsiae, 1866; последнее издание: *Martiani Capellae De nuptiis Philologiae et Mercurii* // *Guillaumin J.-B. Martianus Capella. Les noces de Philologie et de Mercure. Livre IX: l'harmonie.* Paris, 2011.

³ *Gaudentii Isagoge harmonice* (см.: *Jan C. von. Musici scriptores graeci.* Leipzig: Teubner, 1895. P. 351–354). Кассиодор (VI век н. э.) ссылается на этого автора. На таком весьма шатком основании установлена хронологическая позиция трактата (*Cassiod. Inst. div. lit. II 5. 1, 10*; см.: Герцман Е. В. *Cassiodori «De musica»* // Традиция в истории музыкальной культуры. Античность. Средневековье. Новое время: Сборник научных трудов / Сост. и отв. ред. В. Г. Карцовник. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 11–19).

⁴ *Najock D. Drei anonyme griechische Traktate über die Musik. Eine kommentierte Neuausgabe des Bellermannschen Anonymus.* Göttingen: Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten, 1972. 229 S.

⁵ *Anonymorum De musica scripta Bellermanniana* (см.: *Bellermann J. F. Anonymi scriptio de musica.* Berlin, 1841).

⁶ *Bacchii gerontis Isagoge* (см.: *Jan C. von. Musici scriptores graeci.* P. 283–316).

⁷ *Michaelides S. The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia.* London: Faber, 1978. P. 47.

⁸ *Aristidis Quintiliani De musica libri tres* / Ed. R. P. Winnington-Ingram. Leipzig: Teubner, 1963. XXIX, 198, [2] S.

⁹ *Alypii Isagoge musica* (см.: *Jan C. von. Musici scriptores graeci.* P. 367–406).

¹⁰ См.: *Meibomi M. Lectori benevolo* (в кн.: *Antiquae musicae auctores septem. Graece et Latine.* Marcus Meibomius restituit ac notis explicavit. Vol. 1. Amstelodami, 1652); *Michaelides S. Alypius* // *Michaelides S. The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia.* P. 12; *Riethmüller A. Musik zwischen Hellenismus und Spätantike* (в кн.: *Die Musik des Altertums* / Hrsg. von A. Riethmüller und Fr. Zamminer, unter Mitarbeit von E. Hickmann, L. Manniche, S. A. Rashid, E. Werner. Regensburg, 1989. S. 263); *Landels J. G. The music of Ancient Greece and Rome.* London and New York: Routledge, 2001. P. 207.

¹¹ В антиковедении сложилась традиция давать ссылки на древние трактаты, указывая сокращенно имя автора и название труда. Если опус состоит из нескольких больших частей, таких как книги, то они обозначаются римскими цифрами, а главы, параграфы — арабскими.

ствуется никакой возможности понять, о каком именно Алипии сообщил римский ученый. Также неубедительна попытка отождествления автора нотного трактата с современником неоплатоника Ямвлиха (III—IV века) Алипием Александрийским, о котором сообщает византийский историк IV века Евнапий Сардиец¹. Еще менее правдоподобным представляется предположение, согласно которому «Введение в музыку» мог написать Алипий Антиохийский, известный благодаря римскому историку IV века Аммиану Марцеллину (*Ammiani Marcellini Historiae*. XXIII 1. 2—3). По мнению Карла фон Яна², Алипий жил после Клавдия Птолемея, так как можно заметить похожие по смыслу и лексике определения как во вступлении к главному нотному трактату, так и в начале музыкально-теоретического труда знаменитого астронома³. Томас Матизен отмечает, что «Введение в музыку» не могло быть написано после III века, ссылаясь на более ранние датированные источники, которые не освещают нотную тематику. В качестве крайней «верхней» временной границы исследователь указывает VI век, полагая, что Кассиодор упомянул именно автора нотного трактата. Более того, Т. Матизен назвал точный временной промежуток, в течение которого мог быть создан трактат, — с конца IV до конца V века. Ученый предположил, что об этом свидетельствуют отсутствие упоминаний имени Алипия до IV века и шаблонность, характеризующая литературный стиль «Введения»⁴. Нужно согласиться с В. Г. Цыпинным, недавно опубликовавшим русский перевод трактата Алипия⁵, что такая датировка не имеет серьезных оснований. Сам же В. Г. Цыпин полагает, что трактат не мог быть написан ранее III века (Алипий должен был знать «Гармоники» Птолемея) и позднее VI века (Алипий назвал Кассиодор). Ни одна из предложенных датировок не является убедительной, так как «параллельные места», в том числе с трактатом Птолемея, не способны прояснить датировку. Ведь вполне вероятно, что, например, Алипий и Клавдий Птолемей независимо друг от друга воспользовались ныне неизвестным теоретическим трактатом (возможно, неизвестным уже во времена Порфирия⁶), от-

¹ См.: Philostratorum et Callistrati opera recognovit Antonius Westermann. Eunapii Vitae sophistarum iterum edidit Jo. Fr. Boissonade. Himerii sophistae declamationes... emendavit Fr. Dübner. Parisiis, 1878. P. 460—461. См. также: *Borde J.-B. de la*. Essai sur la Musique ancienne et moderne. T. 3. Paris, 1780. P. 133—134.

² *Jan K. von*. Die griechische Musik. Zweiter Artikel. (Jahresbericht). Die excerpte aus Aristoxenos // *Philologus* / E. von Leutsch (Hrsg.). Bd. 30. Göttingen, 1870. S. 402, Anm. 4.

³ См.: *Ptol.* Harm. I 1.1—2 (P. 3, I. Düring). В дальнейшем подобные параллельные места будут подробно проанализированы.

⁴ См.: *Mathiesen T.* Apollo's lyre. Greek music and music theory in Antiquity and the Middle Ages. Lincoln, Nebr. and London: University of Nebraska Press. 1999. P. 593—594.

⁵ См.: Музыкальные писатели античной Греции / Изд. подгот. В. Г. Цыпин. М.: Московская гос. консерватория, 2019. С. 159.

⁶ Порфирий (III век н. э.) вошел в историю античной музыкальной науки как автор комментариев к «3 книгам гармоник» Клавдия Птолемея.

куда заимствовали некие положения. Все же прочие «аргументы» еще менее надежны (речь идет о музыкально-теоретических трудах без нотационных разделов, которые считаются датированными до III века н. э., а также об отсутствии имени Алипия до IV века).

Таким образом, наиболее значимый теоретический источник по древнеэллинической нотографии можно лишь условно отнести к позднеантичному периоду.

Не существует никаких сомнений в том, что без ценнейшей информации, содержащейся в труде «Εἰσαγωγή μουσική» Алипия мы были бы лишены целостного представления о системе графической записи звука, существовавшей в эпоху Древней Греции и Рима. Несомненно, именно Алипиевы четкие указания на ступени *совершенной системы*¹ во всех ее геносах (γένος, «род»²) и описания основного комплекса символов позволяют нашим современникам иметь исчерпывающее представление о звуковысотных характеристиках нотации и судить о восприятии ее знаков древними теоретиками. Все это предопределяет особое положение трактата Алипия среди памятников античного музыкознания.

Содержание источника делится на две чрезвычайно неравные части: небольшой вступительный текст (в критическом издании К. фон Яна он разделен на четыре параграфа) и подробная демонстрация всего арсенала древнегреческой музыкальной письменности. Этот трактат впервые рассматривается с позиций системного контекстуально-компаративного анализа источника³. Абсолютное большинство научных трудов, посвященных «Введению в музыку» Алипия, преимущественно сосредоточено на системе нотации⁴.

¹ Подробнее об этой теоретической модели звукового ряда см.: Герцман Е. В. Античное музыкальное мышление. Л.: Музыка, 1986. С. 29–61.

² По мнению Е. В. Герцмана, с которым я полностью согласен, эти «роды» суть проявления системы античных ладов.

³ Такой анализ осуществлен в моей неопубликованной монографии «Античная нотация и ее воплощение в нотографических памятниках музыкальной теории и практики (о музыкальной логике в системе графической записи звуков)» (научно-исследовательская работа завершена в 2018 году).

⁴ Среди публикаций и исследований нотного трактата, помимо ранее упомянутых изданий Марка Мейбома и Карла фон Яна, выделяются следующие: *Ruelle Ch.-Em.* Le musicographe Alypius, corrigé par Voëc // Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. [1894]. IV/22. P. 458–468; *Ruelle Ch.-Em.* Collection des auteurs grecs relatifs à la musique. Vol. V: *Alypius et Gaudence*. Traduits en français pour la première fois. Vacchius l'Ancien / Traduction entièrement nouvelle. Commentaire perpétuel et tableaux de notation musicale par Ch.-E. Ruelle. Paris, 1895; *Alipio*: Introduzione alla musica (см.: La manualistica musicale greca / Ed. L. Zanoncelli. Milano: Guerini, 1990. P. 383–461); *Αλυπίου Εἰσαγωγή μουσική. Κείμενο, μετάφρασι, εἰσαγωγή, σχόλια, πίνακες ὑπὸ Ἀθανασίου Γ. Σιαμάκη. Πρέσπες, 1995 (Алипий). Введение в музыку / Публ. текста, пер., введение, коммент. к содержанию Афанасия Г. Сиамаки. Преспа, 1995; на греч. яз.); *Mathiesen T.* Apollo's lyre. Greek music and music theory in Antiquity and the Middle Ages. С. 593–607.*

Вводная часть трактата представляет собою некие предельно краткие выдержки из теории музыки. По-видимому, автор конспективно затронул только те аспекты, которые он посчитал необходимыми для его читателей. Вместе с тем следует учитывать, что изучается источник, прошедший долгий, тернистый путь рукописной традиции. Мы не сможем узнать, каким был первоначальный текст, и не установим степень его искажения. Поэтому особое значение приобретают поиски текстуальных аналогий в античных теоретических трудах. Сравнивая каждый обсуждаемый фрагмент со свидетельствами других древних авторов, попытаемся также дать ответ на вопрос: кому была адресована книга Алипия? Штудировали ли ее *музыканты-практики* ради освоения нотации? Предполагалась ли такая работа для ученых и тех, кто в будущем должен был стать *сведуцим в музыке* (*музикосом*; ὁ μουσικός) и других науках? Можно ли себе представить, что нотный трактат предназначался для каких-либо других категорий читателей — *не ученых, не музыкантов*? Эти проблемы следует обсуждать, анализируя слова Алипия, предваряющие описание нотации.

Но сначала необходимо отметить: опубликованная В. Г. Цыпиным русская версия книги Алипия неудовлетворительна, и это связано, прежде всего, с тем, что специальная терминология истолкована с позиций традиционной и глубоко ошибочной трактовки «греческих ладов». Такое основополагающее заблуждение обуславливает перевод терминов «тропос» и «тонос»¹ как «ладов». Существуют и некоторые другие детали этой версии, с которыми трудно согласиться². Необходимо также иметь в виду, что в указанной публикации *отсутствует греческий текст*, а это неминуемо приводит к затруднениям в процессе знакомства со свидетельствами древнего автора! К сожалению, такой порочный подход к изданию переводов античных книг характерен не только для московского коллеги.

Несмотря на краткость и чрезвычайно конспективный характер вводной части трактата Алипия, она по своему смыслу в той или иной мере затрагивает несколько областей античной науки о музыке. При всей условности сравнения текст Алипия напоминает собрание гиперссылок на различные темы, касающиеся античной музыкально-теоретической традиции. Эти черты проявляются с самого начала введения к трактату:

¹ Тропосы (οἱ τρόποι; в русскоязычных работах столетней давности используются термины «транспозиционные скалы», «транспозиционные гаммы») не следует путать с так называемыми греческими ладами (то есть видами октавы). Тропосы по своей внутренней структуре ничем друг от друга не отличаются, но представляют собою высотные варианты одного и того же звукового ряда. Доказательное опровержение общепринятого учения об античной «модальной» системе см., например: *Герцман Е. В.* Античное музыкальное мышление. С. 69–78. Содержание понятия «тонос» (ὁ τόνος) в данном случае совпадает со смыслом категории «тропос».

² См.: *Алипий*. Введение в музыку (В кн.: Музыкальные писатели античной Греции. С. 159–261; издание включает вступительный раздел, перевод источника и комментарии В. Г. Цыпина).

τῆς μουσικῆς ἐκ τριῶν τῶν συνεκτικωτάτων ἐπιστημῶν τελειουμένης, ἁρμονικῆς, ῥυθμικῆς, μετρικῆς, πρώτην τε τάξει καὶ στοιχειωδεστάτην νοητέον τὴν περὶ τὸ ἤρμοσμένον πραγματεῖαν. αὕτη δὲ ἁρμονικὴ καλεῖται [δια]κριτικὴν τινὰ δύναμιν ἔχουσα καὶ καταληπτικὴν τῶν ἐμμελῶν καὶ διαστηματικῶν φθόγγων καὶ τῶν ἐν αὐτοῖς γινομένων διαφορῶν.

Так как музыка изучается в трех основополагающих науках — гармонике, ритмике, метрике, — то первым по порядку и самым основным необходимо признать учение о том, что делается гармоничным. Само же [это учение] называется гармоника, имеющая некий динамис¹ в установлении и постижении эммелических и интервальных фтонгов² и появляющихся среди них различий.

Текст Алипия, посвященный разделам античного музыковедения, всецело находится в русле древней научной рефлексии, копируя тезис, давно укоренившийся в музыкознании. Конечно, нельзя быть уверенным в том, что в оригинале «Введения в музыку» присутствовали только три основные *части* музыкознания. Возможно, изначально упоминалась и четвертая (ὄργανική, *органика*)³, и даже «понятные почти каждому»⁴ современнику Алипия так называемые *поэтическая* и *сценическая* музыка. Такое предположение косвенно подтверждают аналогичные места в трактатах других поздних авторов. Полная шестичастная типология зафиксирована в текстах Анонимов Беллермана⁵, те же шесть сфер перечислил Порфирий⁶, а концепция, засвидетельствованная у Аристиды Квинтилиана⁷, не отрицала, а развивала традиционную (вне зависимости от того, был ли певческий *мерос*⁸ (ὄδικόν μέρος), о котором говорит Аристид Квинтилиан, тождествен поэтическому или нет).

Вместе с тем Алипий мог намеренно ограничиться только перечислением *гармоники, ритмики и метрики*⁹, если это представлялось целесообразным с научно-методической точки зрения. Но необходимо проанализировать весь текст, для того чтобы попытаться хотя бы гипотетически реконструировать

¹ *Динамис* (ἡ δῶναμις) — многозначный греческий термин, смысловое поле которого определяют следующие русские слова: сила, мощь, могущество, власть, способность, возможность, свойство, ценность, значение, смысл.

² Фтонгами (οἱ φθόγγοι) именовали *музыкальные* звуки, именно те звуки определенной высоты, которые считались допустимыми в музыкальном искусстве. Во всех переводах античных источников я предпочитаю транслитерировать греческое слово «φθόγγος» (*фтонг*), а не использовать словосочетания типа «музыкальный звук определенной высоты». О фтонгах «эммелических и интервальных» пойдет речь далее.

³ См.: *Arist. Elem. harm.* II 8.

⁴ См.: *Anon. Bellerm.* 18, 30.

⁵ *Anon. Bellerm.* 18, 30.

⁶ *Porph.* In *Harm.* I 1.21–25 (P. 5, I. Düring).

⁷ *Arist. Quint.* De mus. I 4, 5.

⁸ То есть *часть* науки о музыке.

⁹ *Гармоника* — учение о звуковысотных параметрах музыки, *ритмика* — наука о ритме, а *метрика* — о стихосложении.

Алипиеву методологию, а также предположить, какой категории читателей предназначался нотный трактат «Введение в музыку».

За перечислением основных частей музыкознания в книге Алипия следует фрагмент, в котором сообщается о *некоем динамисе*¹ гармонике, по словам автора имеющем отношение к *эммелическим и интервальным фтонгам*. Точнее говоря, *динамис* состоит «в установлении и постижении» упомянутых музыкальных звуков «и появляющихся среди них различий». В сущности, Алипий определяет понятие «гармоника» сквозь призму «некоего динамиса», способного распознавать, осмысливать и дифференцировать музыкальные звуки (*фтонги*), наделенные какими-то свойствами.

Во вводной части книги Алипия, «Гармониках» Клавдия Птолемея и «Комментариях» Порфирия к указанному музыкально-теоретическому труду знаменитого ученого проявляется общность понимания сущности гармонической науки². На основе системного контекстуально-компаративного анализа источников можно прийти к заключению о том, что звуковысотность («интервальный мелос» и другие феномены, соответствующие ему) воспринимались музыкальной теорией как «то, что делается гармоничным», и составляли предмет изучения науки гармонике. В деталях же толкования гармонике в этих трех источниках обнаруживаются как сходства, так и различия. В любом случае, *гармоника* осознается как наука о звуковысотных параметрах музыки. Однако Птолемей писал о звучании (*ψόφος, ψοφοσε*)³ в общем, а не исключительно музыкальном смысле. В то же время содержание вступительного раздела труда Алипия в целом находится в русле традиций музыкознания и следует принципам, восходящим к аристоксеновской школе.

Весьма непросто толковать фразу Алипия об «эммелических и интервальных фтонгах» («*τῶν ἐμμελῶν καὶ διαστηματικῶν φθόγγων*»). Если эммелические и интервальные звуки означают сферу музыкального, то, надо полагать, речь идет об их отличиях от немзыкального звучания? Однако нельзя исключать и некую дифференциацию «эммелического» и «интервального», и в таком случае мысль автора остается для нас весьма загадочной. Наконец, Алипий мог просто констатировать, что гармоника изучает отличия между звуками и интервалами. Как бы то ни было, конспективный характер высказывания, присущий трактату, не позволяет более точно определить, о чем конкретно нам сообщил древний теоретик.

Совершенно очевидно, что античная теория дифференцировала такие категории, как звук (*φθόγγος, фтонг*), допустимый в рамках музыкального звучания (то есть *мелоса* в теоретическом аспекте), и интервальное звучание (в

¹ Русские эквиваленты этого полисемантического слова даны выше.

² Ср.: *Ptol. Harm. I 1.1–2* (P. 3, I. Düring); *Porph. In Harm. I 1.25–27* (P. 5, I. Düring); *Ibid. I 1.4–8* (P. 6, I. Düring).

³ См.: *Porph. In Harm. I 4.4* (P. 87, I. Düring).

данном случае следовало использовать термин «фонэ»), которое отличается от немusыкального, *слитного* звука речи. Сочетая определения «эммелическое» и «интервальное» в одном-единственном термине «фтонг», Алипий отошел от сложившейся традиции, в рамках которой различаются области применения понятий «звук» (*фонэ, псофос*) и «музыкальный звук» (*фтонг*).

Впрочем, в «Комментариях» Порфирия отождествляются *эммелическое* и *интервальное* фонэ¹. Кроме того, в древних текстах присутствуют как «эммелическое фонэ», так и «эммелический фтонг», сами же фтонги воспринимались в том числе в качестве звуковысотных соотношений, то есть *интервалов*. Следовательно, есть основание поставить вопрос о смешении понятий «фтонг» и «фонэ» (*музыкального* звука и звука вообще) в позднеантичном музыкознании, и такая неопределенность проявилась в тексте трактата Алипия. Вместе с тем в источниках сами музыкальные звуки в ряде случаев трактовались как расстояния между звуками, поэтому возможна трансформация категории «эммелические фтонги» в «интервальные фтонги». Не это ли обнаруживается в обсуждаемом фрагменте, где сказано об «эммелических и интервальных фтонгах»?

Однако подобные предположения не имеют прямых доказательств. Следовательно, более вероятно, что с течением времени некие отрывки текста нотного трактата «оптимизировали». Изначально же речь шла об эммелических и эммелических фтонгах, а также интервальном и слитном фонэ. Впоследствии же «оптимизаторы» (переписчики рукописей), не очень хорошо разбиравшиеся в теории музыки, вольно или невольно допустили ошибку.

Гипотеза об испорченности текста помогает прояснить вопрос, о каких «различиях» писал Алипий, наделяя науку гармонику способностью *установления и постижения* «τῶν ἐμμελῶν καὶ διαστηματικῶν φθόγγων καὶ τῶν ἐν αὐτοῖς γινομένων διαφορῶν — эммелических и интервальных фтонгов и появляющихся среди них различий». По всей вероятности, в источнике сообщается о том, что гармоника изучает фтонги, подобающие и неподобающие мелосу, и в связи с этим вспоминается иерархия фтонгов, представленная Клавдием Птолемеем². «Различия» же применительно к «интервальным фтонгам», по-видимому, касаются двух видов фонэ: диастематического (*интервального*) и слитного (речевого)³. Нельзя исключать также и того, что понятия «эммелический» и «интервальный» в данном случае выступают в роли синонимов.

¹ См.: *Porph.* In Harm. I 4.10–19 (P. 86, I. Düring); *Ibid.* I 4.16–19 (P. 87, I. Düring).

² Напомню, в этой теории рассматриваются гомофонные, симфонные и эммелические фтонги. В то же время все три категории относятся к эммелике. См.: *Ptol.* Harm. I 7.4–17 (P. 15, I. Düring).

³ См.: *Arist.* Elem. harm. I 47–56. См. также: *Cleon.* Isag. 2; *Gaud.* Harm. isag. 1; *Nicom.* Harm. ench. 2.

Во всяком случае, необходимо отметить предельную конспективность этого отрывка и вообще всего введения к трактату. Безусловно, содержание обсуждаемого текста требовало от автора пространных рассуждений. Что же послужило причиной чрезвычайной краткости высказывания? Необходимо допустить вероятность значительной испорченности текста, переписываемого в течение веков, отделяющих известные рукописи от времени создания протографа. Вместе с тем не были ли возможные сокращения обусловлены научно-учебной спецификой книги Алипия, а не ошибками рукописной традиции? Тем, кому был адресован трактат Алипия, не имело смысла углубляться в проблематику эммелического и экмелического, а также интервального и слитного звучаний, так как они изучали только избранные разделы теории музыки? Или наоборот, целевой аудиторией этой книги были сведущие в гармонике, а им требовалась лишь некая аннотация наиболее важных аспектов науки? В любом случае введение в трактат, посвященный музыкальной письменности, должно было каким-то образом направить читателей на путь изучения звуковысотной семейографии. Правомерно ожидать от вступительного раздела объяснений, как графическая запись звуков связана с теорией музыки и в каких целях ее можно использовать. В дальнейшем мы сможем понять, насколько текст Алипия соответствует подобным ожиданиям.

Но сначала необходимо рассмотреть следующую часть вступительного раздела рассматриваемой древней книги:

Ἄναστρέφεται δὲ μάλιστα καὶ θεωρεῖται
περὶ τὸ ἡρμωμένον τῆς μουσικῆς μέρος. οὗ
μέρη ἑπτὰ· πρῶτον περὶ φθόγγων, δεῦτερον
περὶ διαστημάτων, τρίτον περὶ συστημάτων,
τέταρτον περὶ γενῶν, πέμπτον περὶ τόνων,
ἕκτον περὶ μεταβολῶν, ἕβδομον περὶ αὐτῆς
τῆς μελοποιΐας.

Преимущественно она¹ анализируется и рассматривается относительно делающей-ся гармоничной части музыки. Частей того, что делается гармоничным², семь: первая [повествует] о фтонгах, вторая — об интервалах, третья — о системах, четвертая — о геносах, пятая — о тонасах, шестая — о метаболах, седьмая — о самой мелопее.

Начало этого отрывка выглядит достаточно странно, поэтому я предполагаю, что оно испорчено, и, по всей вероятности, утрачен некий предшествовавший текст. Ибо сообщается, что теория гармоник в основном изучает ту область музыки (то есть музыкальной науки), которая «делается гармонич-

¹ Гармоника.

² Семь частей (τὰ μέρη), перечисленных далее, вместе взятые, составляют часть (τὸ μέρος), о которой шла речь в предыдущем предложении, то есть гармонику — раздел науки о музыке. Местоимение «οὗ» (буквально «которой») дано в форме родительного падежа единственного числа среднего или мужского рода. Поэтому оно может относиться лишь к «делающей-ся гармоничной части» («τὸ ἡρμωμένον <...> μέρος»), а не к музыке (τῆς μουσικῆς) — существительному женского рода.

ной» («ἡρμωσμένον»). Но буквально в предыдущем предложении уже было сказано: гармоникой называют учение о том, что «делается гармоничным». Зачем же автору понадобилось вновь напоминать об этом? Конечно, в обсуждаемой фразе можно обнаружить отличительный нюанс, впрочем, весьма небезупречный с точки зрения логики. Слово «μάλιστα», переведенное как «преимущественно», как бы намекает на возможность рассмотрения в рамках гармонии каких-то аспектов, не относящихся к гармонизованному. Ясно, что такое допущение не соответствует действительности. Объектом изучения гармонии являлись исключительно звуковысотные параметры музыки. В данном контексте, при всей многозначности древних терминов «гармония» и «гармонизованное», однозначно говорится о звуковысотных началах, анализируемых в теории музыки, и «преимущественно» (!?) здесь является излишним.

Источники сходятся в том, что гармонизованное имеет непосредственное отношение к звуковысотности и науке гармонике¹. Значит, содержание рассматриваемого фрагмента трактата Алипия ничего не добавляет к уже сказанному, а является повторением. Вместе с тем если принять вероятность исчезновения целого массива текста в ходе рукописной традиции, то появление фразы, подобной той, что мы сейчас рассматриваем, вполне объяснимо.

Своеобразным доказательством этому является фрагмент из трактата Анонима III, чрезвычайно близкий по содержанию. Более того, этот отрывок непосредственно следует за параграфом, почти в точности совпадающим с началом книги Алипия (см.: *Anon. Bellerm.* 30–31).

*Возникает весьма обоснованное предположение о том, что приведенный фрагмент Анонима III служил прототипом всей первой половины вступления к трактату Алипия, причем несколько испорченной*². Вместе с тем, возможно, существовал какой-то общий источник, от которого произошли оба текста. Появляется также основание подозревать, что фраза из трактата Алипия «Преимущественно она анализируется и рассматривается относительно делающейся гармоничной части музыки» («Ἀναστρέφεται δὲ μάλιστα καὶ θεωρεῖται περὶ τὸ ἡρμωσμένον τῆς μουσικῆς μέρος») — поздняя вставка, служащая переходом к перечислению *merosov* гармонии, то есть ее частей.

¹ См.: *Arist. Elem. harm.* I 21, 95, 112, 114; *Ibid.* II 52; *Cleon. Isag.* 1, 14.

² Безусловно, это текстуальное сходство, как и ряд других параллельных мест, давно известно науке (см.: *Alypii Isagoge musica // Jan C. von. Musici scriptores graeci.* P. 367–368); *Mathiesen T. Apollo's lyre. Greek music and music theory in Antiquity and the Middle Ages.* P. 595–596; *Алипий. Введение в музыку // Музыкальные писатели античной Греции.* С. 163–164). Но, как показывает анализ главного нотного трактата, за его текстом скрывается несравненно больше смысловых и лексических связей с античной музыкально-теоретической традицией, чем принято считать.

В древней науке сложились весьма устойчивые названия и последовательность этих семи частей. У Алипия указаны следующие: о фтонгах (то есть о музыкальных звуках), об интервалах, о системах¹, о геносах², о тоносах³, о метаболах⁴, о самой мелопее⁵. О том же сообщало большинство античных ученых. Свидетельства Клеонида⁶, Гауденция⁷ и особенно Аристоксена⁸, Анонимов Беллермана⁹ и Аристида Квинталиана¹⁰ полностью согласуются с содержанием отрывка обсуждаемого трактата. Определенное сходство с последним заметно также в текстах Никомаха¹¹, Порфирия¹² и Боэция¹³.

Теперь нам предстоит перейти к рассмотрению очень важного фрагмента. Я считаю, что верное понимание его смысла должно помочь постичь суть книги Алипия. Текст же, точность прочтения которого имеет столь большое значение, представляется неоднозначным. Поэтому предлагаю две его русские версии:

¹ В этом разделе гармонике рассматривается теоретическая модель музыкального пространства, представленная в виде определенного ряда последовательных звуков. Подробнее см.: Герцман Е. В. Система полная немодулирующая // Герцман Е. В. Энциклопедия древнеэллинской и византийской музыки: В 3 т. СПб.: Квадривиум, Проект Вячеслава Заренкова «Созидающий мир», 2019. Т. 3: Р–Я. С. 146–159.

² То есть ладах (буквально «о родах»).

³ См. сн. 1 на с. 13.

⁴ *Метабола* (буквально «перемена») — изменение, переход некоего одного качества в другое. Если трактовать термин «модуляция» в самом широком смысле (так, как это сравнительно недавно было принято в *современной науке*), то он будет достаточно адекватно передавать значение *древнего* музыкально-теоретического понятия «метабола». Этим понятием в древней гармонике определялись различные модуляции, прежде всего, в звуковысотной сфере. Например, переходы из одного тропоса в другой, от тетра хорда соединенных к тетра хорду разделенных в совершенной системе или из диатоники в хроматику. Более того, существовало понятие о «метаболе по мелопее». Источники позволяют трактовать ее достаточно широко: от смены типов движения мелодической линии до жанровой модуляции. См.: *Cleon*. Isag. 1, 13.

⁵ *Мелопея* — раздел гармоники, сведения о котором весьма отрывочны. На основе информации, находящейся в распоряжении науки, можно заключить, что речь идет о попытках систематизации типов мелодического движения. Вряд ли можно с уверенностью утверждать о мелопее как искусстве композиции и вообще учении, связанном с музыкально-практической деятельностью. Подробнее см.: Герцман Е. В. Мелопея // Герцман Е. В. Энциклопедия древнеэллинской и византийской музыки. Т. 2: К–П. С. 393–400.

⁶ *Cleon*. Isag. 1.

⁷ *Gaud.* Harm. isag. 0.

⁸ *Arist.* Elem. harm. II 25–49.

⁹ *Anon. Bellerm.* 20, 30–31.

¹⁰ *Arist. Quint.* De mus. I 5.

¹¹ *Nicom.* Harm. ench. 12.

¹² *Porph.* In Harm. I 1.27–3 (P. 5–6, I. Düring).

¹³ *Boeth.* De inst. mus. I 8.

Οὕτω δὲ τεταγμένων τούτων εὐχρηστόν ἐστιν ἡμῖν ἅμα δὲ καὶ ἀναγκαῖον διδασκαλικώτερον ἀρχομένοις τῆς ἀρμονικῆς στοιχειώσεως τὴν παράδοσιν ποιεῖσθαι καὶ πρὸ πάντων αὐτὴν διελεῖν εἰς τοὺς λεγομένους τρόπους τε καὶ τόνους, ὄντας πεντεκαίδεκα τὸν ἀριθμόν.

Таким образом, среди тех выше перечисленных [частей] есть [часть], полезная и одновременно необходимая и более поучительная нам, подначальным преподавать обучающие элементам гармонике, и, прежде всего, следует определять ее¹ сообразно так называемым тропосам и тоносам, существующим числом пятнадцать.

Таким образом, в тех установленных [частях] существует полезная и более поучительная необходимость для нас с подначальными, чтобы совершалось преподавание [предмета] обучения элементам гармонике и чтобы, прежде всего, оно² толковало сообразно так называемым тропосам и тоносам, существующим числом пятнадцать.

ὧν ἐστὶ πρῶτος ὁ λύδιος. [λυδίου τρόπου σημεία, τὰ μὲν ἄνω τῆς λέξεως, τὰ δὲ κάτω τῆς κρούσεως.]

Среди них первый [тропос] — лидийский. [Ноты лидийского тропоса, которые вверху [расположены] для слова, а внизу — для крусиса³.]

В зависимости от трактовки меняются оттенки смысла этого отрывка. Если слово «ἅμα» здесь выступает в роли наречия, то оно означает «одновременно» (см. первую версию), однако оно же может быть предлогом «(вместе) с» (см. второй вариант). Кроме того, «ἀναγκαῖον» допустимо интерпретировать в качестве существительного τὸ ἀναγκαῖον (необходимость) или прилагательного ἀναγκαῖος (необходимый). Наконец, не совсем понятно, к чему относится «αὐτὴν»: к гармонике (τῆς ἀρμονικῆς) или, скорее, преподаванию (τὴν παράδοσιν)? Следовательно, рассматриваемый фрагмент допускает несколько вариантов прочтения. Вопросы вызывает не только его грамматический строй, но и лексика. Чтобы передать медиопассивную форму причастия от глагола «ἄρχω» («начинать, властвовать»), я перевел это слово как «подначальные»⁴, а не «начинающие», осознавая всю небезупречность такого решения. Лексема «στοιχειώσεως» имеет однозначный русский эквивалент: «обучение первоосновам». Впрочем, ἡ στοιχείωσις родственно τὰ στοιχεῖα, последнее же имело не только значение первоначал, но и элементов и, сверх того, букв. Вспомним название знаменитого трактата Аристоксена «Элементы гармонике», включающего в себя именно слово «στοιχεῖα». Труд великого ученого древности также может быть переведен «Гармонические первоосновы». Значит, в нашем

¹ Гармонику.

² Преподавание.

³ Нотами «для слова» и «для крусиса» (буквально «для бренчания») назывались вокальная и инструментальная разновидности нотации. Притом «бренчание» предполагало не только игру на струнных инструментах, но инструментальную музыку в целом.

⁴ Возможно, эти «подначальные» — те, кому надлежит преподавать (см. первый вариант перевода), или те, кто занимают подчиненное положение (по-видимому, ученики) по отношению к неким адресатам трактата, но обучаются совместно с последними (см. второй вариант).

контексте (τῆς ἁρμονικῆς στοιχειώσεως) предпочтительнее немного изменить словарное значение ἡ στοιχειώσις на «обучение элементам гармонии».

В любом случае в тексте зафиксирована чрезвычайная важность «так называемых тропосов и тоносов». Но для кого этот *μερος* (то есть часть, раздел) гармонии столь «полезен и более поучителен»? О ком сообщил Алипий — о тех, кто преподаёт элементы гармонии, или же о тех, кто обучает искусству учительства по предмету «элементы гармонии»? С одной стороны, речь может идти о «подначальных преподавать обучение элементам гармонии», с другой же — о том, чтобы «нам вместе с подначальными совершалось преподавание [предмета] обучения элементам гармонии». Если принять первую версию, то получается, что тропосы и тоносы являются основным разделом для штудирующих гармонику. Согласно альтернативному варианту, будто бы возникает основание предположить, что тропосы и тоносы — главная тема обучения методике преподавания гармонии. *Неужели трактат Алипия — античное методическое пособие и обнаружено свидетельство существования в Древнем мире института усовершенствования учителей?*

К последней гипотезе необходимо относиться с большой осторожностью, так как вышеприведенный фрагмент — едва ли не уникальный в античной теории музыки текст, в котором, возможно, упомянут феномен изучения методики. Усиливает наши сомнения неоднозначность этого отрывка.

Как написано во вступлении к другому «нотному трактату» — книге Гауденция, труд адресован некоем «понимающим» (*Gaud. Harm. isag. 0*). Эти посвященные — те, кто осваивает положения науки гармонии, причем, прежде всего, в процессе тренировки своего музыкально-слухового восприятия¹. Представленный же отрывок текста Алипия пока не позволяет делать выводы о предполагаемых адресатах трактата не только по причине амбивалентности перевода, но и благодаря своей уникальности среди остальных источников.

Поиск интертекстуальных связей этого фрагмента труда Алипия не дал почти никакого результата. Безусловно, античная теоретическая традиция богата текстами, повествующими о тропосах и тоносах, древние музыкальные писатели неоднократно также упоминали о статусе лидийского в качестве первого тропоса и нотах «для слова» и «для крусиса». Началу же анализируемого фрагмента не удастся найти ни одного полноценного аналога.

Лишь пару отдельных фраз у классиков музыкально-теоретической мысли — Никомаха и Аристоксена — можно как-то связать с лексикой и содержанием нашего отрывка. Так, словосочетание, означающее «обучение элементам гармонии» (τῆς ἁρμονικῆς στοιχειώσεως), встречается в заголовке к первому разделу сочинения Никомаха из Герасы «Руководство по гармонике» («Ἀρμονικὸν ἐγχειρίδιον»)². Текст этого заглавия гласит: «Ὅτι τὸ Βιβλίον

¹ См.: Герцман Е. В. Первый европейский учебник для музыкантов. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. Passim.

² *Nicom. Harm. ench. 1.*

ἐγχειρίδιον ἐστὶν ὑπόμνημα τῆς ἁρμονικῆς στοιχειώσεως — О том, что книга, находящаяся в руках [читателя], является кратким наброском по обучению элементам гармонии»¹. Следует указать, что процитированный фрагмент присутствует не во всех рукописях², однако нам важен сам факт обнаружения словосочетания³. Возможно, это был редкий вариант наименования науки гармонии — учения, состоявшего из целого ряда частей — меросов гармонии.

В одном из начальных фрагментов трактата «Элементы гармонии» Аристотелеса выделены тоносы и системы (*Arist. Elem. harm. I 2*):

τυγχάνει γὰρ οὐσα πρώτη τῶν θεωρητικῶν, ταύτης δ' ἐστὶν ὅσα συντείνει πρὸς τὴν τῶν συστημάτων τε καὶ τόνων θεωρίαν.

Будучи первой, среди рассматриваемых [областей науки о музыке], она⁴ направлена на изучение систем и тоносов.

Текст древнего автора позволяет заключить, что тематика тоносов (Аристотелес не употреблял понятие «тропос») имела существенное значение наряду с изучением систем.

Признание определяющей роли тропосов для гармонии обнаруживается в трактатах Анонимов Беллермана, и наиболее явно оно заметно в следующем отрывке из сочинения Анонима III (*Anon. Bellerem. 66*):

<...> Τῆς μουσικῆς ἐπιστήμης πολυμεροῦς ὑπαρχούσης μέρος ἐστὶν ἡ ἁρμονικὴ διαιρεθεῖσα εἰς τρόπους πεντεκαίδεκα, ὧν πρῶτος λυδῖος.

<...> Гармония — часть изначальной многочастной музыкальной науки, подразделенная на пятнадцать тропосов, среди которых первый — лидийский.

Иначе говоря, пятнадцать тропосов — признак гармонии; музыкальную науку определяет один из ее разделов, и этот раздел — тропосы или тоносы.

И все же *ничто из приведенного выше не может считаться искомым параллельным местом*. Алипий, не жалея громких эпитетов, свидетельствовал о большой важности и ценности изучения тропосов-тоносов для некоей не совсем нам понятых специалистов — учащихся, ученых или учителей, — совершенствующихся в науке гармонике или искусстве ее преподавания. Подобное не обнаруживается ни у одного античного музыкального писателя.

Если взглянуть теперь в целом на текст, то проясняется его общая логика, а также то, что рассматриваемый фрагмент имеет ключевое значение. Выстраи-

¹ Цит. по: Герцман Е. В. Никомах из Герасы: среди предшественников, современников и потомков. СПб.: Мирь, 2016. С. 191.

² Там же. С. 193.

³ Необходимо постоянно помнить, что Никомах, как представитель пифагорейской школы, следовал иной традиции, нежели «пятеро с нотами» (как обобщенно назвал Е. В. Герцман древние книги, в которых присутствует нотация). Алипий и прочие авторы так называемых нотных трактатов в целом являются продолжателями аристотелесовского научного направления. Вместе с тем труды Клавдия Птолемея и Боэция сочетают в себе традиции обеих основных школ теории музыки.

⁴ Гармония.

вадается четкая последовательность изложения от общего к частному и самому важному. Содержание текста основано на иерархически выстроенной структуре. Ее верхний уровень заняла музыка, состоящая из трех основополагающих наук, среди которых главная — гармоника, а последняя, в свою очередь, разделенная на семь частей, прежде всего, должна изучать тропосы-тоносы. Значит, *основная мысль вступительного раздела трактата сводится к утверждению значимости тропосов-тоносов как объекта изучения*. Схематически это выглядит так: тропосы-тоносы — наиболее существенная область гармонии — основной сферы музыкальной науки. Далее сказано о фтонгах и, наконец, изложены ноты. Причем в первоначальном тексте они демонстрировались в каждом тропосе, что подтвердит даже самый поверхностный анализ.

Многие античные авторы писали о тропосах и тоносах, и в известном тексте трактата Алипия засвидетельствовано их особое значение. Хотя в целом этими терминами обозначали идентичные феномены, в ряде случаев наблюдается некоторая смысловая дифференциация. Безусловно, мы рассмотрим поздние свидетельства, так как только в них, наряду с понятием «тонос», появляется также «тропос».

Необходимо обратить внимание именно на параллелизм употребления двух категорий — тропос и тонос. И действительно, у так называемых поздних авторов, к которым относятся как Алипий, так и Гауденций¹, Боэций², Аристид Квинтилиан³, Анонимы Беллермана⁴ и Вакхий⁵, оба понятия употреблялись в одном значении. Однако во всех подобных источниках раздел гармонии называется «о тоносах». Приближаясь же к описанию нотации, авторы используют оба слова (*тропос* и *тонос*). *При изложении же нотации все греческие музыкальные писатели используют термин «тропос» в значении высотного варианта совершенной системы*.

В остальном же в древних текстах эта терминологическая пара применяется по-разному. Я полагаю, что термин «тропос» появлялся тогда, когда трактат в той или иной мере был связан с нотацией. Только при таких условиях возникало сопряжение тропосов как нотированных (или *потенциально* нотированных) высотных вариантов совершенной системы и тоносов как «звукорядов» совершенной системы. Во всяком случае, Гауденций, раскрывая тему нотирования восемнадцати фтонгов совершенной системы, именовал самый низкий звук прослабаноменосом «как в гиподорийском тропосе» (*ὡς ἐν τῷ ὑποδορίῳ τρόπῳ*). *Gaud. Harm. isag. 19*). Тем не менее посвящение писца Дионисия к вопросоответной книге Старца Вакхия, возможно, указы-

¹ *Gaud. Harm. isag. 0, 3, 6, 19.*

² *Boeth. De inst. mus. IV 15–17.*

³ *Arist. Quint. De mus. I 6, 8, 10, 11, 12.*

⁴ *Anon. Bellerm. 14, 20, 31, 66, 77.*

⁵ *Bacch. Isag. 46–48.*

вает на некую тенденцию, свидетельствующую о завоевании термином «тропос» более высокого ранга — статуса полноценного определения конкретного высотного положения совершенной системы:

Τῆς μουσικῆς ἔλεξε Βακχεῖος Γέρων
Τόνους τρόπους μέλη τε καὶ συμφωνίας. <...>

Старец Вакхий перечислил
Тоны, тропосы, мелосы и симфонии му-
зыки. <...>

Слово «тропос» в трактате Алипия и в целом ряде фрагментов трудов других античных ученых связано с нотированными высотными воплощениями совершенной системы. Тропос на этом фоне предстает *способом* нотного обозначения. «Способ» же — одно из значений слова «тропос». Не означает ли это, что заглавия нотных разделов можно понимать, например, так: «Знаки лидийского способа [нотирования] по диатоническому роду (геносу) — Λυδίου τρόπου σημεία κατὰ τὸ διάτονον γένος»? В качестве некоей аналогии вспоминается выражение «notation key» и то, как остроумно Мартин Л. Уэст в своей работе «Ancient Greek Music» назвал схему звуковысотных соотношений тропосов в связи с их нотированием: «Key to keys». В результате получилась изящная игра слов, так как термин «key» обозначает и тональность, и ключ. Фразу же «notation key» можно читать двояко, а именно: «нотная тональность» (звучит весьма некорректно, хотя мысль автора в целом ясна) или «нотный ключ» (то есть ключ к нотации в конкретном тропосе). Несмотря на экзотичность и небесспорность такой терминологии, нельзя совсем отказать ей в некоем рациональном зерне. При всей условности сравнения, думаю, нужно учитывать одно из буквальных значений слова «тропос» («способ»), которое, по-видимому, играло свою роль в наименованиях нотных таблиц¹.

В текстах источников сохранилось достаточно много терминов, обозначающих ноты и нотацию. Порою, древние авторы разными словами обосновывали два вида нотации — вокальный и инструментальный, но суть от этого не менялась. Кроме того, во всех «нотных трактатах», за исключением труда Гауденция, говорится о том, что первым среди тропосов является лидийский². Во введении к книге Алипия указано лидийское первенство, присутствуют понятия «семейя» (ноты) и, если следовать изданию Марка Мейбома, дифференциация на те знаки, которые используются для «лексиса» (слова) и «крусиса» (бряцания³). Следовательно, представлены основные категории, использовавшиеся при описании античной звуковысотной семейографии.

¹ West M. L. Ancient Greek Music. Oxford: Clarendon Press, 1992. P. 258–259.

² Возможно, этот постулат изначально присутствовал в трактате Гауденция, но в настоящее время фрагмент текста утрачен.

³ Безусловно, как уже было отмечено, подразумевается не только музицирование на струнных инструментах, но вообще инструментальная музыка.

Полисемантика нотационных терминов, засвидетельствованная в источниках¹, не является уникальным феноменом в античной теории музыки. В качестве примера вспоминаются *фтонг* и *тонос* (музыкальный звук), высотность *совершенной системы* (*тонос* и впоследствии *тропос*), а также *просламбаноменос* или *просмелодос*, *нэта* или *нэата*, *миксолидийский* или *гипердорийский* тропос, *гипермиксолидийский* и он же *гиперфригийский* тропос, постоянные фтонги (ἔστῶτες [эстотес], ἡρεμῶντα [эремунта], ἀκίνητοι [акинэтой] и ἀκλινεῖς [аклинейс]), подвижные фтонги (κινούμενοι [кинуменой], φερόμενοι [фероменой] и κεκλιμένοι [кеклименой])² и другие категории, допускавшие в ряде случаев множественные разночтения. Конечно, необходимо попытаться осмыслить причину достаточно большого количества понятий, обозначающих музыкальные символы и процесс их написания. По мнению Е. В. Герцмана, это служит доказательством позднего возникновения нотации. Я думаю, что предположение Евгения Владимировича нужно уточнить: речь идет, по-видимому, не о зарождении самой нотации, а о ее теоретической апробации. Как известно, графическая звукозапись действительно стала предметом изучения только у поздних музыкальных писателей. Теоретические же категории вряд ли способны прояснить вопрос о том, когда в среде музыкантов-практиков появилась система фиксации звуков.

Сейчас не представляется возможным аргументированно объяснить, почему «первым тропосом» Алипий и ряд других теоретиков называли именно лидийский. Возможно, это было вызвано тем, что лидийский является одним из «древних», наряду с фригийским и дорийским³. Однако в источниках пока не удастся обнаружить убедительных обоснований, почему именно лидийский первенствует в нотных таблицах. Вместе с тем, возможно, в самой нотации скрывается ответ на этот вопрос⁴.

Косвенным подтверждением слов Алипия о первенстве лидийского тропоса служат те фрагменты вопросоответного трактата Вакхия, в которых приме-

¹ См.: *Gaud.* Harm. isag. 19, 20; *Anon. Bellerm.* 2–4, 11, 21, 29, 48–49, 66–67, 68, 89; *Arist. Quint.* De mus. I 8, 11.

² О фтонгах в трактате Алипия см. далее.

³ См., например: [*Pseudo-Plutarchi* De musica ([Pseudo-]Plutarque. De la musique. Texte, traduction, commentaire, précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique, par Fr. Lasserre. Olten, Lausanne, 1954. P. 114–115). См. также: *Arist. Quint.* De mus. I 11. Но у Аристиды Квинтилиана, как и у Псевдо-Плутарха, первым перечислен дорийский тонос: «Εἰσὶ δὲ ρῶ γένει τόνοι δόριος φρύγιος λούτων <...> — По геносу (γένει) существует три тоноса: дорийский, фригийский [и] лидийский <...>».

⁴ Как известно, в основе античной нотации (точнее, инструментальной ее разновидности, считающейся, по общему мнению, более древней) лежат символы, почти полностью совпадающие с высотностью гиполидийского тропоса (подробнее об этом см.: *Энглин С. Е.* Нотация буквенная // *Герцман Е. В.* Энциклопедия древнеэллинической и византийской музыки. Т. 2. С. 584–621; *Энглин С. Е.* Музыкальная логика античной нотации // *Hyperboreus. Studia classica.* Petropoli: Verlag C. H. Beck (München), 2002. Vol. 8. Fasc. 1. С. 122–144).

няются знаки нотации. Самый поверхностный анализ этих мест позволяет со всей определенностью заключить, что все нотные обозначения вписываются в рамки лидийского тропоса (см.: *Vacch. Isag.* 11, 13–18, 29–34, 38–39, 41–42).

Боэций — один из немногих авторов, в трактате которого сохранилось высказывание о неких качествах лидийского тропоса, позволяющих первенствовать при изложении нотации в теоретических трудах. В «*De institutione musica*» для обозначения звуковысотного знака используется привычный нам термин «*nota*», который встречается уже в первом фрагменте книги, посвященном музыкальной семейнографии (*Boeth. De inst. mus.* IV 3). Там же говорится о том, что будет представлена только нотация лидийского тропоса в трех геносах. О том, почему лидийский играет главную роль при изложении нотации, написано следующее: «*Nunc igitur diatonici generis descriptio facta est in eo scilicet modo, qui est simplicior ac princeps, quem lydium nuncupamus*» — «Итак, выполнена схема диатонического рода, разумеется, в той тональности, которая проще и основная [и] которую мы называем лидийской» (*Ibid.* IV 6)¹. Напомню, греческое слово «первый» (πρῶτος) означает также «старший, главный, основной», и латинское «*princeps*» близко ему по значению. Но *первое качество*, приписанное лидийскому тропосу Боэцием, — «проще» (*simplicior*). Смысловая сфера прилагательного «*simplex*» включает такие русские аналоги, как «простой, несоставной, несмешанный, неизменный, обычный, прямой, естественный». Так характеризовал Боэций лидийский *modus*.

Одним из факторов лидийского первенства могло быть тесситурное удобство, о котором повествует неизвестный ученый, трактат которого входит в собрание Анонимов Беллермана (*Anon. Bellerm.* 94):

Ἡ ἀνθρωπίνη φωνὴ μεμέτρηται φυσικῶς τῷ τρις διὰ πασῶν διαστήματι, καὶ ἐπειδὴ τὰ βαρύτερα ἀδιάκριτά ἐστι τῇ ἀκοῇ, τὰ δ' ὀξύτερα δυσεκφώνητα, τὴν μίαν διὰ πασῶν ἐξ ἀμφοτέρων τῶν ἄκρων συστέλλοντες μελωδοῦμεν κατὰ τὸ μέσον τὴν δις διὰ πασῶν ἐν τῷ λυδίῳ, εἴτα τετράχορδον ὑποβαίνοντες τὸ ὑπολύδιον καὶ ἐξῆς ὁμοίως τετράχορδον <ἀναβαίνοντες> τὸν ὑπερλύδιον.

Человеческий голос естественно измеряется интервалом в три октавы, и так как самые низкие [звуки] неразличимы для уха, а самые высокие трудны для голоса, мы, сокращая одну октаву с обеих сторон, поем в центральном двухоктавном [диапазоне], в лидийском [тропосе], либо, спускаясь на тетрахорд к гиполидийскому [тропосу], или, аналогично, повышаясь на тетрахорд к гиперлидийскому.

Важно отметить, что источник выделил лидийский тропос, аргументируя это соображениями диапазона человеческого голоса. Как известно, в античности преобладала вокальная музыка, и такая констатация центрального по-

¹ В переводе Е. В. Герцмана термин «*modus*», который является аналогом греческих «*tonos*» и «*tropos*», переведен как «*тональность*». Просто *тональностями* Евгений Владимирович называет высотные положения *совершенной системы*, то есть *тропосы*. Слово же «*genus*» (греческий аналог — «*genos*», τὸ γένος), которое переведено буквально как «*род*», обозначает три тетрахордные структуры — диатоническую, хроматическую и энгармоническую.

ложения лидийских фтонгов является существенным доводом в пользу высокого статуса лидийского тропоса. Конечно, упомянуты также, как возможные варианты, гиполидийский и гиперлидийский звуковые ряды¹, но основное место явно отдано лидийскому. Вместе с тем автор не уточнил, о каком именно голосе идет речь: мужском или женском, высоком или низком. По всей вероятности, в условиях музыкальной системы, лишенной представления об абсолютной высоте, достаточно было ориентироваться на некое вокальное удобство какого-либо человеческого голоса. В любом случае в центре такой системы оказывается лидийский тропос, только конкретная высота его и всех остальных тропосов будет колебаться в зависимости от субъективных обстоятельств, таких как вокальная тесситура того или иного индивидуума или хора, а также диапазон неких музыкальных инструментов.

Однако вряд ли мы сможем понять, почему эту комфортную тесситуру стали связывать именно с лидийским, а не каким-либо иным тропосом.

Таким образом, в целом ряде античных источников засвидетельствованы важность изучения тропосов, высокий статус лидийского тропоса и нотационная терминология. Более того, по всей вероятности, определение науки гармонике по тропосам — одна из специфических дефиниций, характерных для текстов поздних трактатов (см.: *Anon. Bellerem.* 14, 66; см. также: *Ibid.* 77). Одновременно с этим обсуждаемый фрагмент книги Алипия содержит уникальный материал, требующий дальнейшего изучения.

Последняя часть вводного раздела к основному нотному музыкально-теоретическому источнику посвящена фтонгам. Это сравнительно крупный массив текста. Он насыщен подробностями и отличается наиболее детальной разработанностью по сравнению с конспективным стилем высказывания, которого автор до сих пор придерживался². Сейчас становится ясной причина, побудившая Алипия коснуться данной темы во вступлении к своей книге. По его словам, самая важная тема изучения гармонике и, следовательно, всей музыкальной науки — так называемые тропосы и тоносы. Их элементами являются фтонги — ступени, а в данном случае лучше сказать — именно музыкальные звуки *совершенной системы*.

Безусловно, также важно понять, почему Алипий обделил своим вниманием такую важную часть гармонике, как *геносы*. Ведь демонстрация нот в основном тексте трактата осуществляется в связи с конкретным геносом —

¹ Гиполидийский тропос расположен на кварту ниже, а гиперлидийский — на кварту выше лидийского.

² Как известно, нынешнее состояние памятников античной теории музыки далеко от сохранности, что вызвано их многовековым существованием в условиях рукописной традиции. Безусловно, это касается трактата Алипия. Поэтому выражения типа «авторский стиль высказывания» условны и характеризуют текст источника, доступный нашим современникам. Впрочем, если конспективность и является следствием поставторской судьбы текста, то ее причины понятны: в книге Алипия читателей интересовали нотные таблицы, а не тезисы теории музыки (но и это — только предположение).

диатоническим, хроматическим и энгармоническим. Однако ничего о строении соответствующих тетрахордов в источнике не сказано. Более того, мы не найдем у Алипия никакого описания высотных соотношений тропосов. Надо полагать, изучающий его трактат должен был самостоятельно, вооружившись данными нотации, понять, каковы интервалы между тропосами и как-нибудь разобраться в отличиях одного геноса (тетрахордного «рода») от другого. Впрочем, объяснение отсутствия такого важного материала может быть предельно простым: со временем часть текста безвозвратно исчезла. Это предположение кажется убедительным, так как без понимания структуры тетрахордов (диатонического, хроматического и энгармонического) невозможно осмыслить данные нотации. Однако допустима еще одна версия, а именно: тем, кто штудировал нотацию по трактату Алипия, не требовались напоминания о «родах тетрахордов», интервальной структуре совершенной системы и соотношениях тропосов. В таком случае зачем им был нужен материал о фтонгах? Неужели автор труда ориентировался на конкретных адресатов, которым надлежало постигать собственно типологию фтонгов? К сожалению, нам остается довольствоваться лишь догадками. Фактом же является содержательный отрывок о музыкальных звуках, завершающий Алипиево введение:

Τῶν φθόγγων οἱ μὲν εἰσὶν ἐστῶτες καὶ ἀκλινεῖς, οἱ δὲ κινούμενοι καὶ κεκλιμένοι. ἐστῶτες μὲν οὖν εἰσὶν ὀκτώ· προσλαμβανόμενος, ὑπάτη ὑπάτων, ὑπάτη μέσων, μέση, νήτη συνημμένων, παραμέση, νήτη διεζευγμένων, νήτη ὑπερβολαίων. κινούμενοι δὲ δέκα· δύο παρυπάται, ὑπάτων καὶ μέσων, δύο λιχανοὶ, ὑπάτων καὶ μέσων· τρεῖς τρίται, συνημμένων διεζευγμένων ὑπερβολαίων· τρεῖς παρανήται, συνημμένων διεζευγμένων ὑπερβολαίων. ἐστῶτες μὲν οὖν λέγονται, ὅτι ἐν ταῖς τῶν γενῶν διαφοραῖς οὐ μεταπίπτουσιν. κινούμενοι δὲ, ὅτι ἐν ταῖς τῶν γενῶν διαφοραῖς μεταπίπτουσιν εἰς ἑτέρας τάσεις. Τῶν δὲ ἐστῶτων φθόγγων οἱ μὲν εἰσι βαρύπυκνοι, οἱ δὲ ἄπυκνοι. βαρύπυκνοι μὲν οὖν εἰσι πέντε· ὑπάτη ὑπάτων, ὑπάτη μέσων, μέση, παραμέση, νήτη διεζευγμένων. ἄπυκνοι δὲ τρεῖς· προσλαμβανόμενος, νήτη συνημμένων, νήτη ὑπερβολαίων.

Среди фтонгов одни постоянные и неизменные, а другие — подвижные и изменяемые. Итак, существует восемь постоянных: прослабаноменос, гипата нижних, гипата средних, меса, нэта соединенных, парамеса, нэта разделенных, нэта верхних. Подвижных же десять: две паргипаты (нижних и средних), два лиханоса (нижних и средних), три триты (соединенных, разделенных, верхних), три паранэты (соединенных, разделенных, верхних). Постоянные так называются потому, что при различиях геносов они¹ не преобразуются. Подвижные же — потому, что при различиях геносов они² преобразуются в другие высотности. Среди же постоянных фтонгов одни низкопикнонные, а другие — апикнонные. Итак, существует пять низкопикнонных: гипата нижних, гипата средних, меса, парамеса, нэта разделенных. Апикнонных же три: прослабаноменос, нэта соединенных, нэта верхних.

В античной теории музыки сформировалась типология, согласно которой фтонги рассматривались как *постоянные* и *подвижные* в зависимости от их высотных положений в разных тетрахордах — диатоническом, хромати-

¹ Постоянные фтонги.

² Подвижные фтонги.

ческом и энгармоническом. По такому принципу фтонги в источнике перечислены дифференцированно, и дано пояснение, чем они отличаются друг от друга. Алипий также коснулся темы *пикнона*, указав на то, что среди постоянных существуют *низкопикнонные* и *апикнонные* фтонги¹. Даже не разбирая вопрос пикнона по сути, ясно, что текст, по-видимому, сохранился не в полном объеме. Иначе трудно понять, почему не сказано об отношении к пикнону *подвижных* фтонгов.

Мы можем заключить, что правильное понимание информации о фтонгах было достижимо в том случае, если читатели осведомлены о пикноне и тетраходных геносах. По всей вероятности, текст вступления к трактату изначально включал в себя хотя бы раздел о геносах. Однако нельзя исключать, что предполагаемые адресаты Алипия ориентировались в музыкально-теоретических вопросах или им по каким-то другим причинам не требовалось осваивать учение о гармонике во всех его подробностях. Велика также вероятность дефектности источника, усиливавшейся в течение многих столетий из-за неоднократного рукописного копирования. Вместе с тем не говорят ли предполагаемые сокращения в тексте трактата Алипия о характере бытования его книги в научно-учебном обиходе поздней античности и / или Византии? По-видимому, пертурбации во вводной части труда обусловлены ее незначительной ценностью в ученой и ученической среде. Нотные таблицы же сохранились почти в полном объеме. Поэтому столь конспективный и неполный вариант вступления к анализируемой работе может являться отражением тенденции, связанной с восприятием сочинения Алипия исключительно в качестве источника знания о нотации.

Тематика *постоянных* и *подвижных* фтонгов, затронутая в последнем разделе введения к трактату, как и вопросы участия музыкальных звуков в *пикнонах*, часто становилась предметом обсуждения в трудах античных теоретиков. С точки зрения содержания и терминологии текст Алипия находится в русле древней традиции.

Вступление к нотному трактату Алипия пополняет наше знание о древней музыковедческой лексике двумя уникальными словами — *аклинейс* (ἀκλιεῖς, «неизменные») и *кеклименой* (κεκλιμένοι, «изменяемые»). *Эти понятия зафиксированы только в тексте Алипия*. Бесспорно, они суть синонимы общераспространенных терминов «эстотес» (ἔστωτες) и «кинуменой» (κινούμενοι), обозначающих, соответственно, крайние фтонги тетрахода (постоянные) и средние (подвижные)².

Появившееся в самом конце вступительной части к трактату свидетельство Алипия о низкопикнонных и апикнонных фтонгах требует обратиться к этой теме в контексте античной музыкально-теоретической традиции.

¹ О пикноне см. далее.

² Подробнее об этих музыкально-теоретических понятиях см.: Герцман Е. В. Тетраход // Герцман Е. В. Энциклопедия древнеэллинической и византийской музыки. Т. 3: Р–Я. С. 330–331.

Определение пикнона, сформулированное в первой книге «Элементы гармонии» Аристоксена, гласит: «*πυκνὸν δὲ λεγέσθω τὸ ἐκ δύο διαστημάτων συνεστηκὸς ἃ συντεθέντα ἔλαττον διάστημα περιέξει τοῦ λειπομένου διαστήματος ἐν τῷ διὰ τεσσάρων* — пикноном же пусть называется то, что состоит из двух интервалов, которые сложенные охватывают интервал меньший, чем интервал, остающийся в кварте» (*Arist. Elem. harm. I 156*)¹.

Таким образом, в диатоническом генесе пикнон невозможен, ибо два интервала, образующиеся между тремя нижними ступенями диатонического тетра хорда составляют $1\frac{1}{2}$ т., а оставшееся расстояние в кварте — 1 т. Поэтому пикноны — феномен хроматического и энгармонического тетра хордов. Так, полутоновые промежутки между первой ступенью тетра хорда, хроматическими второй и третьей в сумме составляют всего 1 т., а три ступени энгармонии вообще умещаются в полтона. Такие «сжатия» в тетра хорде получили подобающее название в античной теории музыки² — *τὸ πυκνόν*.

В тексте же Алипия не дано определение пикнону, но сказано лишь о двух положениях постоянных звуков в пикнонах и конкретизировано, какие фтонги относятся к каждому из тех двух типов. Постоянные фтонги, будучи, за исключением прослабаноменоса, крайними звуками в тетра хордах, оказываются на самой низкой позиции в «сжатии»³. Но некоторые из этих ступеней не имеют потенциальной возможности принять какое-то участие в пикнонных звуко-рядах. Речь идет о том же прослабаноменосе, который поставлен за пределы тетра хордов, а также двух ступенях, от которых в данной системе не выстраиваются тетра хорды вверх: таковы нэты тетра хордов соединенных и верхних⁴.

Однако определение «апикнонный» применимо не только к прослабаноменосу, нэте соединенных и нэте верхних — ступеням, которые будут апикнонными в условиях любого деления тетра хорда⁵. Апикнонен также диатонический тетра хорд в целом, и Аристоксен применял выражение «пикнонная или апикнонная система», подразумевая отличия хроматических и энгармонических тетра хордов от диатонических: «*ὑποκείσθω μὲν τὸ πυκνὸν ἢ τὸ ἀπυκνὸν τιθέμενον σύστημα ἐπὶ μὲν τὸ ὄξυ μὴ τίθεσθαι ἔλαττον διάστημα τοῦ λειπομένου τῆς πρώτης συμφωνίας, ἐπὶ δὲ τὸ βαρὺ μὴ ἔλαττον τονιαίου* — Пусть будет принято, что от пикнонной либо апикнонной системы вверх не устанавливается интервал меньший, чем оставшийся от первой симфонии, а вниз — меньше, чем тон» (*Arist. Elem. harm. I 187*).

Таким образом, тематика пикнона — еще один достаточно обширный аспект изучения в рамках раздела науки гармонии, именуемого «о фтонгах».

¹ См. также: *Arist. Elem. harm. II 114*.

² Подробнее см.: *Arist. Elem. harm. I 156–178, Ibid. II 114–128; Ibid. III 82–107*.

³ О терминах совершенной системы (прослабаноменосе, гипате нижних и т. д.) см.: Герцман Е. В. Система полная немодулирующая.

⁴ См.: Там же.

⁵ Там же.

В трактате же Алипия присутствует лишь очень небольшой фрагмент теории пикнона. Если типология постоянных и подвижных фтонгов у Алипия представлена сравнительно подробно¹, то классификация ступеней совершенной системы по отношению к пикнонам предстает в усеченном виде².

Теперь появились достаточные основания заключить, что вступительный раздел к труду Алипия в целом построен на основе хорошо известных положений античного учения о музыке. Введение к этой книге находится в русле сложившейся традиции, будучи своего рода конспектом избранных музыкально-теоретических тезисов. На это заключение никак не влияет пара неизвестных терминов — «аклинейс» («неизменные») и «кеклименой» («изменяемые») — синонимов к понятиям «постоянные фтонги» и «подвижные». Алипиево «Введение в музыку» не вносит ничего нового в наше представление о древней музыкальной науке, одновременно с этим представляется важным осмыслить информацию, содержащуюся в нем с точки зрения демонстрации нотного материала — основного раздела трактата.

Рассмотрев вступительную часть сочинения Алипия по принципу ее отношения к музыкально-теоретической традиции, зададимся вопросом: о чем предувещивал автор нотной книги своего читателя, к чему он готовил свою аудиторию? Если этот вопрос вообще корректно ставить, то возникает одна гипотеза, как мне кажется, вытекающая не только из самого текста, но и являющаяся результатом обзора традиции, частью которой был анализируемый труд.

Текст вступления построен так, что четко прослеживается его основная идея, согласно которой первостепенной сферой изучения музыки являются так называемые *тропосы и тоносы* как важнейший раздел *гармоники — первой среди музыкальных наук*. Далее упомянуто общее число этих тропосов и главный среди них — лидийский. А следующий тезис, возможно, уже непосредственно касается нотации, так как в источнике указано, что вверху располагаются знаки «для слова», то есть для вокала, а внизу — «для бреччания», то есть для игры на музыкальном инструменте³. Непосредственно вслед за этим возникает подраздел о фтонгах. Здесь тоже можно обнаружить определенную логику, ведь именно *фтонги в античной музыкальной теории отождествляются со ступенями совершенной системы, и нотные символы будут излагаться в непосредственной связи с ними*. По-видимому, Алипий глубоко

¹ Безусловно, о «подробности» здесь можно говорить только в масштабах конспективной вступительной части трактата.

² Классификацию фтонгов по принципам участия в пикноне см.: *Cleon. Isag. 4; Bacch. Isag. 32–34; Arist. Quint. De mus. I 6*. Подробнее об этом см.: *Герцман Е. В.* Принципы организации «пикнонных» и «апикнонных» структур // Вопросы музыковедения. Вып. 2. Труды Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных. М., 1973. С. 6–26.

³ Впрочем, необходимо иметь в виду, что в издании К. фон Яна эта фраза исключена из текста источника.

не случайно включил в свой текст типологию фтонгов как постоянных и подвижных. Анализ нотации показывает, что эти качества музыкальных звуков имеют большое значение. Здесь надо уточнить: музыканты-практики могли придерживаться собственной лексики, и вообще парадигма их мышления, по всей вероятности, значительно отличалась от ментальности ученых, сведущих в музыке. Тем не менее нечто очень важное — присутствующее в самих внутренних механизмах нотации — свидетельствует о необходимости осознания неких особенностей фтонгов. Более того, античная музыкальная семейнография предполагает различие постоянных (гипатоподобных) фтонгов, и не столь принципиально, как их распознавали профессиональные исполнители на музыкальных инструментах и певцы (нет сомнения, что они ощущали подобные музыкальные явления)¹. Впрочем, ни один нотный трактат ничего не сообщает о том, что такое различие фтонгов лежит в основе овладения искусством нотирования². Поэтому было бы весьма опрометчиво утверждать, что сообщение Алипия о фтонгах имело методологическое значение.

Последнее, о чем говорится во введении к трактату Алипия, — градация постоянных фтонгов по позиции в пикнонах. Автор этих строк считает нужным обратить внимание на то, как «расширительно» античная наука порою трактовала пикнон. В связи с этим вспоминается, прежде всего, казус *диатонического* пикнона у Вакхия (см.: *Bacch. Isag.* 32–34), который мог быть обусловлен стремлением позднеантичного автора описывать любой контакт между нижним звуком тетра хорда и по крайней мере ближайшим от него (вторым снизу) в качестве пикнона. Предположительно, такой типологический микст мог служить причиной отсутствия у Алипия понятий, описывающих типы фтонгов³. Поэтому дифференциация фтонгов в качестве постоянных и подвижных, а также по участию в пикноне (по крайней мере, постоянных ступеней) могла компенсировать отсутствующую типологию функций фтонгов в тетра хордах совершенной системы.

Думал ли автор нотного трактата о том, что некая дифференциация ступеней совершенной системы помогает освоению семейнографии? Об этом мы ничего не знаем. Но в древнеэллинической музыкальной письменности действительно проявляется особая чуткость к контактам между фтонгами мнимого (то есть *диатонического; sic!*) или настоящего пикнона.

¹ Об античной нотации см.: *Энглин С. Е.* Нотация буквенная.

² На это указывает скрупулезный анализ так называемых нотных трактатов, изложенный в моей неопубликованной монографии «Античная нотация: и ее воплощение в нотографических памятниках музыкальной теории и практики (о музыкальной логике в системе графической записи звуков)».

³ Речь идет о гипатоподобных, паргипатоподобных и лиханоподобных ступенях тетра хорда. Подробнее см.: *Герцман Е. В.* Эйдос—1 (В кн.: *Герцман Е. В.* Энциклопедия древнеэллинической и византийской музыки. Т. 3: Р—Я. С. 607–610).

Анализ собственно нотационного материала трактата Алипия показывает, что эта книга являлась не учебником для музыкантов, а подробным справочником по высотной письменности, демонстрируемой с наиболее привычного для музыкальных теоретиков ракурса. Как известно, античные *музикосы* воспринимали звуковысотные параметры сквозь призму ступенчатого ряда совершенной неизменной системы. Именно названия фтонгов этой последовательности являются первыми элементами, с которых начинается изложение любой пары нот и которые служили инструментом постижения музыки. Сами же знаки разъясняются на основе общеизвестных букв или ударений¹.

Отсюда возникает предположение, что рассматриваемый источник во многом подобен толковому словарю или лексикону-справочнику, к которому обращались в целях перевода научных терминов на язык «самоописания» практики искусства², то есть нотации. Надо полагать, такой своеобразный научно-практический словарь с комментариями, трактующими графику буквенных символов, служил великолепным подспорьем при исследовании нотации учеными. И в наши дни он играет ту же самую роль, что была уготована для него в античности.

Сочинение некоего Алипия беспрецедентно по охвату материала. Демонстрация же знаков музыкальной семейнографии с помощью таблиц, подобных Алипиевым, имеет место также в завершающей части книги Гауденция и в некоторых фрагментах из трактатов Боэция и Анонимов Беллермана³.

Итак, маловероятно, что труд Алипия предназначался музыкантам. Адресаты книги не исполняли и не сочиняли музыку, а исследовали ее как сферу науки. Однако более точно указать, кем были читатели трактата Алипия — обучающимися теории музыки, или учеными музикосами, или теми, кто преподавал будущим учителям элементарной гармонике, — мы уже вряд ли сможем.

Область же применения нотных таблиц в античном музыкознании, по всей вероятности, справедливо указана во вступительном разделе анализируемой книги, где написано, что главная часть («мерос») гармонике, а следовательно и всей *musica disciplina* — тропосы или тоносы. Именно относительные позиции тропосов, каждый звук которых представлялся парой символов, вполне допустимо изучать по материалам, содержащимся в древнем ученом труде. Во всяком случае, теоретик мог обращаться к тексту, чтобы вспомнить, как выглядят некие высотные знаки и, если это было нужно,

¹ Как известно, в основе античных нот буквы греческого алфавита. Подробнее см.: *Энглин С. Е.* Нотация буквенная.

² Воспользуемся этим метким выражением В. Г. Карцовника (см.: *Карцовник В. Г.* Палеография и семиология. С. 261).

³ Подробнее см. в моей неопубликованной монографии «Античная нотация: и ее воплощение в нотографических памятниках музыкальной теории и практики (о музыкальной логике в системе графической записи звуков)».

сравнивать один тропос с другим, наблюдая их нотные выражения¹. Этим отличается специфика работы сведущего в музыке от музыканта-практика, который должен был свободно владеть нотописью, чтобы оперативно пользоваться ею.

Наконец, предположу, что само употребление символов нотации в качестве отображений фтонгов совершенной системы в ее различных высотных положениях — плод научного освоения музыкальной семейографии. Профессиональным же вокалистам и инструменталистам совсем необязательно было выстраивать звуковые ряды, подобные совершенной системе, чтобы графически фиксировать музыку. Ибо символы охватывают музыкальное пространство по полутонам², и, понимая логические принципы этой письменности, музыкант применял конкретные ноты. По всей вероятности, таблицы в трактате Алипия — результат и следствие адаптации практики музыкальной записи (*нотации*) к теоретической модели системы музыкального мышления (*совершенной системе*).

ЛИТЕРАТУРА

1. Герцман Е. В. Античное музыкальное мышление. Л.: Музыка, 1986. 224 с.
2. Герцман Е. В. Музыкальная бозциана. СПб.: Глаголь-СПб, 1995. 480 с.
3. Герцман Е. В. Никомях из Герасы: среди предшественников, современников и потомков. СПб.: Мирь, 2016. 920 с.
4. Герцман Е. В. Первый европейский учебник для музыкантов. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. 268 с.
5. Герцман Е. В. Принципы организации «пикнонных» и «апикнонных» структур // Вопросы музыковедения. Вып. 2. Труды Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных. М., 1973. С. 6—26.
6. Герцман Е. В. Энциклопедия древнеэллинской и византийской музыки: В 3 т. СПб.: Квадривиум, Проект Вячеслава Заренкова «Созидающий мир», 2019. Т. 2: К—П. 1136 с.; Т. 3: Р—Я. 816 с.
7. Герцман Е. В. Cassiodori «De musica» // Традиция в истории музыкальной культуры. Античность. Средневековье. Новое время: Сборник научных трудов / Сост. и отв. ред. В. Г. Карцовник. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 11—19. (Проблемы музыкознания. Вып. 3).

¹ Необходимо отметить, что нам неизвестны источники, в которых описаны подобные исследовательские и учебные манипуляции с нотированными рядами звуков. Поэтому высказанная мысль — только предположение. Лишь содержание одного из фрагментов музыкального трактата Боэция допустимо толковать в качестве сравнительного анализа нотированных тропосов (см.: *Boeth. De inst. mus. IV 15, 16*).

² Если записывалось произведение, включающее энгармонические последовательности, то подразумевались четвертитоновые соотношения между звуками, на практике совпадавшие с хроматической (полутоновой) нотацией. Однако современное музыкальное антиковедение не имеет никаких возможностей отличить хроматические обозначения от энгармонических, ведь даже те линии, которые в трактате Алипия являются приметами нот, обозначающих третьи ступени тетраордов в лидийской хроматике и их аналоги в трактате Боэция, не обнаруживаются в текстах памятников античной музыкальной практики.

8. Карцовник В. Г. Палеография и семиология (к изучению ранних систем музыкальной письменности) // Музыкальная коммуникация: Сборник научных трудов. Вып. 8 / Ред.-сост. Л. Н. Березовчук. СПб.: РИИИ, 1996. С. 260–275. (Серия «Проблемы музыкознания»).
9. Музыкальные писатели античной Греции / Изд. подгот. В. Г. Цыпин. М.: Московская гос. консерватория, 2019. 536 с. (Памятники музыкальной науки IV).
10. Энглин С. Е. Музыкальная логика античной нотации // *Hyperboreus. Studia classica. Petropoli: Verlag C. H. Beck (München)*, 2002. Vol. 8. Fasc. 1. С. 122–144. (Bibliotheca Classica Petropolitana).
11. Энглин С. Е. Нотация буквенная // *Герцман Е. В.* Энциклопедия древнеэллинской и византийской музыки: В 3 т. СПб.: Квадривиум, Проект Вячеслава Заренкова «Созидающий мир», 2019. Т. 2. С. 584–621.
12. *Antiquae musicae auctores septem. Graece et Latine.* Marcus Meibomius restituit ac notis explicavit. Vol. 1. Amstelodami, 1652.
13. *Aristidis Quintiliani De musica libri tres* / Ed. R. P. Winnington–Ingram. Leipzig: Teubner, 1963. XXIX, 198, [2] S.
14. *Bellermann J. F.* Anonymi scriptio de musica. Berlin, 1841.
15. *Borde J.-B. de la.* Essai sur la Musique ancienne et moderne. Т. 3. Paris, 1780.
16. *Die Musik des Altertums* / Hrsg. von A. Riethmüller und Fr. Zamminer, unter Mitarbeit von E. Hickmann, L. Manniche, S. A. Rashid, E. Werner. Regensburg, 1989.
17. *Guillaumin J.-B.* Martianus Capella. Les noces de Philologie et de Mercure. Livre IX: l'harmonie. Paris, 2011.
18. *Jan C. von.* Musici scriptores graeci. Leipzig: Teubner, 1895. 503 p.
19. *Jan K. von.* Die griechische Musik. Zweiter Artikel. (Jahresbericht). Die excerpte aus Aristoxenos // *Philologus* / E. von Leutsch (Hrsg.). Bd. 30. Göttingen, 1870. S. 398–419.
20. *La manualistica musicale greca* / Ed. L. Zanoncelli. Milano: Guerini, 1990. 598 p.
21. *Landels J. G.* The music of Ancient Greece and Rome. London and New York: Routledge, 2001. 296 p.
22. *Martiani Capellae De nuptiis Philologiae et Mercurii* / Ed. H. Eyssenhardt. Lipsiae, 1866.
23. *Mathiesen T.* Apollo's lyre. Greek music and music theory in Antiquity and the Middle Ages. Lincoln, Nebr. and London: University of Nebraska Press. 1999. 806 p.
24. *Michaelides S.* The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia. London: Faber, 1978. 365 p.
25. *Najock D.* Drei anonyme griechische Traktate über die Musik. Eine kommentierte Neuausgabe des Bellermannschen Anonymus. Göttingen: Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten, 1972. 229 S.
26. *Philostratorum et Callistrati opera recognovit Antonius Westermann. Eunapii Vitae sophistarum iterum edidit Jo. Fr. Boissonade. Himerii sophistae declamationes... emendavit Fr. Dübner.* Parisiis, 1878.
27. *[Pseudo-]Plutarque.* De la musique. Texte, traduction, commentaire, précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique, par Fr. Lasserre. Olten, Lausanne, 1954.
28. *Ruelle Ch.-Em.* Collection des auteurs grecs relatifs à la musique. Vol. V: *Alypius et Gaudence.* Traduits en français pour la première fois. Bacchius l'Ancien / Traduction entièrement nouvelle. Commentaire perpétuel et tableaux de notation musicale par Ch.-E. Ruelle. Paris, 1895.
29. *Ruelle Ch.-Em.* Le musicographe Alypius, corrigé par Boëc // *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.* [1894]. IV/22. P. 458–468.
30. *West M. L.* Ancient Greek Music. Oxford: Clarendon Press, 1992. 410 p.
31. Αλπίου Εἰσαγωγή μουσική. Κείμενο, μετάφρασι, εἰσαγωγή, σχόλια, πίνακες ὑπὸ Αθανασίου Γ. Σιαμάκη. Πρέσπες, 1995 (*Алипей*). Введение в музыку / Публ. текста, пер., введение, коммент. к содержанию Афанасия Г. Сиамаки. Преспа, 1995; на греч. яз.).

Аннотация

Трактат Алипия по праву считается основным античным нотным источником. Настоящая статья посвящена вступительному разделу этого ценного документа древней теории музыки. Каждый тезис вводной части данного опуса рассматривается в контексте древнеэллинской теоретической традиции. В статье представлены результаты проведенного анализа, позволяющего прийти к ряду важных выводов и предположений о структурной логике повествовательной части трактата и ее смысловой корреляции с основным содержанием памятника (то есть нотными таблицами). Поставлены вопросы об адресатах книги Алипия и роли нотации в древней теории музыки.

Abstract

Alypius's treatise is rightfully considered the main source of information on musical notation to survive from the ancient world. This article is devoted to the introductory section of this valuable document of ancient musical theory. Each thesis presented in this introduction is considered in the context of the ancient Hellenic theoretical tradition. This article presents the results of an analysis that suggests a number of important conclusions and assumptions about the structural logic of the narrative part of the treatise and its semantic correlation with the main content of the work, its notational tables. Questions are raised about Alypius's intended audience and the role of musical notation in the ancient theory of music.

- ✓ *Ключевые слова:* античная музыка, античная нотация, античная теория музыки, трактат Алипия.
- ✓ *Keywords:* Ancient Greek music, ancient Greek musical notation, ancient musical theory, Alypius's treatise.

УДК
783.25

Истоки концертмейстерского искусства в России XVIII столетия

ЮДИН АЛЕКСАНДР НАУМОВИЧ

*Кандидат искусствоведения, доцент,
Российский государственный педагогический университет
имени А. И. Герцена; Санкт-Петербургская духовная академия
(Санкт-Петербург, Россия)*

YUDIN ALEXANDER N.

*PhD (History of Arts), Associate Professor, Herzen State Pedagogical University
of Russia; Saint Petersburg Theological Academy (Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: u_rojala@mail.ru

Российская история XVIII — начала XIX века является уникальным примером того, как стремительно может меняться духовная жизнь общества, благодаря чему искусство начинает развиваться с необыкновенной скоростью, попутно не только усваивая достижения западного мира, но и создавая свои самобытные творения, формируя свой непохожий мир. В музыке в это время появляются сначала яркие предвестники великих достижений (творчество М. Березовского, Д. Бортнянского, В. Пашкевича, Е. Фомина, И. Хандошкина), а затем, начиная с Глинки, отечественная музыка выходит на высшую степень своего развития. Вместе с появлением новых жанров и произведений естественным образом постепенные изменения происходят и в исполнительской сфере. На этом фоне зарождающаяся во второй половине XVIII века в России история концертмейстерского искусства является лишь одним из элементов художественного целого, захваченного в водоворот музыкальных событий. В то же время важно помнить, что любое упоминание о концертмейстерской деятельности в собственном смысле слова становится возможным только лишь со второй половины следующего столетия. В этих условиях исследователю данной сферы необходимо вычленять из общего комплекса сведений о профессиональной деятельности того или иного музыканта описываемой эпохи элементы, связанные с аккомпанементом.

Прежде всего следует отметить одну принципиальную особенность: концертная жизнь описываемого периода концентрировалась вокруг любительских салонов и в корне отличалась от привычной нам формы публичного выступления. Очевидно, атмосфера, царившая на подобных мероприятиях, была гораздо свободнее, а программа вечера формировалась непосредственным образом, исходя из желаний публики и исполнителей. Поэтому состав инструментов мог зависеть от того, какие музыканты были приглашены в тот

или иной дом или салон. Притом в качестве аккомпанирующего инструмента далеко не всегда был клавесин или какая-либо иная разновидность предшественника фортепиано. Зачастую это могла быть флейта, лютня или бандура¹. Особую известность приобрел придворный исполнитель Тимофей Белогородский (около 1710 — после 1767), прославившийся как мастерским владением своим голосом, так и сопровождением пения на лютне или бандуре. Несмотря на очевидные конструктивные особенности этих инструментов, не позволяющие исполнять аккомпанирующую функцию во всем ее многообразии, результатом подобного сотворчества должно было быть особое, неповторимое звучание, рождающееся из звукового сочетания, предположим, голоса и флейты. Еще раз необходимо отметить, что такое возможно в условиях непосредственной близости музыкантов и слушателей, принципиально не разделенных ни социально, ни физически (в пространстве). Кроме того, бытующие ныне и кажущиеся незыблемыми представления о концертмейстерском искусстве еще не существовали в России того времени. Поэтому в восприятии публики сочетание солирующего голоса и аккомпанирующей ему флейты не было чем-то странным и неестественным.

Нельзя также забывать и о русских народных инструментах, распространенных в XVIII столетии. Например, балалайка была столь любима в России, что история сохранила для нас сведения о непрофессиональных музыкантах², которые, владея ей безупречно, не только аккомпанировали своему пению, но и исполняли на этом инструменте мелодии итальянских арий³. Еще раз необходимо подчеркнуть, что любой музыкант в те времена, независимо от того, каким инструментом он владеет (бывало, что и несколькими), совершенно естественным образом мог оказаться в роли аккомпаниатора.

Существенное значение имел и социальный контекст. Несмотря на то что лидирующее положение среди инструментов, используемых для сопровождения сольной партии, занимал клавир (клавесин), лишь немногие обеспеченные представители знати могли позволить себе его приобретение. Таким образом, распространен он был только лишь среди определенного слоя состоятельных любителей музыки, являясь при этом элементом престижа и подчеркивая их социальный статус. Безусловным монополистом этот предшественник фортепиано был и в музыкальном театре. Для представителей же небогатых семей более привычными в качестве аккомпанирующих были более распространенные в России балалайка и гусли. Иногда к ним добавлялись такие инструменты, как гитара, ставшая чрезвычайно популярной в конце XVIII столетия, или арфа.

¹ Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII в. Л.: Тритон, 1935. С. 85.

² Чаще, к сожалению, безымянных.

³ Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII в. С. 85.

Гусли часто ассоциировались в России с лирой, на которой играл библейский царь Давид, известный не только своими военными подвигами и победой над Голиафом, но и как музыкант. Именно в этой роли он впервые появляется при дворе предыдущего властителя древнего Израиля — Саула и на страницах Ветхого Завета (евр. Тора). Поэтому в сопровождение гуслей часто исполнялись многоголосные произведения духовного содержания, связанные с такими жанрами, как кант (от *лат.* *cantus* — «пение, песня») и псалма (*польск.* *psalm*, от *греч.* *ψαλμός* — «звуки лиры, пение, песня»). Оба они были очень распространены вплоть до конца века, оказав в дальнейшем влияние на формирование жанра романса. Кроме того, гусли в те времена рассматривались зачастую как более подходящий, в сравнении с клавесином, инструмент для аккомпанирования оперных арий. Такое утверждение на первый взгляд может показаться парадоксальным нашему современнику, но объясняется довольно просто: «тянущаяся», певучая природа гуслей выигрывала во многом перед щипковым способом извлечения звука на клавесине, оставляя в то же время возможность как для полифонического, так и для гармонического сопровождения (в том числе и для выдержанных аккордов в речитативах).

О популярности этого исконно русского музыкального инструмента в качестве аккомпанирующего свидетельствует тот факт, что появившийся в это время первый сборник народных песен был издан с партией сопровождения, рассчитанной на гусли или фортепиано (*sic*). Ее автор — Василий Федорович Трутовский (1740-е — не позже 1816) занимал должность камер-гуслиста. Таким образом, можно сделать вывод о том, что в описываемое время, когда в распоряжении профессиональных музыкантов и любителей были лишь крайне несовершенные модификации фортепиано или же разновидности клавира, пение в сопровождении гуслей воспринималось как нечто естественное. К тому же в России не было того, что можно назвать «давлением устоявшихся исполнительских форм». В то время как на Западе уже существовала определенная концертмейстерская традиция, связанная с бытованием оперы и музыкального театра, где единолично царил клавир, в нашем отечестве подобные формы профессиональной работы музыкантов только формировались, перенимая в этом отношении опыт иностранных гастрوليрующих трупп.

Еще одним инструментом, активно используемым в описываемый исторический период в качестве аккомпанирующего, стала арфа. Обладая всеми необходимыми качествами для сопровождения прежде всего вокальных сочинений («тянущийся» звук, полноценная гармоническая поддержка), она составляла конкуренцию клавиру еще и по причине своей необыкновенной популярности. В отличие от исконно русских гуслей, арфа появилась в России лишь во времена Екатерины II. В 1765 году императрица пожелала открыть в основанном ей Смольном институте благородных девиц класс игры на этом европейском музыкальном инструменте. Начиная с этого времени арфа ста-

новится неотъемлемым элементом музыкальной жизни России, проникая постепенно не только в дома знати. Очевидно, ее светлый, нежный колорит был подходящим для сопровождения романсов, привнося в музыку особую интимность и камерность. Тем не менее звучание оперных арий в сопровождении этого инструмента не могло быть полностью удовлетворительным, так как неминуемо приводило к тембровому однообразию.

Впрочем, это не повлияло на популярность арфы, подтверждением чему служит «Журнал итальянских и прочих ариетт с аккомпанементом арфы Ж. Б. Кордона»¹, выходивший еженедельно в течение 1797 года. Арфистка Ариадна Дмитриевна Тугай² в статье, посвященной этому изданию, отмечает, что партия сопровождения во всех произведениях «изобилует ритурнелями, виртуозными проигрышами на вокальной фермате, а развернутые вступления и заключения номера зачастую превосходят вокальную партию»³. Совершенно очевидно, что все это было бы невозможно без достаточного количества профессиональных исполнителей на арфе, появившихся в России в течение буквально нескольких десятилетий. Упомянем о еще одной интересной особенности: все арии были транспонированы в бемольные тональности, что было связано с особенностями строения инструмента в конце XVIII века.

Также в качестве сопровождающего партию солиста инструмента во многих источниках, относящихся к этому времени, можно обнаружить некий «флюгель». Например, в одной из заметок, напечатанных в газете «Санкт-Петербургские ведомости» в 1778 году, сообщается, что немецкий музыкант Антон Блазиус Сартори⁴ «пел на сцене театра, аккомпанируя себе на флюгеле, и исполнял разные итальянские арии»⁵. Разумеется, речь не может идти о медном духовом инструменте «флюгельгорне», появившемся позже и отнюдь не в России, а в Австрии. Кроме того, очевидна невозможность петь и одновременно исполнять какую-либо партию на подобном инструменте. Непривычным же нам словом «флюгель» в XVII, да и в XVIII столетии называли клавесин и его разновидности. Также данное обозначение в XVIII столетии перешло «по наследству» и к фортепиано.

¹ Жан Батист Кардон — французский арфист (1760—1803), много лет служивший при русском дворе.

² Тугай Ариадна Дмитриевна (1933—1993) — советский музыкант-арфистка, педагог. Заслуженный артист Карельской АССР, заслуженный артист РСФСР (1979).

³ Тугай А. Д. «Journal d'ariettes italiennes et autres avec accompagnement de la harpe par J.-B. Cardon» («Журнал итальянских и прочих ариетт с аккомпанементом арфы Ж. Б. Кордона») // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Т. 1: XVIII век. Кн. 1: А—И / Отв. ред. А. Л. Порфирьева. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 1996. С. 372.

⁴ Сартори Антон Блазиус (1748—?). В 1778—1785 годах выступал на концертах в Москве и Петербурге.

⁵ Санкт-Петербургские ведомости. 1778. 19 окт.

Еще одним инструментом, выступающим в качестве аккомпанирующего в этот период, мог быть «панталеон» — изобретение Панталеона Хебенштрайта (1668—1750), который в 1690-х годах реконструировал старинный Hackbrett (цимбалы). Немецкая «диковинка», которую можно назвать прототипом молоточкового фортепиано, некоторое время пользовалась популярностью в театральном оркестре, по всей видимости исполняя партию, предназначенную для клавишных инструментов (например, в речитативах). Впрочем, из-за своих больших размеров панталеон вскоре был забыт¹. Очевидно, тогда в России шел процесс поиска наиболее подходящего для сопровождения оперного спектакля оркестрового инструмента, способного в необходимых фрагментах давать полноценную гармоническую поддержку солисту. И если некоторые из них, такие как клавесин, в наши дни по-прежнему используются в театральном и концертном обиходе (в том числе в качестве аккомпанирующих), то другие оказались прочно забыты и представляют лишь исторический интерес.

Необходимо упомянуть о том, что в целом в те времена понятие музыкант подразумевало целый спектр знаний и умений, ныне разделенный по «исполнительским областям». Совершенно очевидно, что как любитель, так и профессионал в этой области являлся одновременно и композитором, и певцом, и исполнителем на клавинофорте (клавесине), владея зачастую сразу несколькими инструментами, и аккомпаниатором. Эти функции, разделение которых столь естественно для нас сейчас, были слиты почти до неразличимости. И такое положение дел сохранялось на всем протяжении первой половины XIX века. Таким образом, попытка вычленив из данного комплекса концертмейстерскую составляющую всегда будет до известной меры неким теоретическим допущением, взглядом с позиции будущего. В дальнейшем, в результате дробления этой деятельности на множество различных творческих областей, начнется процесс повышения технического мастерства в каждой из них, что, впрочем, неминуемо приведет к сужению чисто профессионального спектра.

Обратимся теперь к музыкальному театру XVIII столетия, в котором основным инструментом, сопровождавшим выступление оперного солиста-вокалиста, в том числе и во время представления, был клавикорд. Исполнителем на этом инструменте часто являлся капельмейстер. Должность эта, ушедшая ныне в историю, подразумевала целый свод обязанностей, часть из которых входит в функции современного концертмейстера. В то же время, например, в петербургской театральной дирекции существовала специальная должность «репетитора партий и композитора». Появилась она в России благодаря известному меценату и государственному деятелю Николаю Борисовичу Юсупову (1751—1830), некоторое время занимавшему пост глав-

¹ Одним из известных исполнителей на панталеоне в России был немецкий композитор Иоганн Батист Хумпенхубер (?—?).

ного директора театров и музыки при дворе. Думается, что подобное нововведение, связанное с выделением собственно «концертмейстерской» части работы капельмейстера в отдельную должность, было связано с чрезвычайно большим количеством обязанностей, которые он должен был выполнять. На тот момент западная традиция уже имела своих клавесинистов-репетиторов. Например, знаменитый А. Сальери начинал свою службу в Венской придворной опере в 1767 году именно в таком качестве. Не подлежит сомнению, что в данном случае подобная ситуация послужила образцом для отечественного оперного театра. Можно предположить, что с появлением все большего репертуарного разнообразия возникла необходимость разделения музыкантских полномочий. Следовательно, можно говорить о том, что в историческом отношении 1797 год, впервые отмеченный появлением такой должности, должен считаться официальной датой рождения профессионального концертмейстерского дела в России. Разумеется, такое утверждение может показаться слишком смелым, учитывая то, что «репетитор партий» был одновременно и композитором (не обязательно сочинителем опер, но таким специалистом, который доводит музыкальный материал до его сценического воплощения). Кроме того, появление в «штатном расписании» репетитора не означало повышения статуса и принципиального изменения отношения к концертмейстерской работе. В любом случае можно и нужно говорить об этом времени как об отправной точке в развитии искусства аккомпанемента. Итак, помимо сочинительства, данный специалист должен был «выучивать актеров и актрис из новых опер партии и проходить старые; также что потребно будет переменять в музыке; сверх сего должен он учить пению учеников и учениц в школах и ходить на дом к оперистам кто имеет клавикурты, а которое не имеют оных, то для тех быть в пробном зале в назначенные тому дни от режиссера и на всех пробах оперных; также в случае надобности аккомпанировать в оркестре французские и итальянские оперы»¹. Таким образом, несмотря на некоторые особенности, связанные с различным наименованием должностей, все они совмещали в себе композиторские и исполнительские задачи, требующие высокопрофессионального подхода.

Первыми же собственно капельмейстерами в России были приглашенные иностранцы. Одним из них был Винченцо Манфредини (1737–1799), выдающийся музыкант и писатель. Его перу принадлежит сочинение, которое носит название «Правила гармонические и мелодические для обучения всей музыки»², некоторые фрагменты которого прямо посвящены мастерству ак-

¹ История русской музыки: В 10 т. Т. 3: XVIII век. Ч. 2 / Ред. Ю. Келдыш. М.: Музыка, 1985. С. 76.

² Манфредини В. Правила гармонические и мелодические для обучения всей музыки // Горайнов Ю. С. С. А. Дегтярев. Солист оперы. Учитель. Дирижер. Композитор. Белгород: Белгородская обл. тип., 2011. С. 253–335.

компанемента. Отечественному читателю этот трактат известен в переводе композитора и капельмейстера Степана Аникиевича Дегтярева (1766–1813). Трудно переоценить значимость появления подобного труда на русском языке, ибо с момента его появления (1805) можно говорить о том, что в российском обществе назрела необходимость теоретического осмысления профессиональных тем, до той поры представлявших лишь практический интерес. Не в последнюю очередь это относится к концертмейстерскому искусству.

Чтобы лучше понять важность такого события в исполнительской истории, нужно вспомнить о том, что в XVIII веке Россия во многих отношениях пыталась перенимать опыт более развитых западных стран. В немалой степени это относится и к организации профессиональной работы музыканта, многие из форм которой были перенесены в наше отечество благодаря приглашенным музыкантам. Прежде всего эти тенденции обнаружили себя в оперном театре, так как в России XVIII столетия не только работали отдельные иностранные специалисты, но и гастролировали целые коллективы, приглашенные из-за рубежа. Благодаря этому, а также тому факту, что деятельность театров регулировалась в большой степени государством, все основные профессиональные концертмейстерские формы работы были сконцентрированы в музыкальном театре. В то же время аккомпанемент в салонах, во время домашних концертов оставался на любительском уровне. Естественным образом существовала и разница в репертуаре. Во время домашних вечеров в первую очередь были востребованы камерные жанры, в то время как капельмейстер (репетитор) работал исключительно с оперной музыкой.

В своем трактате Манфредини не только дает советы практического характера, но и обращает внимание читателя на некоторые общие особенности концертмейстерского искусства. Впрочем, нельзя забывать о том, что, как и к любому историческому документу, к нему надо подходить с известной осторожностью, с пониманием того, что данное сочинение — продукт своего времени и отражает современные автору представления. Также необходимо помнить о традициях записи партии сопровождения, самой распространенной из которой был цифрованный бас. Таким образом, многие из технических рекомендаций исполнителю на клавесине или органе даются в расчете на то, что исполнитель является соавтором произведения, заполняя «отсутствующую» музыкальную ткань. Это касалось не только оперных отрывков, но и камерных жанров. Например, партия клавира в популярном жанре «русской песни» (предшественницы жанра романса), по сообщению доктора искусствоведения Н. А. Огарковой, записывалась «в клавирной фактуре с гармонизованной мелодией на верхней строке с подписанным под ней текстом и basso continuo, с цифровкой или без нее на нижней»¹. Очевидно, что

¹ Огаркова Н. А. Вокальная камерная музыка // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Т. 1: XVIII век. Кн. 1: А–И. С. 189.

такая форма записи предполагала импровизационные навыки у исполнителя. Справедливости ради необходимо отметить, что наряду с этим в сборниках обработанных арий и дуэтов из опер существовал и иной вариант: к партии клавира просто приписывался вербальный текст¹. Разумеется, такое возможно только в том случае, когда в аккомпанементе в той или иной степени содержится вокальная строчка.

Некоторые из замечаний итальянского маэстро отражают общее отношение к партии сопровождения в те времена. Инструментальное сопровождение не считалось чем-то самоценным и рассматривалось как нечто прилагающееся к музыкальному материалу солиста. Манфредини постоянно подчеркивает необходимость осторожности при аккомпанировании², в то же время предостерегая исполнителя от мысли, что сопровождение солиста — дело несложное. В особенности это относится к вокальной музыке: «Сей род контрапункта кажется легким потому, что он есть вещь случайная, а не главная; но, однако ж, имеет свои трудности немалые»³.

Еще одной легендарной личностью среди приглашенных иноземных музыкантов был Антонио Амати (? — после 1802) — итальянский певец и клавесинист. Не будучи выдающимся музыкантом, он прославился тем, что отдал русской сцене 45 лет. Впервые он прибыл в Москву в 1758 (1759 ?) году по приглашению одного из первых русских антрепренеров Джованни Баттиста Локателли (1713—1785). С тех пор он занимал различные должности, но, как сообщает сам Амати в своем прошении о назначении ему пенсии в 1802 году: «последние 20 лет он управлял клавикордами во всех операх и часто в придворных концертах»⁴. Таким образом, подобно современным концертмейстерам оперных театров, он не только исполнял партию клавира в оркестре во время спектаклей, но и выходил на сцену, в том числе и как аккомпаниатор. Если даже предположить, что Антонио Амати не был выдающимся музыкантом, его имя должно остаться в исполнительской истории как пример уникального служения русскому искусству, в числе первых представителей концертмейстерской профессии.

¹ Карцовник В. Г. «Recueil d'airs et duos des operas français donnés au théâtre de St.-Pétersbourg, arrangés pour le clavecin ou forte piano» («Собрание арий и дуэтов из французских опер, представленных в театре Санкт-Петербурга, обработанных для клавесина или фортепиано») // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Т. 1: XVIII век. Кн. 1: А—И. С. 380.

² Манфредини В. Об осторожности для аккомпанирования лучшего // Горяинов Ю. С. С. А. Дегтярев. Солист оперы. Учитель. Дирижер. Композитор. С. 287.

³ Манфредини В. О правилах положения аккомпанемента инструментального к музыке вокальной // Горяинов Ю. С. С. А. Дегтярев. Солист оперы. Учитель. Дирижер. Композитор. С. 321.

⁴ Цит. по: Ходорковская Е. Амати Антонио // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Т. 1: XVIII век. Кн. 1: А—И. С. 38.

Особняком в ряду иностранных капельмейстеров, работавших в России, стоит имя Катерино Альбертовича Кавоса (1775—1840). Выдающийся итальянский музыкант внес огромный вклад не только в становление отечественного вокального, композиторского и концертмейстерского искусства, но и в целом вывел русский музыкальный театр на новую ступень развития. Одним из важнейших источников, дающих представление о творческой биографии Кавоса, является очерк его жизни, написанный правнучкой — Софьей Цезаревной Кавос-Дехтяровой (1852—1938)¹. В то же время, проникнутый безусловным уважением к памяти предка, этот текст отличается, на наш взгляд, некоторой тенденциозностью. В частности, описывая (вероятно, со слов своих родителей) профессиональную подготовку русских артистов оперы, она неизменно подчеркивает их крайне слабую подготовку в сравнении с итальянскими приглашенными музыкантами. В этом отношении ей вторит известный актер и драматург Петр Андреевич Каратыгин (1805—1879). В своих «Записках» он, рассказывая о Катерино Альбертовиче, отмечает с негодованием: «что ему (Кавосу. — А. Ю.) стоило с каждым отдельно (русским актером. — А. Ю.) выдалбливать его партию, налаживать ежедневно то как канарейку, то как снегиря и потом согласовывать их вместе в дуэтах, трио, квартетах, квинтетах и, наконец, в финалах. Непостижимый труд, дивное терпение, просто геркулесовский подвиг»².

Очевидно, что подобные высказывания имели под собой основания. Композитор вынужден был часами заниматься рутинной концертмейстерской работой. Вполне возможно также, что многие из русских вокалистов не знали или плохо знали нотную грамоту, и их приходилось учить просто «с голоса»³. В то же время нельзя не отметить, что современная (начало XXI столетия) работа концертмейстера в театре (особенно в начале работы над постановкой оперы), по существу, ничем не отличается от того, как это происходило в XVIII веке. Быть может, среди современных солистов оперы нельзя найти исполнителя, не способного воспринимать записанный музыкальный материал, но пианисты по-прежнему вынуждены в большинстве случаев «выстукивать» певцам их партию на рояле. Единственное отличие состоит в том, что нынешние концертмейстеры не совмещают свои профессиональные обязанности с дирижерскими и организаторскими, как это приходилось делать в те времена.

Каждый день в 9 часов утра капельмейстер Кавос уже сидел в репетиционной зале, готовый приступить к работе с солистами по изучению партий. Как и сейчас, подобная деятельность предполагала решение множества за-

¹ Кавос С. Катерино Альбертович Кавос // Русская старина. 1895. Т. 83 (апр.). С. 97—112.

² Каратыгин П. А. Записки Петра Андреевича Каратыгина. 1805—1879 / Изд. и ред. сыном покойного П. П. Каратыгиным. СПб., 1880. С. 66.

³ Кавос С. Катерино Альбертович Кавос. С. 101.

дач. Круг их простирался от простого изучения нотного материала до обстоятельного знакомства с характером персонажа, особенностями его драматургического воплощения на сцене. Важнейшая сторона концертмейстерской работы того периода естественным образом заключалась в том, что пианист сопровождал вокалистов с самого начала до самого конца творческого процесса. То есть капельмейстер, исполняя концертмейстерские обязанности, не просто готовил солистов для последующей «передачи» их дирижеру, а работал с ними «в своем духе», учитывая свое понимание и трактовку произведения, а также предстоящую свою же работу с оркестром. Это абсолютно уникальное явление, характерное только для описываемого периода истории исполнительского искусства. Разумеется, в этом были свои положительные и отрицательные стороны. Безусловным преимуществом такой «однонаправленности» творческого процесса являются единые требования к солисту на всем протяжении подготовительного периода. Очевидный же недостаток состоит в том, что, исполняя множество функций одновременно, музыканту сложно сконцентрироваться на каждой из них с достаточной полнотой. Впрочем, невозможно сравнивать в количественном отношении современное оперное «производство» с реалиями XVIII века. Тем не менее подобную нагрузку Катерино Альбертович мог выдержать только благодаря высокой профессиональной подготовке (в родной Венеции он уже в двенадцатилетнем возрасте являлся капельмейстером театра «Фениче», директором которого был его отец) и выдающемуся трудолюбию.

Одним из самых ярких отечественных профессиональных музыкантов, чей творческий путь был неразрывно связан с музыкальным театром, являлся Евстигней Ипатович Фомин (1761–1800). Пройдя стажировку в Италии, он вернулся на родину, в Петербург, в 1786 году и лишь в 1797 году получил (первым в российской истории) место «репетитора партий и композитора при театральной дирекции». Такая должность предполагала, как уже говорилось, не только концертмейстерскую работу с певцами, но и труд, связанный с подготовкой опер к постановке, то есть тот или иной вариант сотворчества с автором музыки. Возможно, необходимость в такой должности была связана с недостаточной опытностью русских композиторов на театральном поприще, не всегда сообразовавших свою творческую фантазию с возможностями ее сценического воплощения. Кроме того, важной особенностью того времени было отношение к музыкальной части оперного спектакля как к чему-то второстепенному по своей сути. Истинным же автором произведения считался драматург (сейчас мы бы сказали — либреттист). В этой связи «поправки», которые мог сделать в случае необходимости «штатный» композитор, не воспринимались как что-то принципиально меняющее в первоначальном замысле. Интересно отметить также, что «репетитор партий» совсем не обязательно был профессиональным клавиристом. Например, сменивший в 1800 году Евстигнея Ипатовича на этом посту Николай Григорьевич Помор-

ский (1747—1804) был по основной своей специальности скрипачом. Можно сделать вывод о том, что важнейшим условием для назначения на это место было не мастерство владения клавиром, а знание оперного репертуара и умение работать с вокалистами.

Столь позднее назначение на официальную должность, на которой Фомин смог проработать всего 4 года, вплоть до своей смерти в 1800 году, связано было с немилостью императрицы Екатерины II, которая, как известно, была абсолютно равнодушна к музыке, питая интерес к философии, литературе, а также к иным искусствам и наукам. Впрочем, до того как стать самодержицей Российской, она брала уроки игры на клавире. История даже сохранила имя ее педагога — итальянский композитор, клавирист и педагог Джованни Марко Рутини (1723—1797)¹. Но, очевидно, это было лишь данью моде, и больших успехов на этом поприще она не сделала.

Вскоре по возвращении в Петербург Евстигней Ипатович получает заказ на сочинение оперы «Новгородский богатырь Боеслаевич», текст которой написан самой государыней. Созданная музыка Екатерине не понравилась, результатом чего явилось дальнейшее высочайшее невнимание к творчеству композитора². Таким образом, даже относительно безбедное существование Фомина в последние несколько лет жизни было отравлено мыслью о невозможности постановки своих сочинений на императорской сцене.

В то же время не вызывает сомнений, что, пройдя подготовку в «оперной мекке мира» — Италии, Фомин был прекрасным помощником для певцов в процессе подготовки партий. К сожалению, реалии того времени предполагали, что многие из солистов не знали даже нотной грамоты, что, безусловно, делало такую работу подчас рутинной и скучной. Кроме того, композитор так и не стал капельмейстером, что было, очевидно, более почетной должностью, в то время как обязанности репетитора носили более «служебный» характер.

Возвращаясь к вопросу о камерном аккомпанементе, необходимо отметить, что в XVIII веке жанр русского романса лишь начинал свое формирование внутри уже упоминавшейся выше «российской песни» и первых сочинений, находящихся как бы на полпути между песней и лирическим высказыванием. Важнейшей чертой этих произведений было то, что рассчитаны они на исполнителей-любителей. С этим обстоятельством связаны и особенности партии фортепиано в них, которая отличается простотой и некой «трафаретностью». К тому же в качестве аккомпанирующего инструмента не обязательно использовалось фортепиано, это могла быть, например, гитара. Одним из самых ярких примеров такого рода сочинений можно считать вы-

¹ Порфирьева А. Рутини Джованни Марко // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Т. 1: XVIII век. Кн. 3: Р—Я / Отв. ред. А. Л. Порфирьева. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 1999. С. 61.

² Доброхотов Б. Е. И. Фомин. М.: Музыка, 1968. С. 102.

шедший из печати в 1793 году «Сборник романсов и песен Д. Бортнянского». Не требующее основательной технической подготовки сопровождение опубликованных в нем миниатюр могло легко быть исполнено любым желающим, изучившим всего лишь азы исполнительского искусства, что, безусловно, привлекало многих непрофессиональных музыкантов. Отчасти по той же самой причине ныне эти произведения звучат крайне редко и представляют интерес лишь для исследователей. Впрочем, можно предположить, что современные пианисты, работающие в эстрадно-романсовом жанре, могли бы подарить им «вторую жизнь», придав фортепианной партии гармоническое и фактурное разнообразие.

Не меньшей популярностью пользовалось камерное музицирование, чаще с клавирным аккомпанементом и в высшем обществе. Разумеется, подобные мероприятия были лишь формой проведения досуга, и к нему не могло быть серьезного музыкантского отношения. Увлекалась пением и великая княгиня Елизавета Алексеевна, будущая императрица (1779–1826). Будучи самой «незаметной» в исторической перспективе среди всех русских государынь, она, не чуждая искусству, часто принимала участие в любительских концертах. В роли ее аккомпаниатора на музыкальных вечерах выступала фрейлина двора В. Н. Головина (1766–1821), оставившая для потомков ценнейший документ эпохи — свои мемуары¹. Примечателен тот факт, что, описывая быт и придворные нравы, их автор не упоминает вовсе об этом важнейшем факте своей биографии. Очевидно, на фоне более «серьезных» событий эпизод, связанный с сотворчеством с Елизаветой Алексеевной, был для нее незначительным. В то же время невозможно предположить, что музыка в целом была несущественной частью ее жизни. Французская художница Элизабет Виже-Лебрен (1755–1842), известная, в частности, своим портретом самой императрицы, рассказывая о Варваре Головиной, отмечает, что «она сочиняла очаровательные романсы, которые исполняла, аккомпанируя себе на фортепиано»².

Одновременное владение вокалом и игрой на клавесине было обычным делом в любительских кругах. Так, об известной исполнительнице Екатерине Дмитриевне Кантемир (1720–1761) говорили как о прекрасной клавесинистке, исполняющей труднейшие для того времени произведения, аккомпанирующей генерал-басом с листа, а на завтра ее можно было уже услышать в качестве вокалистки, исполняющей сложнейшие арии Арайи. Несомненно, что подобное сочетание имеет свои положительные стороны, к числу которых относится более тонкое владение концертмейстерским искусством. Ведь почувствовав физиологические особенности работы солиста (в дан-

¹ Головина В. Н. Мемуары. М.: АСТ: Астрель: Люкс, 2005. 448 с.

² Цит. по: Огаркова Н. А. Головина Варвара Николаевна // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Т. 1: XVII век. Кн. 1: А–И. С. 260–261.

ном случае функционирование человеческого голоса), музыкант с большей долей вероятности сможет проявить чуткость и понимание, исполняя партию сопровождения.

Подводя итоги своим размышлениям об истоках концертмейстерской истории в России, хотелось бы еще раз отметить важнейшие отличительные особенности, характерные для описываемой эпохи. Прежде всего необходимо еще раз подчеркнуть, что для исполнительской практики данного периода характерно синкретическое единство всех ее направлений. Без осознания этого невозможно понять и выявить отличительные особенности интересующей нас сферы деятельности. Кроме того, для данного периода свойственно разделение на профессиональную концертмейстерскую работу, концентрирующуюся прежде всего в музыкальном театре, и любительскую ее разновидность, находящую свое место в салонах и домашних концертах. Обе эти линии послужат в дальнейшем основой для формирования различных направлений в истории аккомпанемента. Таким образом, несмотря на то, что XVIII столетие представляет собой лишь подготовительный этап истории концертмейстерского искусства, важнейшие тенденции, заложенные в это время, оказались основополагающими для последующего его развития.

ЛИТЕРАТУРА

1. Головина В. Н. Мемуары. М.: АСТ: Астрель: Люкс, 2005. 448 с.
2. Доброхотов Б. Е. И. Фомин. М.: Музыка, 1968. 108 с.
3. История русской музыки: В 10 т. Т. 3: XVIII век. Ч. 2 / Ред. Ю. Келдыш. М.: Музыка, 1985. 423 с.
4. Кавос С. Катерино Альбертович Кавос // Русская старина. 1895. Т. 83 (апр.). С. 97—112.
5. Каратыгин П. А. Записки Петра Андреевича Каратыгина. 1805—1879 / Изд. и ред. сыном покойного П. П. Каратыгиным. СПб., 1880. 336 с.
6. Карцовник В. Г. «Recueil d'airs et duos des operas français donnés au théâtre de St.-Petersbourg, arrangés pour le clavecin ou forte piano» («Собрание арий и дуэтов из французских опер, представленных в театре Санкт-Петербурга, обработанных для клавесина или фортепиано») // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Т. 1: XVIII век. Кн. 1: А—И / Отв. ред. А. Л. Порфирьева. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 1996. С. 380—383.
7. Манфредини В. О правилах положения аккомпанемента инструментального к музыке вокальной // Горяйнов Ю. С. С. А. Дегтярев. Солист оперы. Учитель. Дирижер. Композитор. Белгород: Белгородская обл. тип., 2011. С. 321—323.
8. Манфредини В. Об осторожности для аккомпанирования лучшего // Горяйнов Ю. С. С. А. Дегтярев. Солист оперы. Учитель. Дирижер. Композитор. Белгород: Белгородская обл. тип., 2011. С. 287—288.
9. Манфредини В. Правила гармонические и мелодические для обучения всей музыки // Горяйнов Ю. С. С. А. Дегтярев. Солист оперы. Учитель. Дирижер. Композитор. Белгород: Белгородская обл. тип., 2011. С. 253—335.
10. Огаркова Н. А. Вокальная камерная музыка // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Т. 1: XVIII век. Кн. 1: А—И / Отв. ред. А. Л. Порфирьева. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 1996. С. 173—194.

11. *Огаркова Н. А.* Головина Варвара Николаевна // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Т. 1: XVIII век. Кн. 1: А—И / Отв. ред. А. Л. Порфирьева. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 1996. С. 260—261.
12. *Порфирьева А.* Рутини Джованни Марко // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Т. 1: XVIII век. Кн. 3: Р—Я / Отв. ред. А. Л. Порфирьева. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 1999. С. 61.
13. Санкт-Петербургские ведомости. 1778. 19 окт.
14. *Тугай А. Д.* «Journal d'ariettes italiennes et autres avec accompagnement de la harpe par J.-B. Cardon» («Журнал итальянских и прочих ариетт с аккомпанементом арфы Ж. Б. Кордона») // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Т. 1: XVIII век. Кн. 1: А—И / Отв. ред. А. Л. Порфирьева. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 1996. С. 372—374.
15. *Ходорковская Е.* Амати Антонио // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Т. 1: XVIII век. Кн. 1: А—И / Отв. ред. А. Л. Порфирьева. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 1996. С. 38—39.
16. *Штелин Я.* Музыка и балет в России XVIII в. Л.: Тритон, 1935. 190 с.

Аннотация

В предлагаемой статье освещается процесс зарождения и первоначального развития концертмейстерского искусства в России XVIII столетия, анализируются основные его направления. Рассматриваемый период отечественной исполнительской истории характеризуется еще не сложившимися формами своего бытования, и концертмейстерское искусство не является в этом отношении исключением. Это, в частности, проявляется в том, что в те времена фортепиано еще не получило своего ключевого значения как основной аккомпанирующий инструмент. Кроме того, существовали две параллельные линии развития данной области исполнительства. Одна из них связана с салонным и домашним музицированием, другая — с профессиональной концертмейстерской деятельностью в музыкальном театре. Обе творческие сферы имели свои отличительные особенности и ярких представителей. Проведенное исследование в целом позволило сделать ряд выводов как о самобытности процесса формирования русской «школы» аккомпанемента, так и о ее опоре на уже существовавшие к тому времени западные традиции. Представленная работа может быть использована как часть курса «История и теория концертмейстерского искусства», а также с необходимостью будет способствовать расширению общей эрудиции пианистов и всех тех, кто интересуется процессом зарождения и развития искусства аккомпанемента в России.

Abstract

This article discusses the origins and early development of the art of accompaniment in 18th-century Russia and analyses its key features. This period in the history of Russian music is characterised by an ongoing search for stable forms, and the art of accompaniment is no exception. In particular, this is evident in the fact that piano had not yet acquired its importance as the key accompanying instrument. The art of accompaniment developed along two parallel lines. The first was associated with salon and domestic music-making; the second with professional accompaniment in music theater. Each line has its own distinguishing characteristics and prominent representatives. The research presented here reaches a number of conclusions about both the autonomous origins of the Russian 'school' of accompaniment, and about the inspiration it drew from existing Western traditions. This article may be used as part of the course 'History and Theory of the Art of Accompaniment' and contributes to the knowledge of both piano performers and anyone interested in the origins and development of the art of accompaniment in Russia.

- ✓ *Ключевые слова:* пианисты, искусство аккомпанемента, музыкальный театр, вокалисты, исполнительская история.
- ✓ *Keywords:* pianists, art of accompaniment, music theater, vocalists, history of performance.

Петербургская русская оперная труппа в первой четверти XIX века. Миграция репертуара

КОНСТАНТИНОВА МАРИАННА АЛЕКСАНДРОВНА

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

KONSTANTINOVA MARIANNA A.

*PhD (Musicology), Researcher, Russian Institute for the History of the Arts
(Saint-Petersburg, Russia)*

E-mail: maryann.kon@gmail.com

Петербург начала XIX века мог по праву носить титул мультикультурной столицы. В то время в городе сосуществовали четыре театральные труппы: русская, немецкая, французская, итальянская. Совершенно закономерно, что деятельность иностранных трупп была направлена прежде всего на то, чтобы знакомить публику с произведениями своих соотечественников. Так, в репертуаре Итальянского и Французского театра в Петербурге были представлены в основном музыкально-театральные традиции Италии и Франции соответственно; музыкальный репертуар Немецкого театра на две трети состоял из сочинений немецких и австрийских композиторов¹.

В числе задач предпринятого мною исследования — попытка создать репертуарную панораму российской оперной труппы в Петербурге первой четверти XIX века, выявить механизмы отбора иностранных музыкально-сценических произведений для отечественного театра; проследить процесс миграции, маршруты, по которым оперы европейских композиторов поставлялись

¹ Репертуар петербургской немецкой труппы основательно изучен и представлен в исследовании Н. В. Губкиной (*Губкина Н. В.* Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. 563 с.). Репертуар французской и итальянской трупп названного периода последовательно не изучен. Отдельные периоды в деятельности французской труппы можно отследить по афишам и документам Дирекции Императорских театров (ДИТ), частично — на основании публикации А. В. Кухаренко (*Кухаренко А. В.* Французский театр в Санкт-Петербурге в 1-й четверти XIX века: драматургия и актерское искусство // Театральный Петербург: интеркультурная модель: Иностранные труппы и гастроли в Петербурге XVIII—XX вв. СПб.: СПбАТИ, 2002. Вып. 2. С. 79—94) и статей Е. Б. Воробьевой о французских артистах (*Воробьева Е. Б.* Андриё Валери // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XIX век. 1801—1861. Т. 15: А—Б / Отв. ред. Н. А. Огаркова. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2019. С. 102—105; *Воробьева Е. Б.* Бертен Жени // Там же. С. 359—363; *Воробьева Е. Б.* Брис, семья // Там же. С. 549—553; *Воробьева Е. Б., Долгушина М. Г. Ф.-А.* Буальдьё Франсуа-Адриен // Там же. С. 556—568).

О репертуаре итальянской труппы начала века, в частности, можно судить на основании малоизвестного документа — сохранившейся описи партитур и нот (1803 год), переданных

на русскую сцену. Репертуарные списки труппы, составленные в процессе изучения афиш и архивных документов¹ рассматриваемого периода, стали фактологической базой для написания данной статьи.

Отечественный репертуар труппы в то время складывался в основном из произведений, сюжетные линии которых вполне удастся вписать в несколько тематических групп, определивших развитие русской оперы еще в XVIII веке.

Народно-бытовая — трилогия А. Н. Титова «Ям, или Почтовая станция», «Посиделки, или Следствие Яма» и «Девишник, или Филаткина свадьба»; опера «Старинные святки» Ф.-К. Блиммы. Сцены народно-бытового характера стали в те годы одной из любимых тем для различных дивертисментов с пением и танцами.

Сказочно-фантастическая — оперы «Князь-невидимка», «Илья богатырь» К. Кавоса, тетралогия «Русалка» (с музыкой Ф. Кауэра, С. И. Давыдова, Кавоса), «Желтый Карло, или Волшебница мрачной пустыни» Ф. Антонолини, «Добрыня Никитич, или Страшный замок» Антонолини совместно с Кавосом, «Жар-птица, или Приключение Левсила-царевича» Кавоса.

Историко-патриотическая тематика нашла отражение в таких произведениях, как «Казак-стихотворец» Кавоса, «Крестьяне, или Встреча незваных» С. Н. Титова, «Вот каковы русские, или Мужество киевлянина» А. Н. Титова. «Исторический анекдот» стал сюжетной основой для оперы «Иван Сусанин» Кавоса, водевиля «Ломоносов, или Рекрут стихотворец» Антонолини. Историческая тематика представлена в опере «Эмерик (Емирик), или Венгерцы» А. Н. Титова и «Вавилонские развалины, или Торжество и падение Гиафара Бармесида» Кавоса.

Комические оперы «Американцы» Е. И. Фомина, «Любовная почта», «Три брата горбуна», «Солиман Второй, или Три султанши» Кавоса, «Чудаки, или Сумасброды от стихотворства и музыки» Кавоса и Ю. С. Майера, а также некоторые др.²

В целом устойчивой популярностью были отмечены такие оперы отечественных авторов, как «Мельник — колдун, обманщик и сват» М. М. Соколов-

А. Казасси в ведение Дирекции Императорских театров (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 71). Ключевые аспекты деятельности итальянской труппы начала века представлены в работах А. Л. Порфирьевой (см., в частности: *Порфирьева А. Л. «Дней Александровых прекрасное начало...» // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь-исследование. XIX век. 1801—1861. Материалы к энциклопедии. Т. 14 / Отв. ред. и сост. Н. А. Огаркова. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2017. С. 79—126).*

¹ Документы из фондов Российского государственного архива (РГИА), Российской национальной библиотеки (РНБ), Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки (СПбГТБ).

² Систематизация отечественного репертуара предпринята в исследовании Е. В. Смагиной (*Смагина Е. В. Русский оперный театр первой половины XIX века в историко-культурном контексте времени: Дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. М., 2016. 353 с.*).

ского, «Сбитенщик» А. Бюлана, «Федул с детьми» В. А. Пашкевича, известные по выступлениям труппы в XVIII веке, а также «Русалка» (все части), «Князь-невидимка», «Илья богатырь», «Любовная почта» Кавоса, трилогия Титова «Ям», «Посиделки», «Девишник, или Филаткина свадьба» и пр.

Вместе с тем регулярно и с разным успехом отечественными оперными артистами исполнялись переводные произведения французских, итальянских и немецких (австро-германских) композиторов.

Представления о репертуаре русской оперной труппы того времени складываются из материалов афиш и периодики, журналов ДИТ о поспектакльных сборах и др. архивных «дел», дневниках и воспоминаниях современников. Из числа документов, ранее исследователям неизвестных, выделю «опись» русской библиотеки, составленную в 1811 году¹. Опись является ценным свидетельством репертуарных возможностей оперной труппы, в ней приведен перечень имеющихся на тот момент в библиотеке партитур и либретто опер отечественных, а также иностранных композиторов.

Вопрос формирования театрального репертуара находился в ведении членов Дирекции Императорских театров. Ключевой фигурой Русского театра первых десятилетий XIX века следует признать драматурга и администратора А. А. Шаховского. Долгие годы он входил в состав Дирекции театров и заведовал репертуарной частью². В качестве «члена репертуарной части» Шаховской был вовлечен также и в составление бенефисных программ, для которых зачастую подбирались произведения, не исполнявшиеся ранее на отечественной сцене. В частности, мне удалось обнаружить «дело» о бенефисах за 1811 год, в котором многие решения по организации актерских бенефисов заверены подписью А. А. Шаховского³.

Значение Шаховского в развитии и усовершенствовании Русского театра признавал и директор Императорских театров А. Л. Нарышкин. Когда в административной карьере Шаховского случился перерыв, сопровождаемый временной отставкой, Нарышкин в ходатайстве о пансионе перед Комитетом министров (1816) отметил огромные заслуги Шаховского и назвал его «настоящим режиссером русского театра»⁴, очевидно, в значении руководителя и идейного вдохновителя.

Согласно утвержденному 11 ноября 1803 года «Новому порядку и статусу управления театральной Дирекцией», в обязанности члена конторы, заве-

¹ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 775.

² А. А. Гозенпуд указывал, что Шаховской, отвечая по должности за обновление репертуара русской труппы, отбирал к постановке чужие пьесы, создавал свои с учетом нужд «театра своего времени»: политической и литературной ситуации, возможностей актеров, мнений «знатоков» (см.: *Гозенпуд А. А. Шаховской // Шаховской А. А. Комедии. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1961. С. 19*).

³ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 802.

⁴ РГИА. Ф. 1263. Оп. 1. Д. 103. Л. 203 об.–204.

довавшего репертуарным отделением, входило «учреждение репертуара», то есть «выбор пьес и цензурирование их для представления с замечаниями своими и рассмотрение и утверждение Директора»¹.

Определенно, «цензурированию» подлежал репертуар всех российских и иностранных трупп в Петербурге. Следовательно, практика заимствования одобренных ранее произведений, перенесение их на сцену иного столичного театра (в репертуар иной труппы) — все это позволяло ускорить процесс постановки спектакля, что нередко оказывалось решающим фактором при подготовке актерских бенефисов². Эту особенность следует учитывать при анализе целого ряда оперных премьер Русского театра.

В начале XIX века Дирекция Императорских театров приняла в свое ведение все иностранные труппы в Петербурге. Антрепренер А. Казасси передал ДИТ итальянскую труппу в 1803 году; она прекратила существование в 1806 году, и в дальнейшем многие годы деятельность Итальянского театра в столице не возобновлялась³. Немецкая труппа после краха частной антрепризы с 1806 года также управлялась Дирекцией⁴. Деятельность французской труппы в столице под началом ДИТ продолжалась до 1812 года и прервалась в связи с войной. Спустя несколько лет выступления французских артистов возобновились, а статус труппы несколько раз менялся: в периоды 1818—1819 и 1822—1825 годов — в составе частной антрепризы Г. Бриса и Мезьера-младшего, с 1819 по 1822 год — в ведении Дирекции⁵. При этом в распоряжении ДИТ в первой четверти века было несколько общедоступных театров — Большой Каменный, Малый Деревянный и Кушелевский (Немецкий)⁶. Эти сценические площадки в разное время делили между собой артисты Русского, Немецкого, Французского и Итальянского театров. При таком соседстве всех петербургских трупп вполне возможно, что «общими» для артистов были не только здания, декорации, костюмы, бутафория, но также и репертуар.

¹ *Погожев В. П.* Столетие организации императорских московских театров: Опыт исторического обзора. Вып. 1. Кн. 1. СПб.: Изд-е Дирекции имп. театров, 1906. С. 88.

² Программу бенефисов актеры часто избирали сами, а доход со спектакля частично или полностью поступал в распоряжение бенефицианта.

³ *Порфирьева А. Л.* «Дней Александровых прекрасное начало...». С. 120.

⁴ *Губкина Н. В.* Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века. С. 54.

⁵ *Финдейзен Н. Ф.* Боальдьё и придворная французская опера в С.-Петербурге в начале XIX в. // Ежегодник императорских театров. 1910. Вып. 5. С. 14—41; *Воробьева Е. Б.* Брис, семья. С. 550.

⁶ Необходимо учитывать, что театральные здания не всегда успешно функционировали из-за пожаров, ремонтов и пр. Во втором десятилетии XIX века для представлений фактически использовались лишь два театральные здания. Большой театр отремонтировали в 1811—1818 годы после пожара, а в 1819 году прекратил существование Кушелевский театр из-за реконструкции комплекса зданий на Дворцовой пл.

*Немецкий репертуар*¹ для русской сцены заимствовали в основном у петербургского Немецкого театра; предпочтение изначально отдавалось сказочным сюжетам². Премьера оперы «Русалка» в 1803 году (на немецкой сцене в Петербурге «Das Donauweibchen», 1802) положила начало моде на волшебные сказки-феерии и заметным образом обозначила новые тенденции в репертуарных исканиях отечественного оперного театра³. Причина столь явного успеха «Русалки» в удачной «переделке», то есть адаптации спектакля для российской публики, выполненной Н. С. Краснопольским, что, в свою очередь, определило появление сказочных феерий «Князь-невидимка», «Илья богатырь» и некоторых др.

Часто исполнялась русскими артистами в начале века опера «Домовые»⁴ («Das Neue Sonntagskind», 1808), написанная популярным венским композитором-«сказочником» В. Мюллером⁵, а также опера петербургского «немца» С. Нейкома «Содержатель театра» («Die Neue Oper, oder Der Theaterprinzpal», 1809). В 1804 году, вероятно, в бенефис российских артистов прозвучала опера Б. Шака «Два Антона» («Der Dumme Gartner, oder Die beyden Antone»)⁶.

Со второго десятилетия XIX века к этому перечню спектаклей добавились следующие: Мюллера «Сестры из Праги» («Die Schwestern von Prag», 1814), Фр. Кс. Зюсмейера «Волшебное зеркало» («Der Spiegel von Arkadien», 1814), Й. Вейгля «Швейцарское семейство, или Тоска по отчизне» («Die Schweitzerfamilie», 1814), В. А. Моцарта «Бельмонд и Констанса» («Die Entführung aus dem Serail», 1816), «Испытание женской верности» («Cosi fan

¹ Данные о датах премьер в Немецком театре Петербурга взяты из исследования Н. В. Губкиной (см.: Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века).

² Оперы со сказочными сюжетами ставили на петербургской русской сцене и в XVIII веке. Так, сказка-наставление Екатерины II послужила основой для оперы «Хлор царевич, или Роза без шипов, которая не колется» (автор музыки неизвестен), сказка А. Н. Афанасьева «Храбрый и смелый витязь Ахридеич» использована Екатериной II для либретто одноименной оперы (автор музыки Э. Ванжура). Исполняли в XVIII веке оперу П. Враницкого «Оберон» («Oberon»; либретто Ф. С. Сейлера на сюжет поэтического эпоса К. М. Виланда и пр.).

³ Феномен популярности оперы «Русалка» и ее продолжений подробно исследуется в книге Н. В. Губкиной о немецком музыкальном театре в Петербурге (Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века).

⁴ Арапов указывал, что опера «Домовые» была «переделана» для русской сцены Н. С. Краснопольским. Оперу исполняли часто, следовательно, адаптация спектакля для российских зрителей оказалась удачной (см.: Арапов П. Н. Летопись русского театра. СПб.: Тип. Н. Тиблена и К°, 1861. С. 189).

⁵ В тот период волшебные оперы и сказки Мюллера пользовались наибольшей популярностью в петербургском Немецком театре (см.: Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века. С. 124).

⁶ Арапов П. Н. Летопись русского театра. С. 166, 189, 192; Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века. С. 316.

tutte», 1816), «Титово милосердие» («Titus», 1817), П. Винтера «Прерванное жертвоприношение, или Перуанцы» («Das Unterbrochene Opferfest», 1817), Моцарта «Волшебная флейта» («Die Zauberflöte», есть данные об исполнении в 1818 году)¹, «Рохус Пумперникель» («Herr Rochus Pumpernickel», 1818) с музыкой Й. Зейфрида, Фр. Френцеля «Немой в горах Сиерра-Морены, или Таинственный нищий» («Carlo Fioras, oder Der Stumme in der Sierra Morena», 1818), Нейкома «Александр Македонский в Индии» («Alexander am Indus», 1821), «Жид в бочке, [или Так обманывают влюбленных франтов]» («Der Jude im Fass, oder So prellt man verliebte Gecken», 1822) с музыкой Г. А. Шнейдера и П. Ф. Турика, К. М. Вебера «Волшебный стрелок» («Der Freischütz», 1824) и т. д.

Значительная часть из названных произведений была представлена впервые в актерские бенефисы, а последующая сценическая жизнь этих опер зависела от успеха у публики. В частности, не вошли в репертуар отечественной группы сочинения Зюсмейера «Волшебное зеркало», Шака «Два Антона» и Мюллера «Сестры из Праги»². Очевидна определенная регулярность в появлении «немецких» постановок в Русском театре и несоразмерность (с современной точки зрения) масштаба композиторов.

Подчеркну важный принцип во взаимодействии репертуара двух трупп: премьерным исполнениям целого ряда итальянских и некоторых французских опер в отечественном театре предшествовала сценическая жизнь этих произведений в петербургском Немецком театре. Прежде всего, приведу примеры, в которых маршрут спектаклей прослеживается весьма отчетливо: перевод либретто итальянских и французских опер на русский язык выполнен с немецкого, а не с языка оригинала. В подобных случаях вполне ожидаемо, что первые представления этих опер отечественными артистами воспоследовали за премьерными в Немецком театре:

- опера Дж. Паизиелло «Прекрасная мельничиха» («La molinara») — на русской сцене поставлена не позднее 1811 года, возобновлена в 1822 году (перевод с немецкого Н. С. Краснопольского; в Немецком театре «Die Schöne Müllerin» — представлена впервые не позднее 1809 года, перевод с итальянского языка на немецкий Эшенбаха);

¹ Судя по тому, что партитура «Волшебной флейты» числится в упомянутой выше архивной описи русской библиотеки за 1811 год, эта опера могла исполняться отечественными артистами и ранее. Известно, что партитуру доставили в Петербург не позднее 1794 года по инициативе князя А. К. Разумовского, российского полномочного министра в Вене. В 1794 году спектакль поставили в Эрмитажном театре силами отечественных певцов (см.: Ходорковская Е. С. «Волшебная флейта»: у истоков русской моцартианы // Россия. Европа. Контакты музыкальных культур: Проблемы музыкознания: Сборник научных трудов. СПб.: РИИИ, 1994. Вып. 7. С. 95–115). Об исполнении «Волшебной флейты» отечественными певцами на сцене общедоступных театров до 1818 года сведений пока нет.

² Данных о повторных исполнениях этих опер пока не обнаружено.

- опера Л. Керубини «Фаниска» («Faniska») — премьера на русской сцене в 1815 году (в афише указано, что это переделка с немецкого; в Немецком театре — «Faniska» в 1814 году);
- опера Ф. Паэра «Саржин, или Торжество любви» («Sargino, ossia L'allievo dell'amore») — премьера на русской сцене в 1815 году (перевод с немецкого А. Я. К. [Княжнина]; в Немецком театре «Sargines, oder Triumph der Liebe» — не позднее 1814 года);
- опера Дж. Россини «Елизавета, королева Английская» («Elisabetta, regina d'Inghilterra») — премьера на русской сцене в 1820 году (перевод с немецкого А. И. Шеллера; в Немецком театре — «Elisabeth, Königin von Engeland» — в 1818 году, перевод с итальянского на немецкий выполнил актер и режиссер немецкой труппы в Петербурге Б. Цейбих)¹.
- опера Россини «Сорока-воровка, или Опасность судить по наружности» («La gazza ladra») — премьера на русской сцене в 1821 году (переделка с немецкого И. Н. Свечинского; в Немецком театре — «Die Diebische Elster» — не позднее 1820 года, перевод с итальянского языка на немецкий И. Р. Сейфрида)².

Как можно заметить, некоторые переводы на немецкий были выполнены в Петербурге служащими Немецкого театра, и уже с этого текста осуществлялся перевод на русский язык. Допускаю, что переводчики позволяли себе определенную степень свободы, работая над текстом. В частности, опера «Сорока-воровка» была не просто переведена с немецкого языка, а «переделана», то есть адаптирована для российской публики; опера «Прекрасная мельничиха» изначально «переделана» с итальянского для аудитории Немецкого театра в Петербурге, а уж затем с этой «переделки» выполнялся перевод на русский язык.

Укажу и иной уровень взаимодействия между Русским и Немецким театрами. Некоторые итальянские и французские оперы до появления на отечественной сцене ставились в Немецком театре (иногда непосредственно за несколько недель до первого исполнения русскими артистами): оперы Паэра «Гризельда, или Торжествующая невинность» («Griselda, ossia La virtù al cimento»), М. Э. Карафа «Иоанна д'Арк, или Дева Орлеанская» («Jeanne d'Arc à Orléans»), Дж. Россини «Севильский цирюльник» («Il barbiere di Siviglia, ossia L'inutile precauzione»), Д. Чимароза «Тайный брак» («Il matrimonio segreto»), Э. Мегюля «Выдуманный клад» («Le trésor supposé, ou Le danger d'écouter aux portes») и «Эфрозина и Коррадин» («Euphrosine, ou Le tyran corrigé»), Ф.-А. Буальдьё «Жан Парижский» («Jean de Paris») и «Новый

¹ Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века. С. 383.

² Сведения о русских спектаклях приведены на основании афиш того времени.

помещик» («Le nouveau seigneur de village»), Г. Спонтини «Весталка» («La Vestale»), Д. Штейбельга «Сандрильона» («Cendrillon»), Р. Крейцера «Павел и Виргиния» («Paul et Virginie»), Ж.-П. Солье «Тайна» («Le secret») и некоторые др.

Важно отметить, что «обмен» репертуаром происходил в двустороннем порядке. Аналогичный принцип возможного влияния прослеживается и в обратном направлении. На сцене петербургского Немецкого театра, кроме российских опер¹, ставились иностранные спектакли, которые уже были известны столичной публике по представлениям в Русском театре. В частности, оперы Буальдьё² «Калиф Багдадский» («Le calife de Bagdad»), «Красная шапочка» («Le chapeau rouge»), «Телемак» («Télémaque»), «Опрокинутые повозки» («Les voitures versées»), Н. Изуара «Два слова, или Ночь в лесу» («Deux Mots ou Une nuit dans la forêt») и «Жоконд, или Искатели приключений» («Joconde, ou Les Coureurs d'aventures»), Мегюля «Иосиф Прекрасный» («Joseph») и «Двое (Два) слепых в Толедо» («Les deux aveugles de Tolède»), Н.-М. Далейрака «Монтенерский замок» («Léon ou le Château de Monténéro») и «Адольф и Клара» («Adolphe et Clara ou les Deux Prisonniers»), В. Мартини-Солера «Дианино дерево» («L'arbore di Diana»), Чимарозы «Горации и Куриации» («Gli Orazi e i Curiazi»), П. Враницкого «Оберон» («Oberon Konig der Elfen»), Д. Штейбельга «Ромео и Юлия» («Romeo et Juliette»), В. Фьораванти «Деревенские певицы»³ («Le cantatrici villane») и некоторые др.

Очевидно, что сценическая практика Русского театра также учитывалась при подготовке премьер в Немецком театре; преимущественно из отечественных театральных программ «перенимались» французские постановки. Взаимодействие репертуара двух трупп — безусловно. Популярные европейские оперы, составившие в известном смысле репертуарный костяк, ставились и возобновлялись в Петербурге в разное время на сцене Русского и Немецкого театра.

В самом начале XIX века произведения немецких (австро-германских) композиторов в российском театре были представлены лишь отдельными образцами. Не стоит исключать вероятности, что публику русского музыкального театра в то время переводные немецкие спектакли привлекали в меньшей степени, чем французские или итальянские. Регулярность, с которой со второго десятилетия века оперы немецких авторов ставили на русской сцене, можно объяснить либо изолированностью аудиторий двух театров, либо бóльшим резонансом немецких представлений в Петербурге.

¹ Об этом см.: Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века. С. 120.

² Оперы Буальдьё ранее исполняли артисты французской труппы.

³ Укажу, что опера «Ромео и Юлия» ранее исполнялась на французской сцене в Петербурге, а «Деревенские певицы» — на итальянской.

С учетом известной галломании, распространенной в российском обществе XIX века, вполне ожидаемо, что *произведения французских авторов* оказались наиболее многочисленны в перечне оперных постановок отечественной труппы. Деятельность Французского театра в Петербурге в известной мере определяла интенсивность проникновения французских опер на русскую сцену. Сопоставление репертуара двух трупп позволяет предположить, что в Дирекции стремились избегать прямых пересечений. В первое десятилетие века в отечественном театре ставили оперы Мегюля «Двое (Два) слепых в Толедо», «Выдуманный клад», Изуара «Все дело в окошках» («L'Intrigue aux fenêtres»), Далеярака «Два слова, или Ночь в лесу», Буальдьё «Калиф Багдадский», Солье «Тайна», Крейцера «Павел и Виргиния», П. Гаво «Маленький матрос» («Le petit matlot ou le mariage impromptu») и пр. «Изгнание» (1812) французской труппы на несколько лет из российской столицы послужило благоприятным условием для обновления и расширения возможностей оперных постановок в Русском театре. В 1813 году последовала череда премьерных исполнений опер и водевилей, преимущественно известных публике по спектаклям французской труппы: оперы «Водовоз» («Les deux journées, ou Le porteur d'eau») и «Фаниска» Керубини, «Иосиф Прекрасный» («Joseph») Мегюля, опера (оперетта) «Буфф и портной»¹ («Le bouffe et le Tailleur»), предположительно, с музыкой П. Гаво, водевиль «Женщины солдаты, или Худо защищаемая крепость» («Les Femmes Soldats, ou la Forteresse Mal Défendue»)², водевиль «Паж герцога Вандомского» («Les pages du duc de Vendôme»)³, опера Н. Изуара «Завтрак холостых» (вероятно, «Le Déjeuner de garçons»)⁴, опера Ж. П. Солье «Со всем прибором сатана, или Сумбурщица-жена» («Le Diable à quatre ou la Double Métamorphose»)⁵ и некоторые др. Добавлю, что тогда же из французского репертуара перенесли спектакль «Эмерик, или Венгерцы» («Emeric ou Les Hongrois»), написанный А. Н. Ти-

¹ Опера П. Гаво «Буфф и портной» («Le bouffe et le Tailleur») впервые представлена в Париже в 1804 году, на русской сцене шла в переводе князя П. А. Вяземского.

² Водевиль «Женщины солдаты, или Худо защищаемая крепость» (текст М. Э. Г. Т. де Ламбера и Ф.-В.-А. Дартуа) в переводе Я. И. Лизогуба в дальнейшем неоднократно возобновлялся на русской сцене.

³ Водевиль «Паж герцога Вандомского» (текст М. Дьелафуа и Н. Жерсена) в 1813 году был издан в Петербурге в переводе Я. И. Лизогуба. Известно и о более поздних изданиях этого водевиля в переводе Н. Я. Коровкина.

⁴ Арапов указывал, что эту оперу ранее ставили на французской сцене, а в 1814 году с успехом представили и на русской сцене (Арапов П. Н. Летопись русского театра. С. 231). По всей вероятности, перевод с французского языка был выполнен И. И. Валберхом.

⁵ Неизвестно пока, исполнялась ли в Петербурге эта опера французскими актерами до 1812 года. Поставленная впервые в Париже в 1809 году опера в 3 д. Ж.-П. Солье «Le Diable à quatre, ou la Femme asagiatre» («Со всем прибором сатана, или Сумбурщица-жена», либретто К. де Лессера по М.-Ж. Седэну) прослеживается в репертуаре петербургской французской труппы после 1818 года.

товым на французский текст Ж. Клапареда и переделанный А. Г. Волковым для Русского театра.

На мой взгляд, эти примеры — свидетельство того, что нотный фонд остался в Петербурге после отъезда французских актеров и русские артисты приступили к освоению французских произведений. В продолжение нескольких лет репертуар труппы активно пополнялся, и прежде всего за счет переводных спектаклей с французского языка. Среди премьер на русской сцене «Сандрильона» («Cendrillon») Штейбельта, «Весталка» («La Vestale») Спонтини, «Ефрозина и Коррадин» («Euphrosine, ou Le tyran corrigé») Мегюля, «Ричард Львиное Сердце» («Richard Coeur-de-lion») А. Гретри, «Уединенный дом, или Разбойники в Вогских горах» («La Maison isolée ou le Vieillard des Vosges») Далейрака — ранее исполняемые французскими актерами в Петербурге, а также постановки некоторых новых опер, неизвестных столичным зрителям: «Жоконд, или Искатели приключений» («Joconde, ou Les Coureurs d'aventures») Изуара, «Красная шапочка» («Le chaperon rouge») Буальдьё и пр.

Процесс освоения российскими актерами французского репертуара хорошо просматривается на примере постановок опер Буальдьё. В первое десятилетие XIX века Буальдьё — композитор и капельмейстер петербургской французской труппы — сочинил и поставил в российской столице ряд своих произведений. В отечественном театре за тот же период была представлена, по всей вероятности, лишь одноактная опера французского маэстро — «Калиф Багдадский» («Le calife de Bagdad»). Зато успех этой постановки оказался столь велик, что она надолго сохранилась в репертуаре труппы. В отсутствие общедоступных французских спектаклей в Петербурге (период между 1812 и 1818 годами) последовали русские премьеры сочинений Буальдьё: «Зораима и Зюльнар» («Zoraïme et Zulnare»), «Алина, королева Голкондская» («Alina, reine de Golconde»), «Телемак на острове Калипсы» («Télémaque»), «Опрокинутые повозки» («Les Voitures versées»), «Праздник в соседней деревне» («La fête du village voisin»), «Красная шапочка», «Жан Парижский» («Jean de Paris»), «Только десять дней женитьбы» («Rien de trop, ou les Deux Paravents»). В последующие годы интенсивность освоения российскими артистами этого репертуара заметно снизилась. В 1820—1825 годы представлены лишь две одноактных оперы Буальдьё: «Молодая вспыльчивая жена» («La jeune femme colère») и «Новый помещик» («Le nouveau seigneur de village»). Вполне вероятно, что возобновление спектаклей французской труппы в столице повлекло за собой определенные коррективы в театральных программах отечественного театра.

Здесь кстати будет добавить, что переводные оперы на русской сцене нередко ставились под названиями, имевшими мало общего с оригинальным заголовком. В качестве примера укажу небольшой эпизод с исполнением оперы Буальдьё «Только десять дней женитьбы» (дата премьеры — 3 мая

1815 года — указана в афише). Примечательно, что в списках театральных произведений Буальдьё на русском и французском языках опер с подобным или похожим заголовком не значится. В «Летописи» Арапова также приведены лишь самые общие сведения о сочинении с таким названием¹. Изучение французских текстов комических одноактных опер Буальдьё позволило выявить аналог данной постановки — «Rien de trop, ou les Deux Paravents»² (дословно «Ничего лишнего, или Две ширмы»), исполненной впервые актерами французской труппы в Петербурге на сцене Эрмитажного театра 25 декабря 1810 года³.

Это сочинение Буальдьё прочно забыто в наши дни — о нем почти ничего не известно, но российской публике начала XIX века опера явно нравилась. Ее ставили и возобновляли несколько раз. Вполне очевидно, что в рассматриваемый период существовала театральная практика не только оперных «переделок», но и явных изменений названий. Переводчики и либреттисты тех лет старались давать своим сочинениям такие заголовки, чтобы их удалось вписать в круг образов и тем, привлекавших внимание отечественного зрителя. По мнению переводчика, явная отсылка в названии к матримониальной составляющей сюжета должна увлечь публику больше, нежели название, близкое к французскому оригиналу, в котором не отражены коллизии и перипетии семейной жизни. Следует добавить, что избранное название «Только десять дней женитьбы» не противоречит основной сюжетной интриге этой забавной оперы⁴.

Молодая пара — Леон и Эвелина после свадьбы сбегают из Парижа в деревню, чтобы побыть наедине друг с другом. Они поселяются в скромном старом замке дяди («ничего лишнего»), но уже через несколько дней начинают в тайне друг от друга отчаянно скучать по парижской жизни. Дядя не одобряет бегства молодых из столицы, поскольку Леон ради любви отказался

¹ Арапов П. Н. Летопись русского театра. С. 236–237.

² «Rien de trop, ou les Deux Paravents» opéra comique en un Acte. Paroles de Mr. Joseph Pain, musique de Adrien Boieldieu. Paris, [б. д.].

³ Финдейзен Н. Ф. Боальдьё и придворная французская опера в С.-Петербурге в начале XIX в. Финдейзен приводит иное русское название оперы — «Ничего лишнего, или Два шарлатана» («Два шарлатана»). Очевидно, опера ставилась в России с разными заголовками.

⁴ Дополнительным подтверждением тому, что именно эта опера Буальдьё исполнялась в Петербурге с названием «Только десять дней женитьбы», служит состав действующих лиц. По данным афиш, в представлении на русской сцене имена персонажей оперы по традиции изменены, но состав участников аналогичен французскому оригиналу: молодая пара, их слуга и дядя одного из супругов. Партии Леона и Эвелины (Пламена и Лизы) на премьере 1815 года исполнили В. М. Самойлов и Е. С. Сандунова, слуга Жустин (Андрей) — М. С. Лебедев. Имя дяди в оригинале Гиллерваль (Guillerval), вероятно, дает отсылку к названию местности, где расположен его замок (во французском регионе Иль-де-Франс с давних времен существует местность с названием Гиллерваль), в русской версии — имя дяди Добросерд — скорее, имеет отношение к характеристике человеческих качеств. Эту роль исполнил П. В. Злов.

от блестящей карьеры политика. При помощи слуги Жюстина дядя пытается вернуть супругов в Париж. После ряда комических ситуаций, в том числе и сцены чтения писем за ширмами («две ширмы» также указаны в оригинальном названии оперы), недоразумения выясняются, и спустя 10 дней все возвращаются в Париж¹.

На русской оперной сцене в то время ставили произведения как современных французских композиторов — Изуара, Далеирака, Спонтини, Соле, Керубини, Мегюля, так и сочинения Гретри, П.-А. Монсиньи, которые уже в начале XIX века во Французском театре Петербурга воспринимались многими зрителями как устаревшие. В своих воспоминаниях о театральной жизни первых годов века Вигель писал: «...когда Андриё, играя Блонделя в „Рихарде Львином Сердце“, несносным голосом своим затянул „O Richard, o mon roi“ [О Ричард, о мой король], одна престарелая княгиня, пораженная воспоминаниями, в ложе своей зарыдала. Для нашего же поколения Грётри казался уже ветх»².

Вполне очевидно, что немалая доля репертуара, осваиваемого отечественными артистами во втором десятилетии XIX века, досталась в «наследство» от французской труппы, прекратившей на время свое существование в столице. В деле Буальдьё сохранился документ, по которому маэстро, покидая Россию (конец 1810 — начало 1811 года), обещал «впредь доставлять» на петербургскую сцену «все свои произведения из Франции»³. Неизвестно, выполнял он это обязательство лично или через агентов. Однако лучшие оперы Буальдьё, написанные им по возвращении во Францию, ставились впоследствии в российской столице.

Репертуар петербургских театров пополнялся за счет налаженных европейских контактов театральных служащих. Так, сохранились данные о переписке в 1810 году режиссера французской труппы Фларио⁴ с артистами и театральными деятелями Парижа, Гамбурга, Брюсселя, Рима в интересах Дирекции, а также перечень «пьес», присланных в ДИТ из Парижа 23 сентября 1810 года. Среди прочего особенно выделяю пометку о получении конторой ДИТ оперы «Сандрильона»: «...сверх следует за партитуру оперы Сандрильона с принадлежащими нотами — 72 франка», «запложено за доставление партитуры и частные ноты оперы Сандрильона — 25 фр.»⁵.

¹ Сюжет воспроизведен мною на основании французского либретто: «Rien de trop, ou les Deux Paravents» opéra comique en un Acte.

² Вигель Ф. Ф. Записки. URL: http://az.lib.ru/w/wigelx_f_f/text_1856_zapiski.shtml (дата обращения: 30.12.2020).

³ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 549. Л. 21 об. Цит. по: Воробьева Е. Б., Долгушина М. Г. Ф.-А. Буальдьё Франсуа-Адриен. С. 557.

⁴ Вероятно, Жан-Батист Флерио.

⁵ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 423. Л. 16—16 об.

Нет сомнений, партитуру «Сандрильоны» прислали из Франции, и прежде всего, напрашивается предположение, что речь идет об опере Д. Штейбельта «Сандрильона», с большим успехом исполняемой впоследствии в Петербурге. Однако подобное заключение несостоятельно, поскольку Штейбельт на момент доставки партитуры уже обосновался в России. Более того, его опера «Сандрильона» в Париже тогда не ставилась, поскольку сочинил он ее уже в Петербурге¹.

Названное противоречие оказывается легко объяснимым, если вспомнить, что в том же году в Париже с большим успехом прошла премьера оперы «Сандрильона» («Cendrillon», 22 февраля 1810 года), написанная Н. Изуаром на либретто Ш. Г. Этьена². Очевидно, постановка привлекла внимание петербургской театральной Дирекции, и партитуру доставили в российскую столицу при посредничестве уже упомянутого режиссера французской труппы Флавио.

Согласно «Камер-фурьерскому журналу», 14 октября 1810 года в связи с празднованием дня рождения императрицы Марии Федоровны в Эрмитажном театре «представлена была французскими актерами опера, называемая „Сандрильон“»³. Предположительно, этот спектакль был премьерным для петербургской сцены⁴. Отмечу, что в камер-фурьерском журнале имя композитора не названо. Афиш за тот период сохранилось ничтожно мало, и потому нам остается лишь строить предположения о первых представлениях оперы «Сандрильона»: была ли то музыка Изуара или комбинация музыкальных номеров, сочиненных Изуаром и Штейбельтом? Самостоятельное произведение на либретто Этьена Штейбельт написал, безусловно, позже⁵.

¹ Версии о том, что Штейбельт написал эту оперу в 1809 или даже 1808 году, все же не имеют серьезной аргументации (*Hagberg K. A. Cendrillon, by Daniel Steibelt: an edition with notes on Steibelt's life and operas. Ph.D. University of Rochester, 1976. Vol. 1. P. 62*). В воспоминаниях французской актрисы Луиз Фусиль (Louise Fusil, урожд. Лиард, известна также как Луиз Флери), выступавшей в Петербурге в начале XIX века, приведены рассуждения о судьбе «российских» опер Штейбельта и Буальдьё. В частности, в связи с постановкой в Петербурге оперы Буальдьё «Телемак» актриса писала: «Досадно, что подобный сюжет, уже известный парижанам, помешал автору познакомить французов с прекрасною оперою. То же самое случилось с „Сандрильоною“ [Штейбельта], музыка которой несравненно выше исполненной в Париже». Очевидно, приведено сравнение опер Штейбельта и Изуара (Воспоминания французской актрисы о Петербурге и Москве // Репертуар русского и пантеон всех европейских театров. 1842. Т. 22. С. 4).

² *Loewenberg A. Annales of Opera 1597—1940. London: John Calder. 1978. Col. 619.*

³ Камер-фурьерский церемониальный журнал государыни императрицы Марии Федоровны. 1810 года июль—декабрь. СПб.: Издание общего архива Министерства Императорского двора. 1909. С. 320.

⁴ Вероятно, на данные камер-фурьерских журналов также опирался Г. Б. Бернадт (см.: *Бернадт Г. Б. Словарь опер, впервые поставленных или изданных в дореволюционной России и в СССР (1736—1959). М.: Советский композитор, 1962. С. 258*).

⁵ *Hagberg K. A. Cendrillon, by Daniel Steibelt: an edition with notes on Steibelt's life and operas. Vol. 1. P. 68.* В исследовании указано, что в 1-й редакции оперы «Сандрильона» Штейбельт объединил номера собственного сочинения и номера из оперы Изуара.

Исследователи музыкального театра в России, не располагая данными о доставленной из Парижа партитуре, придерживались мнения, что опера «Сандрильона», исполняемая в то время в Петербурге, могла принадлежать исключительно перу Штейбельта. Дата первого исполнения (упоминания оперы в камер-фурьерском журнале) — 14 октября 1810 года — послужила определяющим фактором в составлении хронологии написания Штейбельтом этого произведения¹. Между тем рассмотрение выявленного архивного документа в контексте событий позволяет представить иную последовательность и датировку.

Присланная из Франции 23 сентября 1810 года партитура, по всей вероятности, принадлежала перу композитора Н. Изуара. Едва ли в Дирекции стали затягивать постановку парижской новинки, а потому логично допустить, что именно оперу Изуара исполнили в Эрмитажном театре 14 октября 1810 года. Штейбельт, заняв место капельмейстера французской труппы после отъезда из Петербурга Буальдьё (не ранее 1811 года²), переработал оперу Изуара: он заменил многие номера музыкой собственного сочинения, а позднее и вовсе создал самостоятельное сочинение на либретто Этьена³.

Конечно, можно допустить, что Штейбельт ранее по своим каналам получил партитуру Изуара и начал работу над оперой⁴. Но важно помнить, что капельмейстером французской труппы в Петербурге до конца 1810 года оставался Буальдьё: премьера его последней оперы, написанной для Пе-

¹ См.: *Бернардт Г. Б.* Словарь опер, впервые поставленных или изданных в дореволюционной России и в СССР (1736—1959). С. 258; *Hagberg K. A.* Cendrillon, by Daniel Steibelt: an edition with notes on Steibelt's life and operas. Vol. 1. P. 62; Vol. 2. P. 1; *Золотницкая Л. М.* Даниэль Штейбельт: в тени Бетховена, между Наполеоном и Россией. СПб.: Композитор, 2011. С. 73. Замечу, что Карен Хэгберг приняла датировку Г. Б. Бернарда все же с некоторыми оговорками, не исключив вероятность того, что Штейбельт начал работу над оперой значительно позже, чем принято считать.

² Данные личного дела Буальдьё свидетельствуют, что он оставался капельмейстером труппы до конца 1810 года (см.: *Воробьева Е. Б., Долгушина М. Г. Ф.-А.* Буальдьё Франсуа-Адриен. С. 557—558).

³ Первые постановки оперы под руководством Штейбельта действительно включали номера Изуара и Штейбельта, что подтверждают данные рукописной партитуры (*Hagberg K. A.* Cendrillon, by Daniel Steibelt: an edition with notes on Steibelt's life and operas. Vol. 1. P. 58—60; *Золотницкая Л. М.* Даниэль Штейбельт... С. 72). Кроме того, исследователь партитуры Штейбельта К. Хэгберг утверждает, что его опера написана по модели либретто оперы Изуара (*Hagberg K. A.* Cendrillon, by Daniel Steibelt: an edition with notes on Steibelt's life and operas. Vol. 1. P. 62).

⁴ Л. М. Золотницкая, вслед за американской исследовательницей К. Хэгберг, высказывает предположение, что либреттист Этьен лично прислал оперу Изуара в Петербург для Буальдьё, а тот передал ее Штейбельту. Однако это скорее гипотеза, чем факт, подтвержденный какими-либо документальными данными (см.: *Hagberg K. A.* Cendrillon, by Daniel Steibelt: an edition with notes on Steibelt's life and operas. Vol. 1. P. 68; *Золотницкая Л. М.* Даниэль Штейбельт... С. 73).

тербурга, состоялась 25 декабря 1810 года¹. С учетом данных фактов очень неубедительно выглядит версия о том, что ДИТ и капельмейстер Буальдьё, располагая полной и законченной партитурой на шумевшей в Париже оперы Изуара, предпочли ставить на сцене Эрмитажного театра компиляцию из номеров Штейбельта и Изуара. Скорее, такое оказалось возможным после назначения Штейбельта капельмейстером французской труппы — то есть не ранее 1811 года. Таким образом, неизвестные ранее архивные документы дают весомые основания заключить, что Штейбельт сочинил и поставил оперу «Сандрильона» заметно позже той даты, которую традиционно принято указывать.

В петербургском Русском театре опера «Сандрильона» Изуара, по всей вероятности, не ставилась. Зато окончательная редакция оперы Штейбельта «Сандрильона» была представлена на столичной русской сцене с «огромным успехом»² в 1814 году (перевод А. В. Лукницкого; ранее оперу исполняли артисты французской и немецкой трупп). Только в 1814 году на русском языке оперу «давали» по меньшей мере восемь раз, она прочно вошла в репертуар и в последующие годы регулярно ставилась. Этот спектакль в исполнении отечественных певцов настолько полюбился столичной публике, что даже возобновленная постановка «Сандрильоны» на французской петербургской сцене в 1823 году, очевидно, не вредила успеху русских представлений.

Особо отмечу представление «французской» оперы Штейбельта «Ромео и Юлия». Премьера «Romeo et Juliette» на либретто Ж.-А. де Сегюра состоялась в Париже в 1793 году, а в Петербурге — во Французском театре в 1808 году³. Для постановки на русской сцене в 1817 году капельмейстер Штейбельт создал новую редакцию оперы⁴ в соавторстве с известным французским либреттистом Ж.-Н. Буйи. О премьерном исполнении оперы с «вновь» переделанным либретто и музыкой извещали петербургские афиши: «Большая опера в 3 действиях, вновь переделанная Бульи, переведена с французского А. Г. Волковым, с принадлежащими к ней хорами, балетами и великолепным спектаклем, музыка капельмейстера Штейбельта им же вновь и переделанная»⁵. Арапов отмечал невероятный успех спектакля: «Всякий раз, как давали эту оперу, надо было выдержать жестокое испытание у театральных касс для получения билета»⁶.

¹ Это опера «Rien de trop, ou les Deux Paravents», упоминаемая выше (*Финдейзен Н. Ф.* Боальдьё и придворная французская опера в С.-Петербурге в начале XIX в.).

² *Арапов П. Н.* Летопись русского театра. С. 226.

³ *Золотницкая Л. М.* Даниэль Штейбельт... С. 93.

⁴ О редакции оперы см. также: *Hagberg K. A.* Cendrillon, by Daniel Steibelt: an edition with notes on Steibelt's life and operas. Vol. 1. P. 30, 36, 38.

⁵ Афиша от 7 сентября 1817 года.

⁶ *Арапов П. Н.* Летопись русского театра. С. 255—256.

Репертуар петербургских театров пополнялся благодаря актерским бенефисам. Часто водевили и небольшие комические оперы французских авторов избирались отечественными артистами для собственных бенефисов.

Премьеры случались и в результате инициативы российских путешественников. В частности, свидетелями триумфа оперы Изуара «Жоконд, или Искатели приключений» на парижской сцене в 1814 году стали многие русские офицеры, находившиеся во французской столице в связи с ведением военной кампании. Как вспоминал Арапов, партитуру этой оперы в Петербург привез барон Розен и, вероятно, при посредничестве А. А. Шаховского передал для перевода П. А. Корсакову (помощнику по репертуарной части)¹. В 1815 году оперу поставили силами отечественных певцов.

Длительное присутствие французской труппы в Петербурге, разнообразие программ (от незатейливых водевилей до значительных многоактных опер) сделали французский репертуар привлекательным и вполне доступным для постановок на русской сцене. Известная галломания российского общества, повышенное внимание публики к произведениям французских авторов — все это способствовало обогащению театральных программ Русского театра.

Обратимся к спектаклям *итальянской музыкально-сценической традиции*. К началу XIX века в репертуаре российской труппы было немало произведений итальянских композиторов, оставшихся в наследство от века XVIII. Недостатка в итальянских партитурах Дирекция Императорских театров в то время не испытывала. В XVIII веке в Петербурге при дворе сформировался определенный культ итальянской оперы, известные итальянские композиторы Б. Галуппи, Т. Траэтта, Дж. Паизиелло, Дж. Сарти и др. в разное время исполняли обязанности придворного капельмейстера. В 1803 году вместе с частной антрепризой Казасси в ДИТ передали и весьма обширный итальянский репертуар². Перечисление партитур опер комических и «серьезных» в описи «итальянского имущества» труппы Казасси занимает несколько листов. Со «списком Казасси» мне удалось связать многие итальянские премьеры, подготовленные русскими артистами в рассматриваемый период.

Весьма заметное место в репертуаре российской труппы первой четверти века занимали оперы Паизиелло. По-прежнему ставились и возобновлялись «Мнимые философы» («I filosofi immaginari»), «Нина, или С ума сошедшая от любви» («Nina, o sia La pazza per amore»), «Севильский цирюльник» («Il barbiere di Siviglia, ovvero La precauzione inutile»), «Служанка-госпожа» («La serva padrona»), «Китайский идол» («Lidolo cinese»), «Прекрасная мельничиха» («La molinara»), «Маркиз-тюльпан» («Il Marchese di Tulipano») и др. Оперы «Севильский цирюльник» и «Служанка-госпожа» оставались в репертуаре дольше других и исполнялись по два-три раза с перерывами в

¹ Арапов П. Н. Летопись русского театра. С. 234.

² РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 71. Этот малоизвестный документ не опубликован.

несколько лет. «Севильский цирюльник» продержался на сцене до 1813 года, а «Служанка-госпожа», возобновленная в 1819 году, давалась ежегодно вплоть до 1822 года.

Сочинения Паизиелло длительное время оказывались актуальными для Русского театра. В 1811 году отечественные артисты представили две премьеры: «Прекрасная мельничиха» и «Маркиз-тюльпан» Паизиелло. Оперу «Прекрасная мельничиха» поставили, вероятно, после успешных спектаклей в Немецком театре. Позднее ее возобновили (в 1822 году) после нескольких лет забвения. Очевидно, русская версия спектакля следовала за немецкой «переделкой» Эшенбаха: в обоих случаях два действия вместо трех действий, задуманных композитором. Оперу «Маркиз-тюльпан» исполнили в бенефис певца русской труппы И. Д. Гуляева, и она вскоре сошла со сцены.

Из наследия XVIII века в репертуаре труппы еще долго оставались комические оперы А. Сальери «Венецианская ярмарка» («*La fiera di Venezia*») и «Училище ревнивых» («*La scuola de' gelosi*»), а также В. Мартини-и-Солера «Дианино древо» («*L'arbore di Diana*») и «Редкая вещь» («*Una cosa rara, ossia Bellezza ed onestà*»). В частности, опера «Венецианская ярмарка» по-прежнему собирала аншлаги в Большом театре даже в конце первого десятилетия XIX века. Авантюрным сюжетом (либретто Ж. Г. Боккерини) с переодеванием и «неузнаванием», любовными перипетиями героев эта опера близка комедии Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро», представленной в Париже через несколько лет после премьеры оперы Сальери в Вене.

Безусловным успехом долгие годы на русской сцене пользовалась опера Фьораванти «Деревенские певицы», исполненная впервые в 1804 году¹. В 1816 году в бенефис М. С. Лебедева поставили еще одну оперу Фьораванти — «Скитающиеся комедианты» («*I virtuosi ambulanti*»), а немногим ранее, в 1814 году, в бенефис Гуляева — оперу П. А. Гульельми «Две свадьбы, но один муж» («*Due nozze e un sol marito*»). Эти бенефисные спектакли не вошли в репертуар труппы.

В самом начале века часто давали оперы А. Саккини «Осмеянный скупец» («*L'avaro deluso*»), а также «Князь-трубочист» («*Lo spazzacamino principe*») португальского композитора М. Портогалло, написанную на итальянское либретто Дж. М. Фоппа для театра Венеции (1794). В разные годы на русской сцене состоялись премьеры опер Д. Чимарозы: «Итальянка в Лондоне» («*L'Italiana in Londra*», 1807), «Горации и Куриации» («*Gli Orazi ed I Curiazi*», 1815), «Тайный брак» («*Il Matrimonio segreto*», 1822).

Совершенно очевидно, что и после прекращения спектаклей итальянской труппы (последний в 1805 году²) явных намерений осваивать итальянский

¹ Театр. Письмо к издателям // Северный вестник. 1804. Ч. 2. № 6. С. 383. Эту оперу исполняли также в спектаклях петербургской итальянской труппы (см.: Порфирьева А. Л. «Дней Александровых прекрасное начало...». С. 120).

² Порфирьева А. Л. «Дней Александровых прекрасное начало...». С. 120.

репертуар (подобно тому, как это чуть позже произошло с репертуаром французским) в Русском театре не предпринимали. Многие сочинения из «списка Казасси» оказались не востребованы для российских спектаклей. Хотя, как можно проследить на отдельных примерах, постановки комических итальянских опер русским артистам вполне удавались.

В отечественном театре, кроме произведений признанных мэтров, ставили оперы и более современных итальянских композиторов. В большинстве своем это сочинения, представленные ранее в петербургском Немецком театре: М. Э. Паэра «Саржин, или Торжество любви», «Отец и дочь» («Agnese»), «Гризельда, или Торжествующая невинность»; Ф. Карафа «Иоанна д'Арк, или Дева орлеанская»; Россини «Елизавета, Королева Английская», «Сорока-воровка, или Опасность судить по наружности», «Севильский цирюльник». Вероятно, целенаправленного интереса произведения Россини тогда не вызывали, поскольку некоторые его оперы, исполняемые немецкими актерами без особого успеха, так и не были перенесены на русскую сцену в 1-й четверти XIX века: «Итальянка в Алжире» («L'italiana in Algeri»), «Танкред» («Tancredi»), «Дева озера» («La Donna del lago»). Молодой в ту пору композитор А. Н. Верстовский, заставший премьеры некоторых опер Россини в Петербурге, отразил мнение группы вполне образованных музыкантов и театралов, указав причины неприятия творчества итальянского композитора. Он выделил «громогласного» Россини в качестве главы так называемого нового направления: «Как не пожалеть, что музыка в наше время идет наперекор поэзии, и гром инструментов, оглушающий ухо, заменяет мелодию, потрясавшую душу»¹.

Добавлю также, что итальянским операм Паэра «Камилла, или Подземелье замка» и «Сумбурщица-жена», исполняемым на немецкой сцене, в Русском театре предпочитали оперы на тот же сюжет, но с музыкой французов — Далейрака и Солье соответственно.

Возобновления в 1820-е годы опер Паизиелло «Прекрасная мельничиха» и «Служанка-госпожа», а также весьма «запоздавшую» премьеру оперы Чимароза «Тайный брак» в 1822 году, пожалуй, не стоит связывать с искренней заинтересованностью публики в итальянских постановках. Скорее, это результат определенного кризиса: в связи с деятельностью французской труппы в ДИТ пытались разнообразить репертуар русской труппы не французскими операми. Тогда же в афишах стали чаще появляться отечественные произведения «Сбитенщик», «Князь-невидимка», «Илья богатырь» и пр.

Можно заключить, что число итальянских опер на русской сцене было невелико в сравнении с объемом французской «продукции». Хроника выступлений артистов российской оперной труппы позволяет проследить устойчи-

¹ Верстовский А. [Н.]. Отрывки из истории Драматической музыки // Драматический альбом для любителей театра и музыки на 1826 год, изданный А. Писаревым и А. Верстовским. Кн. 1. М.: В тип. Имп. Московского театра, у содержателя А. Похорского, 1826. С. 229–233.

вый интерес к освоению именно французского репертуара и лишь отчасти немецкого и итальянского. А вместе с тем, обзвывая программы отечественного театра того времени, следует признать выбор именно итальянских опер более тщательным и взвешенным: мы практически не обнаруживаем малоизвестных композиторов или совершенно забытых в наши дни сочинений. Авторы многих произведений из упомянутого ранее «списка Казасси» уже в начале XIX века почитались мэтрами, имена их остались в истории музыки. Переводной итальянский репертуар в определенном смысле законсервировался с отъездом итальянской труппы из Петербурга в 1806 году¹. В дальнейшем на сцену отечественного театра осуществлялся «импорт» отборных итальянских опер, имевших заметный успех в европейских театрах, а также в петербургском Немецком театре.

В целом репертуар российской труппы можно признать результатом взаимодействия различных музыкально-сценических традиций. Русские артисты исполняли оперы отечественных композиторов, а также французских, немецких, итальянских.

Предпринятое исследование позволяет сделать вывод, что европейский репертуар поставлялся на отечественную сцену по различным каналам без какой-либо строгой закономерности. Самые короткие и очевидные «пути» вели из петербургских иностранных театров. Заметная часть переводного репертуара прошла проверку постановками в Немецком и Французском театрах, прежде чем предстать перед зрителем российского театра. Благодаря нотному фонду, которым ДИТ располагала, даже после отъезда из Петербурга зарубежных артистов многие французские, а также некоторые итальянские оперы оказались доступны отечественным певцам. Отдельные произведения доставлялись в столицу благодаря частной инициативе. Нельзя не учитывать также бенефисные спектакли, для которых и сами артисты, и члены репертуарной части Дирекции старались подобрать что-то новое и привлекательное для публики.

Представленная панорама различных музыкально-сценических традиций на русской сцене актуализирует и проблему национального репертуара. Освоение российскими актерами произведений европейских композиторов, безусловно, повышало исполнительский уровень труппы в целом, а также способствовало профессиональному развитию артистов, совершенствованию их вокального мастерства. Вместе с тем следует признать, что отечественным

¹ Обновления репертуара столичных трупп начала XIX века современники тщательно отслеживали. О некотором однообразии программ Итальянского театра упоминал Вигель: «Преимущественно играли они тогда музыку Чимароза, Паэзиэлло, Назолини, Фиораванти. Как изучение итальянских опер требует более времени, чем [французских] водевилей, то частым повторением своим они скоро надоели, и в 1806 году совсем прекратилось их здесь существование» (Вигель Ф. Ф. Записки). В данном случае Вигель подчеркивает большее разнообразие в репертуаре французской труппы.

певцам было нелегко конкурировать за репертуар с артистами французской или итальянской труппы. Приезды новых иностранных оперных коллективов в Петербург влекли за собой кризис в Русском оперном театре: в ДИТ спешно старались пересмотреть репертуарную практику отечественной труппы, дабы избежать пересечений и конкуренции. И тогда, вероятно, особенно остро ощущался недостаток ярких и многообразных музыкально-сценических произведений отечественных авторов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арапов П. Н.* Летопись русского театра. СПб.: Тип. Н. Тиблена и К°, 1861. 386 с.
2. *Бернандт Г. Б.* Словарь опер, впервые поставленных или изданных в дореволюционной России и в СССР (1736–1959). М.: Советский композитор, 1962. 554 с.
3. *Верстовский А. [Н.]*. Отрывки из истории Драматической музыки // Драматический альбом для любителей театра и музыки на 1826 год, изданный А. Писаревым и А. Верстовским. Кн. 1. М.: В тип. Имп. Московского театра, у содержателя А. Похорского, 1826. С. 229–233.
4. *Вигель Ф. Ф.* Записки. URL: http://az.lib.ru/w/wigelx_f_f/text_1856_zapiski.shtml (дата обращения: 30.12.2020).
5. *Воробьева Е. Б.* Андриё Валери // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XIX век. 1801–1861. Т. 15: А–Б / Отв. ред. Н. А. Огаркова. СПб.: Композитор–Санкт-Петербург, 2019. С. 102–105.
6. *Воробьева Е. Б.* Берген Жени // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XIX век. 1801–1861. Т. 15: А–Б / Отв. ред. Н. А. Огаркова. СПб.: Композитор–Санкт-Петербург, 2019. С. 359–363.
7. *Воробьева Е. Б.* Брис, семья // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XIX век. 1801–1861. Т. 15: А–Б / Отв. ред. Н. А. Огаркова. СПб.: Композитор–Санкт-Петербург, 2019. С. 549–553.
8. *Воробьева Е. Б., Долгушина М. Г. Ф.-А.* Буальдьё Франсуа-Адриен // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XIX век. 1801–1861. Т. 15: А–Б / Отв. ред. Н. А. Огаркова. СПб.: Композитор–Санкт-Петербург, 2019. С. 556–568.
9. Воспоминания французской актрисы о Петербурге и Москве // Репертуар русского и пантеон всех европейских театров. 1842. Т. 22. С. 1–9.
10. *Гозенпуд А. А. А.* Шаховской // *Шаховской А. А.* Комедии. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1961. 828 с.
11. *Губкина Н. В.* Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. 563 с.
12. *Золотницкая Л. М.* Даниэль Штейбелт: в тени Бетховена, между Наполеоном и Россией. СПб.: Композитор, 2011. 119 с.
13. Камер-фурьерский церемониальный журнал государыни императрицы Марии Федоровны. 1810 года июль–декабрь. СПб.: Издание общего архива Министерства Императорского двора. 1909. 577 с.
14. *Кухаренко А. В.* Французский театр в Санкт-Петербурге в 1-й четверти XIX века: драматургия и актерское искусство // Театральный Петербург: интеркультурная модель: Иностранные труппы и гастролеры в Петербурге XVIII–XX вв. СПб.: СПбАТИ, 2002. Вып. 2. С. 79–94.
15. *Погожев В. П.* Столетие организации императорских московских театров: Опыт исторического обзора. Вып. 1. Кн. 1. СПб.: Изд-е Дирекции имп. театров, 1906. 378 с.
16. *Порфирьева А. Л.* «Дней Александровых прекрасное начало...» // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь-исследование. XIX век. 1801–1861. Материалы к эн-

- циклопедии. Т. 14 / Отв. ред. и сост. Н. А. Огаркова. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2017. С. 79—126.
17. Смагина Е. В. Русский оперный театр первой половины XIX века в историко-культурном контексте времени: Дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. М., 2016. 353 с.
 18. Театр. Письмо к издателям // Северный вестник. 1804. Ч. 2. № 6. С. 383.
 19. Финдейзен Н. Ф. Боальдьё и придворная французская опера в С.-Петербурге в начале XIX в. // Ежегодник императорских театров. 1910. Вып. 5. С. 14—41.
 20. Ходорковская Е. С. «Волшебная флейта»: у истоков русской моцартианы // Россия. Европа. Контакты музыкальных культур: Проблемы музыкознания: Сборник научных трудов. СПб.: РИИИ, 1994. Вып. 7. С. 95—115.
 21. Hagberg K. A. Cendrillon, by Daniel Steibelt: an edition with notes on Steibelt's life and operas. Ph.D. University of Rochester, 1976. Vol. 1. — 190 p.; Vol. 2. — 499 p.
 22. Loewenberg A. Annales of Opera 1597—1940. London: John Calder. 1978. 902 p.
 23. «Rien de trop, ou les Deux Paravents» opéra comique en un Acte. Paroles de Mr. Joseph Pain, musique de Adrien Boieldieu. Paris, [б. д.].

Аннотация

Петербург начала XIX века мог по праву носить титул мультикультурной столицы. В то время в городе сосуществовали четыре театральных труппы: русская, немецкая, итальянская, французская. В статье предпринята попытка выявить механизмы отбора иностранных музыкально-сценических произведений для русского театра; проследить процесс миграции репертуара, маршруты, по которым оперы европейских композиторов поставлялись на российскую сцену, создать репертуарную панораму отечественной оперной труппы в Петербурге первой четверти XIX века.

Abstract

In the early 19th century, Saint Petersburg was a multicultural capital. Opera troupes from Italy, France, and Germany toured the stages of Saint Petersburg's theatres, with European singers performing popular Italian, French, and German operas. This article focuses on the performance of European operas by Russian singers and the 'importing' of European repertoire, providing a panoramic view of the Russian Opera Troupe's repertoire c. 1800—1825.

- ✓ *Ключевые слова:* русская оперная труппа, оперный театр и репертуар, музыкальный Петербург XIX века, А. А. Шаховской, А. Буальдьё, опера «Только десять дней женитьбы», Д. Г. Штейбельт, Н. Изуар, опера «Сандрильона», опера «Ромео и Юлия» Штейбельта, А. Казасси.
- ✓ *Keywords:* Russian Opera Troupe, music theatre and repertoire, music in early 19th-century Saint Petersburg, A. A. Shakhovskoy, A. Boieldieu, *Rien de trop, ou les Deux Paravents*, D. G. Steibelt, N. Isouard, *Cendrillon*, *Romeo et Juliette* by D. G. Steibelt, A. Casassi.

Поэзия и литература в музыке и судьбе Бориса Тищенко

УДК
78.071

СЕРОВ ЮРИЙ ЭДУАРДОВИЧ

*Кандидат искусствоведения, преподаватель,
Санкт-Петербургское музыкальное училище имени М. П. Мусоргского
(Санкт-Петербург, Россия)*

SEROV YURI E.

*PhD (Musicology), Professor, Saint Petersburg Mussorgsky Music College
(Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: serov@nflowers.ru

Слово прочно и глубоко вошло в музыку Бориса Тищенко с самых первых его шагов на композиторском пути. Ему было двадцать с небольшим, когда он написал тонкий романс-портрет на слова друга и точно проинтонировал исключительную манеру автора текста «напевать» свои стихотворения: «Плывет в тоске необъяснимой / Среди кирпичного надсада / Ночной кораблик негасимый / Из Александровского сада»¹. Делом всей жизни композитора явилась величественная цепь Данте-симфоний, в которых Тищенко стал соавтором гениального поэта и мыслителя Раннего Возрождения. Он подошел к дантовским текстам как ученый-филолог, глубоко вгрызаясь в смысл каждого слова, в историю создания, в философские коллизии «Божественной комедии». А между этими двумя полюсами уместилось столько разнообразных поэтических и литературных творческих содружеств, что в пору говорить о Борисе Тищенко как о композиторе, наиболее полно воплотившем слово в музыке второй половины XX века: он первым положил на партитурную бумагу поэзию Марины Цветаевой и запрещенный «Реквием» Анны Ахматовой; самиздат пророс в его сочинениях изумительными строчками Анатолия Наймана и Владимира Левинзона; Тищенко интересовали древнекитайская народная традиция юэфу и блокадные стихотворения Юрия Воронова, детские сказки Корнея Чуковского и архаика «Слова о полку Игореве», остросоциальные произведения Анатоля Франса и тонкая драматургия Жана Ануя; он чтит поэму А. Блока «Двенадцать»; глубоко вникал в пьесы Д. Фонвизина, А. Чехова, А. Островского, М. Булгакова, М. Горького, В. Набокова, Э. Радзинского, Ю. Бондарева; в позднем своем творчестве с удовольствием обращался к злободневным стихотворениям И. Иртеньева,

¹ «Рождественский романс» на стихи И. Бродского из цикла «Грустные песни» (1962). Авторская ремарка: «Слова и напев И. Бродского».

И. Губермана, даже школьного учителя Ф. М. Голубничего¹ из села Романки Днепропетровской области.

Ежедневное чтение и изучение литературы стало для Тищенко такой же естественной потребностью, как и сочинение музыки, а сочинение музыки было ему необходимо как воздух². Литература, поэзия сделались полноценной частью его творческой работы, художественного мышления, глубоко укоренились в его композиторском языке. Он обращался в своих произведениях к более чем пятидесяти авторам литературных и поэтических произведений — случай уникальный в истории музыки. И это не просто цифра: у Тищенко нет случайных текстов, каждый оказался для него новым этапом осмысления своего творческого процесса.

О богатстве библиотеки Тищенко в Ленинграде слагали легенды — сотни томов, которые постоянно пополнялись. «Основу библиотеки составляет огромная коллекция художественной литературы, включающая издания почти всех важнейших художественных произведений, опубликованных на русском языке с 1920 по 1990 г., встречаются раритетные старинные книги. Это и мировая классика — западноевропейская, русская, в меньшей степени американского и азиатского регионов, и современные авторы — второй половины XX в., особенно те, кто вышел на авансцену культурной жизни в 1960-е гг., в частности А. Солженицын»³. В книгах много пометок, следов напряженной работы, отбора, осмысления. Целый ряд писателей и поэтов оставался с ним всю жизнь — Тищенко обращался к ним на разных этапах своего композиторского созревания.

Характерное для композитора стремление к постоянному поиску, к новому, неизведанному имеет прямое отношение и к его литературным пристрастиям. Что подтолкнуло двадцатилетнего Тищенко на своего рода музыкальную реконструкцию древней китайской традиции? Его жадная потребность к чтению вновь изданной книжки? Интерес к необычному литературному жанру? Своеобразная народная поэтика, такая далекая от ежедневных забот талантливого студента Ленинградской консерватории? Интуиция? Случай? В 1959 году в СССР вышла первая книга, посвященная собранию «Музыкальной палаты»⁴:

¹ Шесть сочинений Ф. М. Голубничего Тищенко использует в вокальном цикле «Апельсинка» (2004). Это кажется поначалу каким-то розыгрышем, но следы самодельного поэта нашлись в архивах С. Я. Маршака. Голубничий действительно существовал и рассылал свои стихотворения для публикаций и критики.

² «Оставьте мне только одно — способность сочинять» (*Скорбященская О. А.* Борис Тищенко: интервью Robusta. СПб.: Композитор, 2010. С. 32).

³ *Овсянкина Г. П.* Личная библиотека Б. И. Тищенко как материал для изучения творческого процесса // *Современные проблемы науки и образования.* 2015. № 2—1. URL: <http://www.science education.ru/ru/article/view?i=21263> (дата обращения: 06.02.2021).

⁴ *Юэфу* — жанр традиционной китайской лирической поэзии, возникший за два столетия до нашей эры: народные песни, собранные и обработанные в «Музыкальной палате», древнекитайском учреждении по сбору народных песен и изучению местных нравов, воплощенных в музыке.

«Юэфу. Из древних китайских песен»¹ в переводах и с обширной вступительной статьей известного ленинградского китаиста и исследователя культуры Востока Бориса Вахтина². В том же году, познакомившись с этой необычной народной поэзией, композитор решил воскресить к жизни утраченные старинные музыкальные тексты и сочинил несколько хоров а capella на переводы из юэфу. Он осваивает новую для себя стилистику, изобретательно работает с хоровой фактурой. Голоса очень подвижны, повсюду тонкие имитации, тембровые противопоставления. Тищенко будто вооружился аккуратно заточенной тростниковой палочкой для рисования иероглифов: палитра этих хоров нежная, смысловые акценты точно расставлены, очевидно использование пентатоники. Новая поэзия меняет его, развивает, обогащает. Она — часть его длиною в жизнь профессионального пути. Тищенко не спешит с выбором литературной основы для очередного вокального цикла или симфонического произведения. Полюбившееся стихотворение иногда долго ждет своего часа, он откладывает его, чтобы вернуться с уже готовой музыкой³: должен случиться акт рождения, накопления ощущений, возникновения критической массы внутренних переживания, — впрочем, это и называется творчеством.

Композитор часто признавался в любви к Пушкину, но не написал ни одной ноты на его строчки (уникальный пример в истории отечественной музыки!). На вопрос о любимых поэтах в последнем своем интервью Борис Тищенко назвал Ахматову, Цветаеву, Мандельштама, Баратынского и Пушкина⁴. Но если Ахматова, Цветаева и Мандельштам стали постоянными спутниками композиторского творчества Тищенко, то к Пушкину он обратился всерьез лишь дважды, и в обоих случаях это были работы для кино и театра — то, что принято называть прикладной музыкой: речь идет о лентфильмовской документально-игровой картине 1967 года «Гибель Пушкина» и о постановке Александринского театра 1999 года «Борис Годунов». В обширной беседе, опубликованной в «Петербургском театральном журнале» и посвященной юбилейному (к 200-летию поэта) спектаклю прославленной труппы Александринки, композитор достаточно откровенно ответил на вопрос о своих отношениях с пушкинской поэзией: «я никогда не писал на стихи Пушкина, у меня нет ни одной ноты, хотя я написал музыку на стихи десятков поэтов... не могу, для меня достаточно звучания его стихов. Может

¹ Юэфу. Из древних китайских песен / Пер. Б. В. Вахтина. М.: Гослитиздат, 1959. 406 с.

² *Борис Борисович Вахтин* (1930—1981) — ленинградский переводчик, писатель, драматург, журналист, но прежде всего востоковед, сотрудник Ленинградского отделения Института народов Азии АН СССР. Сын репрессированного и расстрелянного в 1938 году в Ростове-на-Дону журналиста Бориса Вахтина и писательницы Веры Пановой.

³ Б. Тищенко: «Мне попалось на глаза стихотворение, и я его отложил» (цит. по: *Овсянкина Г. П.* Личная библиотека Б. И. Тищенко как материал для изучения творческого процесса).

⁴ *Скорбященская О. А.* Борис Тищенко: интервью Robusta. С. 28.

быть, здесь между нами какие-то нелады... Но, так или иначе, меня не тянет писать романсы на стихи Пушкина. Хотя недавно я узнал — на его стихи написано более пятисот романсов¹ и пятьдесят опер. Я никогда не увеличу этот список»².

В музыке к кинокартине «Гибель Пушкина», ставшей через тридцать лет симфонией³, Тищенко не пишет романсов на тексты поэта, но глубокий исследователь творчества Тищенко Б. Кац не сомневается в том, что «те или иные строки Пушкина непременно будут вспоминаться слушателями тищенковского сочинения: в том-то и сила музыки, что она пробуждает память о пушкинском слове. При этом можно вспомнить те или другие стихи, но важно то, что возникающие в памяти строки ложатся на музыку — не ритмическим и интонационным рисунком, как в вокале, а образом и смыслом. Это и позволяет драматической музыке Тищенко, не процитировав ни одного слова поэта, создать эффект пребывания в мире пушкинской поэзии»⁴. Пробуждение памяти о пушкинском слове видится нам одной из ключевых задач композитора в «Гибели Пушкина», но не только к слову поэта обращается в своей музыке Тищенко, но и к его образу, к его глубоким внутренним переживаниям, к его бесплодным поискам выхода из тупика самых последних лет жизни: «На свете счастья нет, но есть покой и воля. / Давно завидная мечтается мне доля / — Давно, усталый раб, замыслил я побег / В обитель дальнюю трудов и чистых нег»⁵.

В то же время Тищенко с удовольствием обращался к поэзии, редкой в композиторской среде, — к Олегу Шестинскому и Всею Дризу, Александру Кушнеру и Даниилу Хармсу. В творческом багаже композитора нашлось место для воплощения в музыке стихотворений певца турецкого сюрреализма Мелиха Джевдета Андая и венгерского романтика Шандора Петёфи, тонкой любовной лирики японского литератора VIII века Отомо Якамоти и британского классика Перси Шелли. Круг поэтов, тем, образов, эпох действительно очень широк, но этот круг очерчивает влюбленность композитора в поэзию. Во всем — тщательный отбор и убежденность в своем музыкантском

¹ С. Хентова в своем исследовании «Пушкин в музыке Шостаковича» указывает совсем иные цифры, и ей можно верить — более тысячи романсов на слова А. С. Пушкина было сочинено советскими композиторами только в 1930-е годы, к 100-летию со дня смерти поэта. А сколько их было написано после этого, а сколько в XIX веке?

² Все, что связано с Борисом, у меня в си бемоль миноре. Беседа с Борисом Тищенко ведет Марина Дмитриевская. В разговоре принимает участие Арсений Сагальчик // Петербургский театральный журнал. 1999. № 18—19. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/18-19/the-petersburg-prospect-18-19-2/vse-chto-svyazano-sborisom-umenya-vsibemol-minoreraquo> (дата обращения: 30.12.2020).

³ Симфония «Гибель Пушкина», соч. 125 (1998).

⁴ Кац Б. А. О музыке Бориса Тищенко: Опыт критического исследования. Л.: Советский композитор, 1986. С. 132.

⁵ А. С. Пушкин. «Пора, мой друг, пора!» (1834).

предназначении, в праве на индивидуальное высказывание, на собственное толкование мирового литературного наследия.

Тищенко с удовольствием и глубоко погрузился в таинственную сагу из истории Древней Руси, в «Слово о полку Игореве». Уже на первой встрече с балетмейстером Олегом Виноградовым перед постановкой «Ярославны» композитор был готов к спору и вооружен соответствующими литературными и историческими знаниями, его ищущая истину натура не могла примириться с привычным. Штампов, удобных и чужих трактовок в литературных сюжетах он не признавал (что сильно осложняло его работу в театре и кино): «Назовем это не „Князь Игорь“. — „А как“? Я говорю — „Затмение“. Потому что это — самое главное. Я ведь, когда ждал Виноградова, готовился. Прочел подлинник. И понял, что это никакая не эпопея, не героическая драма, а самая настоящая трагедия! Трагедия целого народа!»¹ В результате сцены затмения оказались одними из самых сильных в балете, композитор добился своего. Но не только древнерусские, но и народные русские тексты привлекали Тищенко, — сказались его поездки в консерваторские фольклорные экспедиции. В музыке к кинофильму «Суздаль» он дважды обрабатывает одну и ту же протяжную народную песню, добиваясь различного результата. Речевые народные интонации слышны в его темах-плачах и причитаниях, которых в симфонической музыке у него немало.

Почему при такой любви к литературе Тищенко не писал опер? Почему ему не захотелось в звуках выразить любимый сюжет? Он сам дает ответ на этот вопрос: «Кафку очень люблю! „Процесс“, „Замок“, рассказы. Оперу на Кафку никогда не смог бы написать. Там ведь вся правда в деталях, в этом весь смысл прозы. Помните, когда в „Процессе“ приходят офицеры арестовывать его, а он видит каждую пуговицу на обшлагах и описывает. Этого в опере не написать»². Ему в прозе важна деталь, краска, глубокий внутренний смысл, слово, а опера — это широкий мазок, настроение, эмоция. Слово там теряется. То ли дело — камерно-вокальная музыка. Именно в ней композитор получает возможность тонко и точно поработать со словом, с ритмом, с поэтической интонацией: «Композитор, пишущий вокальную музыку, может поставить музыку выше слов. Или слова выше музыки. А ведь это самое важное — равновесие музыки и слов. Если это великие слова, как в моем последнем ахматовском цикле „Бег времени“. Что за слова! Как из мрамора, нет, из сплава стального отлиты!»³ В документальном фильме «Монолог души. Борис Тищенко», показанном телеканалом «Культура» к 70-летию композитора в 2009 году, он говорит о своем твердом желании написать оперу по повести М. Зощенко «Мишель Синягин». Название этому своему детищу композитор

¹ Скорбященская О. А. Борис Тищенко: интервью Robusta. С. 20–21.

² Там же. С. 29.

³ Там же.

придумал «Симочка», продолжая важную линию женских персонажей-судеб в своей музыке: Марина, Ярославна, Беатриче, Симочка. Жаль, что болезнь и преждевременный уход из жизни помешали осуществлению этой интересной затеи. Но у Зоценко тоже много деталей, у него все в деталях. Как Тищенко собирался решить эту дилемму? Мы уже никогда не узнаем.

В циклопическую по размеру и составу оркестра Четвертую симфонию¹, в одну из ее частей, в *Sinfonia di crudelta* (Симфония жестокости), Тищенко вводит несколько строчек из «Аси» Ивана Сергеевича Тургенева. Музыка переносит слушателя в причудливый калейдоскоп потусторонних видений — страшная какофония tutti, консонантный хорал струнных, разухабистый пляс саксофонов приводят к высшей кульминационной точке, обрывающейся в тишину. На фоне длинного кластера органа чтец декламирует фрагмент повести Тургенева: «Шепот ветра в моих ушах, тихое журчание воды за кормом... соловей запел на берегу и заразил меня сладким ядом своих звуков. Слезы закипали у меня на глазах... <...> Во мне зажглась жажда счастья. Я еще не смел назвать его по имени, но счастья, счастья»². Возвышенное и искреннее признание дважды прерывается резкими ударами оркестра, в третий раз — пистолетным выстрелом, обозначающим тот предел, за которым уже невозможно вернуться к исчезнувшим идеалам. А идеалы не исчезли, они оказались заключены в крошечный литературный текст, не просто дополняющий музыкальные смыслы, но меняющий все наше отношение к симфоническому материалу. Именно литература — упоительное, прекрасное в своем звучании русское слово, — как бы неожиданно войдя в музыку, говорит нам о гармонии, о любви, которые оказались недостижимы в звуковой ткани.

Современные Тищенко ленинградские поэты — круг его постоянного общения: Иосиф Бродский, Анатолий Найман, Евгений Рейн. Они не только авторы текстов его музыкальных произведений, но герои его литературного и социального мира³. По словам композитора, у него в доме затевались настоящие поэтические чтения и музицирования, бывали Яков Гордин, Олег Григорьев, Глеб Горбовский. С Бродским Тищенко связывала многолетняя дружба, их переписка — среди самых интересных страниц истории ленин-

¹ Б. И. Тищенко. Симфония № 4. В пяти «симфониях». Соч. 61 (1974).

² И. С. Тургенев. Ася. Повесть (1857).

³ Замечательный эпизод подобного общения с Анной Ахматовой и поэтами ее окружения Тищенко вспоминает в одном из своих интервью: «Позвонил мне Толя Найман, ее [Ахматовой] секретарь: „Боря, приезжайте к нам“. Так и сказал: к нам! Ну, я, конечно, примчался, трепеща весь от кончика хвоста до макушки. Они сидели втроем с Дмитрием Бобышевым за столом. На столе — граненый графинчик с водочкой и маленькие граненые стаканчики. Не такие грубые, из которых пьют в подворотнях, а такие аристократические, с круглым ободком. Найман наливает, а она, как только струя коснется донышка, начинает свой царственный кивок — довольно, мол — а когда закончит, стаканчик уже до краев полон» (*Скорбящая* О. А. Борис Тищенко: интервью Robusta. С. 28).

градской культуры¹. Бродского и Ахматову композитор всегда называл самыми важными людьми своей жизни: «Дмитрий Дмитриевич Шостакович, Иосиф Бродский и, несмотря на малое количество встреч, Анна Андреевна Ахматова»². Через Ахматову он оказался связан с иной эпохой: «Как-то на встрече у О. А. Ладыженской³ я показал ей [Ахматовой] Вторую симфонию „Марина“ на стихи Цветаевой. Она выслушала молча. Потом указала мне на свои черные бусы: „Эти четки подарила мне Марина“. У меня прямо дух захватило!»⁴

Первое издание стихотворений Марины Цветаевой вышло в СССР в 1961 году⁵, случилось это через двадцать лет после ее трагической смерти. Пожалуй, лишь немногие тогда представляли себе, какого масштаба поэтической личностью она являлась. Развернутое симфоническое полотно⁶, написанное на ее сложный, малоизвестный цикл, стало первым в отечественной истории музыкальным полетом в поэтический космос Марины Цветаевой. Сам факт обращения к творчеству поэтессы в начале 1960-х, создание хоровой симфонии, написанной вызывающе современно, безапелляционно заявляющей о себе, поднимающей глобальные проблемы, — событие в музыкальной культуре тех лет. Связанная через Марину Мнишек с кровавой историей России, а через Марину Цветаеву — с великой русской литературой и трагическими событиями сталинщины, симфония оказалась не просто удивительно созвучна эпохе, но самой ее частью.

«Реквием» на слова Ахматовой⁷, созданный Тищенко в 1966 году (год смерти поэтессы, а композитору было всего 27 лет), стал не только событием отечественной музыкальной культуры. Ахматовский текст не был издан и попал к композитору через Иосифа Бродского. Писатель-эмигрант Б. Зай-

¹ Впрочем, композитор скептически отзывался о музыкальных вкусах поэта: «Вкусы Бродского в музыке были довольно обычными. Помню, поставил я ему Симфонию-концерт для виолончели с оркестром Прокофьева, а он в ответ так презрительно: „Не думаю, что Господь Бог писал так сложно“. Ах ты Боже мой! Знал он, как бы писал музыку Господь Бог!» (Скорбященская О. А. Борис Тищенко: интервью Robusta. С. 29).

² Все, что связано с Борисом, у меня в си бемоль миноре.

³ *Ольга Александровна Ладыженская (1922–2004)* — выдающийся советский математик, доктор физико-математических наук, академик АН СССР, профессор кафедры высшей математики и математической физики физического факультета Ленинградского государственного университета.

⁴ Скорбященская О. А. Борис Тищенко: интервью Robusta. С. 29.

⁵ *Цветаева М. И. Избранное / Предисл., сост. и подгот. текста Вл. Орлова. М.: Художественная литература, 1961. 304 с.*

⁶ Б. И. Тищенко. Симфония № 2 «Марина» для смешанного хора и симфонического оркестра на стихи М. Цветаевой. В пяти частях. Соч. 28 (1964).

⁷ Б. И. Тищенко. Реквием для сопрано, тенора и симфонического оркестра на стихи А. Ахматовой. Соч. 35 (1966).

цев, прочитав в 1964 году поэму Ахматовой, воскликнул: «Можно ль было предположить... что хрупкая эта и тоненькая женщина издаст такой вопль — женский, материнский, вопль не только о себе, но и обо всех страждущих — женах, матерях, невестах, вообще обо всех распинаемых? <...> Откуда взялась мужская сила стиха, простота его, гром слов будто и обычных, но гудящих колокольным похоронным звоном, разящих человеческое сердце и вызывающих восхищение художественное?»¹ Мы вправе задать свой вопрос: каким путем пришел к этому «воплю» 27-летний Тищенко, как он решился воплотить его в музыке, зная наверняка, что сочинение не будет исполнено, что даже «самиздат» ему не грозит: кто может читать партитуры? Благополучно развивающийся молодой ленинградский композитор, преподаватель консерватории, не из семьи репрессированных, ставит перед собой невероятно сложную социальную и музыкантскую задачу: свободолюбивая натура Тищенко, жажда поиска, близкие отношения с ленинградским «подпольным» поэтическим миром, но, быть может, самое главное, нравственная жизненная позиция, этические идеалы подталкивают его к этому прыжку в неизведанное, непривычное, тайное и даже в какой-то степени опасное. Необходимо добавить, что поэзия Ахматовой (не только «Реквием») была в начале 1960-х неизвестна широкому кругу читателей, не много существовало и музыкальных воплощений ее стихотворений и поэм. Современные Тищенко композиторы могли ориентироваться лишь на несколько еще дореволюционных романсов А. Лурье, М. Гнесина или С. Прокофьева, чуть позже появились небольшие оперы В. Шебалина и А. Мосолова, собственно, это все. Публично исполняемых и обсуждаемых в критике произведений на слова Ахматовой просто не было. Интерес к ее творчеству начинает пробуждаться с конца 1960-х, уже после смерти поэтессы. В этой литературно-музыкальной ахматовской сфере Тищенко оказался первым. В начале XXI века, совсем в другое время, Тищенко вновь обращается к поэзии Анны Андреевны и создает еще одно музыкальное отражение судьбы поэта, еще один гимн преодолению страданий и гимн творчеству: «Ржавеет золото и истлевает сталь, / Крошится мрамор — к смерти все готово. / Всего прочнее на земле печаль / И долговечней — царственное Слово»².

В Шестой симфонии³ Борис Тищенко отдает дань своим друзьям. Она написана на стихи Цветаевой, Ахматовой, Мандельштама, Наймана и Левинзона: «Как важно сердцу знать, что есть единомышленник на свете»⁴.

¹ Зайцев Б. К. Собрание сочинений: Т. 9: Дни: Мемуарные очерки. Статьи. Заметки. Рецензии. М.: Русская книга, 2000. С. 396.

² А. А. Ахматова. «Кого когда-то называли люди...» (1945), из вокального цикла Б. Тищенко «Бег времени» для сопрано, скрипки и виолончели (2003).

³ Б. И. Тищенко. Симфония № 6 для сопрано, контральто и симфонического оркестра на стихи разных авторов. В пяти частях. Соч. 105 (1988).

⁴ В. Левинзон. Единомышленник (1974).

Тищенко выбирает пять предельно близких ему по духу и содержанию стихотворений и конструирует из них грандиозный сонатно-симфонический цикл. В симфонии мы сталкиваемся со своеобразной антологией русской поэзии XX века — начиная от стихотворения М. Цветаевой 1916 года и до специально для симфонии приготовленных вариантов А. Наймана и В. Левинзона. Конечно, это выбор Тищенко, это его антология, это то, что любит он. Но само качество литературных текстов, их высота, насыщенность образностью, их ни с чем не сравнимое разнообразие и вместе с тем общая, связывающая их принадлежность к той чистой поэтической струе, что так трудно пробивала себе дорогу к русскому читателю, позволили композитору создать вокальную симфонию особого творческого калибра и масштаба. И симфония эта очень «ленинградская», завершается поэтическими строчками Владимира Левинзона: «Канал Грибоедова, мост и ограда, / и белая летняя ночь Ленинграда»¹. Пожалуй, можно говорить о том, что вот эта ленинградская поэтическая линия в какой-то степени сформировала личность Бориса Тищенко, сыграв, таким образом, важную роль во всем его композиторском творчестве.

И поэтому вполне понятно отношение Тищенко к Евгению Евтушенко, Андрею Вознесенскому, Роберту Рождественскому. Он не принимает их «гражданскую» поэзию, открыто говорит об этом и даже полемизирует с Шостаковичем по поводу стихотворений Евтушенко в Тринадцатой симфонии последнего: «Я не люблю Евтушенко²... мне кажется, что он обращается со стихами к типам, которым необходима петля или решетка, а не рифмованные увещевания. ...Гораздо благороднее и смелее мне кажутся Мандельштам и Ахматова, высказывающиеся совсем в других условиях, а евтушенковские... <...> ...стихи трещат от натуги... <...> ...у меня есть ощущение, что он уселся мне на шею и требует с меня того, что я и так делаю»³. В продолжении письма Тищенко говорит учителю о своей любви к поэзии Цветаевой, Бродского («мне очень хочется, чтобы Вы что-нибудь почитали из его последних стихов»), к Солженицыну. Впрочем, в комментариях к письмам Шостаковича Тищенко вспоминает о примирении с Евтушенко: «Дмитрий Дмитриевич „сосватал“ меня писать музыку к пьесе Евтушенко „Под кожей статуи свободы“, видимо, вместо себя. Ее ставил Ю. П. Любимов в театре на Таганке. Пьеса мне не понравилась, я отказался и сказал об этом Д. Д. „Стряпня“, — согласился он... <...> Но с Евтушенко я познакомился, мы понравились друг другу. Он оказался незлобивым и терпимым к критике, что

¹ В. Левинзон. Единомышленник (1974).

² Д. Шостакович встает на защиту Евтушенко в ответном письме, и делает это очень убедительно (см.: Письма Дмитрия Дмитриевича Шостаковича Борису Тищенко с комментариями и воспоминаниями адресата. СПб.: Композитор, 2016. С. 18).

³ Там же. С. 16.

меня покорило. В моей библиотеке есть книга его стихов „Идут белые снеги“ с дарственной надписью»¹.

Режиссер Арсений Сагальчик, к тринадцати спектаклям которого Тищенко написал музыку, говоря о его таланте понимать, чувствовать литературу, пьесу, драму, добавил, что «музыка Тищенко доходит до природы автора, он всегда рядом с Набоковым, пролетарским писателем Горьким, он не ниже их и очень самостоятелен... он замечательно чувствует природу драматургии, природу конкретного автора, он ощущает его стилистику. Мне даже страшно говорить об этом, но музыка его оказывается всегда выше того, что мы делаем»². Сам композитор с удовольствием признавался, что превращал театральную музыку, связанную с сюжетом и словом, — в симфоническую: «Когда пишешь для театра, ты пишешь портретную или ситуационную музыку, то есть совершенно конкретную по содержанию. А безобразность и неконкретность — это как раз самые слабые места концертной музыки, и, превращая театральную музыку в симфоническую, ты придаешь ей физиономию. У меня очень много музыки на темы, которые писались для спектаклей»³.

Несколько десятилетий Тищенко работал над изучением «Божественной комедии» Данте. Цикл Данте-симфоний⁴ (автор назвал их хорео-симфонической циклиадой «Беатриче») стал итогом всей творческой деятельности композитора. Замысел родился от слова, от мысли, высказанной словом. Работа над музыкальным текстом симфоний явилась результатом осмысления литературного наследия поэта, которое продолжалось непрерывно, по-фаустиански упорно, шаг за шагом. Композитор сравнивал, размышлял, вчитывался: «эта поэма, равно как и другие сочинения Данте — „Новая жизнь“, „Канцоны“, политические трактаты, есть в библиотеке композитора практически во всех изданиях, когда-либо публиковавшихся на русском языке»⁵. Цикл симфоний — беспрецедентный в отечественной музыкальной культуре второй половины XX века (да и не только отечественной) факт тесной связи слова и музыки, рождения музыки из слова, но и преображения слова музыкой в другой эпохе, в другом измерении, факт особого взгляда Бориса Тищенко на литературу, факт уникального внутреннего единства музыкальной интонации и слова.

¹ Письма Дмитрия Дмитриевича Шостаковича Борису Тищенко с комментариями и воспоминаниями адресата. С. 20.

² Все, что связано с Борисом, у меня в си бемоль миноре.

³ Там же.

⁴ Б. И. Тищенко. Данте-симфония № 1 (Вступление). Соч. 123 № 1 (1997); Данте-симфония № 2 (Ад, круги 1–6). В двух частях. Соч. 123 № 2, 3 (2000); Данте-симфония № 3 (Ад, круги 7–9). Соч. 123 № 4 (2001); Данте-симфония № 4 (Чистилище). В трех частях. Соч. 123 № 5, 6, 7 (2003); Данте-симфония № 5 (Рай). В трех частях. Соч. 123 № 8, 9, 10 (2005).

⁵ Овсянкина Г. П. Личная библиотека Б. И. Тищенко как материал для изучения творческого процесса.

Тищенко стал первым композитором, воплотившим фабулу «Божественной комедии» полностью. При этом он обратился не только к «Божественной комедии», но и другим сочинениям Данте, среди них — «Новая жизнь», «Пир», «Канцоны», а также к значительному числу произведений о личности и творчестве Данте. Тем более выразительным выглядит название сочинения, посвященного возлюбленной Данте — Беатриче, которая и оказывается центральным образом всего цикла. Сам композитор подчеркивал, что именно в расставании Данте с Беатриче он видит источник многих трагических поворотов в его жизни. Таким образом, Тищенко переосмысляет великую литературу, вновь открывает ее для современного человека, для себя, для музыкального искусства. Большую роль в Данте-симфониях играет нотографическая символика — имена главных героев, числовые соотношения зашифрованы в ее музыкальном материале. Во многом это было инспирировано самим первоисточником, содержащим огромное количество скрытых, эзотерических смыслов. Подобное глубокое вхождение в литературный текст на уровне музыкальной алгебры очень созвучно времени, но и существует вне его.

Завершая статью, добавим, что Тищенко и сам обладал безусловным писательским даром, что абсолютно естественно при его широкой образованности, особой, даже редкой тяге к чтению и очевидном умении очень хорошо говорить, предельно ясно и точно, даже красочно излагать свои мысли. Обширного наследия на писательском поприще он, к сожалению, не оставил, посвящая все свое время сочинению музыки, но целый ряд его воспоминаний о близких музыкантах, учителях, о семье, его комментарии к переписке с Д. Шостаковичем, его письма к И. Бродскому, его газетные и журнальные статьи советского периода (в постсоветское время мнение серьезных музыкантов о профессии и развитии музыкального искусства уже мало кого интересовало) говорят о незаурядных возможностях Тищенко-литератора, не реализованных в полной мере. Его литературный язык напоминает писательский стиль Шостаковича: ясно, просто, но глубоко, иронично по отношению к самому себе и с естественным, почти незаметным вкраплением бытового в серьезное. Тищенко никогда публично не ругал других композиторов, тепло отзывался об учителях, даже о тех, с кем не поддерживал близких отношений, был достаточно закрыт от общества, часто отделиваясь общими фразами. Если собрать все написанное Тищенко, пожалуй, наберется приличный том, но он, скорее всего, окажется слишком пестрым по содержанию и не выявит каких-либо серьезных литературных закономерностей. Да композитор и не стремился к проявлению себя в писательстве или к проповедничеству (проповедовал он в своих музыкальных произведениях, да еще как проповедовал!), «не заводил архивов»¹, — и в этом так-

¹ Б. Пастернак. «Быть знаменитым некрасиво. / Не это подымает ввысь. / Не надо заводить архива, / Над рукописями трястись. / Цель творчества — самоотдача, / А не шумиха, не успех. / Позорно, ничего не знача, / Быть притчей на устах у всех» (1956).

же схож с Шостаковичем: выше музыки для них на свете не было ничего, и ей отдавалось все, без остатка.

ЛИТЕРАТУРА

1. Все, что связано с Борисом, у меня в си бемоль миноре. Беседу с Борисом Тищенко ведет Марина Дмитриевская. В разговоре принимает участие Арсений Сагальчик // Петербургский театральный журнал. 1999. № 18–19. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/18-19/the-petersburg-prospect-18-19-2/vse-chto-svyazano-sborisom-umenya-vsibemol-minoreraquo> (дата обращения: 30.12.2020).
2. *Зайцев Б. К.* Собрание сочинений: Т. 9: Дни: Мемуарные очерки. Статьи. Заметки. Рецензии. М.: Русская книга, 2000. 560 с.
3. *Кац Б. А.* О музыке Бориса Тищенко: Опыт критического исследования. Л.: Советский композитор, 1986. 168 с.
4. *Овсянкина Г. П.* Личная библиотека Б. И. Тищенко как материал для изучения творческого процесса // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 2–1. URL: <http://www.science education.ru/ru/article/view?i=21263> (дата обращения: 06.02.2021).
5. Письма Дмитрия Дмитриевича Шостаковича Борису Тищенко с комментариями и воспоминаниями адресата. СПб.: Композитор, 2016. 52 с.
6. *Скорбященская О. А.* Борис Тищенко: интервью Robusta. СПб.: Композитор, 2010. 40 с.
7. *Цветева М. И.* Избранное / Предисл., сост. и подгот. текста Вл. Орлова. М.: Художественная литература, 1961. 304 с.
8. Юэфу. Из древних китайских песен / Пер. Б. В. Вахтина. М.: Гослитиздат, 1959. 406 с.

Аннотация

Статья посвящена творчеству выдающегося отечественного композитора Бориса Ивановича Тищенко. Литература, поэзия сделали полноценной частью его творческой работы, художественного мышления, глубоко укоренились в его композиторском языке. Он обращался в своих произведениях к более чем пятидесяти авторам литературных и поэтических произведений — случай уникальный в истории музыки. И это не просто цифра: у Тищенко нет случайных текстов, каждый оказался для него новым этапом осмысления своего творческого процесса. В его композиторском каталоге уместилось столько разнообразных поэтических и литературных творческих содружеств, что впору говорить о Борисе Тищенко как о композиторе, наиболее полно воплотившем слово в музыке второй половины XX века.

Abstract

This article is devoted to the outstanding Russian composer Boris Tishchenko. Poetry and literature was a major part of Tishchenko's creative work and artistic thinking, becoming deeply rooted in his compositional language. In his compositions, he turned to works of literature and poetry by over fifty authors—something unique in the history of music. And this is not just a figure: Tishchenko's use of texts was by no means arbitrary, and each can be understood as marking a new stage in the comprehension of his creative process. His compositional output contains such a diverse range of poetry and literature that we must re-evaluate Boris Tishchenko as the composer who most fully embodied the relationship between words and music in the latter half of the 20th century.

- ✓ *Ключевые слова:* Борис Тищенко, поэзия, литература, симфония, Дмитрий Шостакович, музыка Ленинграда.
- ✓ *Keywords:* Boris Tishchenko, poetry, literature, symphony, Dmitry Shostakovich, music of Leningrad.

Апология аналогиям, или Пролегомены о типологических параллелях между инструментальными разделами макомов и кыргызскими кюу

УДК
785

СУБАНАЛИЕВ САГЫНАЛЫ

Кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный деятель культуры Кыргызской Республики, старший научный сотрудник, Институт философии, права и социально-политических исследований имени А. Алтымышбаева НАН Кыргызской Республики (Бишкек, Кыргызстан)

SUBANALIEV SAGYNALY

PhD (History of Arts), Professor, Honored Culture Worker of Kyrgyzstan, Senior Researcher, A. Altymyshbaev Institute of Philosophy and Law and Socio-Political Research, Kyrgyz Academy of Science (Bishkek, Kyrgyzstan)

E-mail: suluu83@mail.ru

В наши дни осознание тесной взаимосвязи и взаимодействия «музыкального орудия» и его звуковой организации в традиционной инструментальной музыке как прошлого, так и настоящего стало бесспорным научным достижением не только современной этноорганологии, но и всей отрасли науки, изучающей профессиональную музыку устной традиции. Признание такой взаимосвязи и взаимодействия «продукции» музыкального инструментария — инструментальной музыки, более того, ее тотальной зависимости от звуковой организации инструмента позволило по-новому взглянуть на привычные вещи и открыть для себя принципиально новое научное направление в этноорганологии в осмыслении этого важного фактора в формировании общевосточной, региональной и национальной моделей макамата.

В связи с этим вспомним общеизвестные утверждения корифеев изучения традиционных музыкальных инструментов начиная от средневековой классики и до наших дней. Естественно, это в первую очередь труды восточного органолога Абу Насира Мухаммада аль-Фараби, в частности, его вторая книга «Большой трактат о музыке», целиком и полностью посвященная музыкальным инструментам¹. Остановившись на самом распространенном для той эпохи инструменте — хорасанском танбуре (*ат танбур ал-хорасаний*), аль-Фараби утверждает, что он «всегда имел две струны одинаковой толщины и много ладов, расположенных на шейке — от порожка до половины длины инструмента. Некоторые фиксированные, другие подвижные. Фиксиро-

¹ *Вызго Т. С.* Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. М.: Музыка, 1980. С. 78.

ванных ладов обычно пять. Первый помещается на девятой части этого расстояния, отделяющего порожек от подставки, второй — на четвертой части этого расстояния, третий — на его третьей части, четвертый на половинной длине струн¹. Заметим, что «две струны хорасанского танбура настраивались в унисон, в секунду, в кварту и в квинту². Квартовая настройка, которая называлась *ат-тасвийи ил-маишхур*, была особенно распространённой»³.

Дальнейшее развитие звукоряда в таких двухструнных инструментах, как танбур, по аль-Фараби, достигло в среднем двадцати четырех ступеней, так как на этом инструменте исполнялось большое количество диатонических композиций⁴. Такое же количество позиций требовалось и в связи с развитием исполнительской техники на танбуре⁵.

Продолжим ретроспективный обзор факторов, связанных с хорасанским танбуром и его использованием аль-Фараби в решении практических задач. «Обычно танбур имел две струны, иногда три. Мы будем изучать, уточнять

¹ *Вызго Т. С.* Музыкальные инструменты Средней Азии. С. 79.

² Разгадку фиксации пяти ладов танбура мы находим в работах В. М. Беляева, который писал, что «однострунные инструменты представляют собою чрезвычайно редкое явление в народной музыке. Чаще всего встречаются двухструнные инструменты со струнами, настроенными в большинстве случаев в кварту и в меньшинстве случаев в квинту. Если мы имеем у себя инструмент, две струны которого настроены в кварту, то мы имеем на грифе этого инструмента некоторую точку, в которой вторая (нижняя) струна этого инструмента дает унисон верхней струной. Эта точка будет находиться на расстоянии чистой кварты, от основного тона струны, и лад, укрепленный на этом месте, будет квартовым ладом. Другой важной точкой на грифе этого двухструнного инструмента будет октава верхней струны с открытой нижней струной, дающей квинтовый лад. Укрепив эти два лада на грифе нашего инструмента, мы получим... интервалы, чистую кварту и чистую квинту и разность между этими интервалами — большую секунду» (*Беляев В. М.* Руководство для обмера народных музыкальных инструментов. М.: Госмузиздат, 1931. С. 24). Со своей стороны подчеркнем, что эти два лада являются теми вторым и четвертым фиксированными ладами на шейке хорасанского танбура, о котором говорил аль-Фараби (см.: *Вызго Т. С.* Музыкальные инструменты Средней Азии. С. 79). Вероятно, в исполнительской практике инструменталистов последующих эпох отпала необходимость отыскивать точки установки на шейке хорасанского танбура первого лада при помощи эквидистантного метода, ибо интервал большой секунды можно было получить как разность звуков, извлекаемых на втором и третьем фиксированных ладах. Можно предположить, что четвертый фиксированный лад был также определен не в результате эквидистантного метода обмера, а как квартовый интервал от квинтового лада или как способ отыскания унисона и октавы к открытым струнам двухструнного инструмента, настроенного в кварту или квинту, который хорошо известен среднеазиатским народным музыкантам (см.: *Беляев В. М.* Руководство для обмера народных музыкальных инструментов. С. 25). Добавим, что это относится и к кыргызским инструменталистам контактной коммуникации (см.: *Субаналиев С.* Традиционная инструментальная музыка и инструментарий кыргызов. Бишкек: Учкун, 2003. С. 173; *Виноградов В. С.* Кыргызская народная музыка. Фрунзе: Киргосиздат, 1958. С. 169).

³ *Вызго Т. С.* Музыкальные инструменты Средней Азии. С. 79.

⁴ Там же.

⁵ Можно предположить, что развитие звукоряда инструмента могло идти как определение опорных пунктов путем нахождения квартового и квинтового ладов от первично найденных

Фараби, двухструнный танбур»¹. Узбекский ученый О. Матякубов пишет, что «в звуковой шкале Фараби нашли отражение интервалы пифагорейской системы (значительное большинство), натурального ряда, а также два интервала, равные темперированному полутону, носящие эпизодический характер. Эти два принципа образования интервалов, точнее, принципы двух стро-

таковых, как уже говорилось выше. Как известно, первая схема дает нам опорные пункты для системы греческих соединенных тетрахордов, вторая же дает опорные пункты для системы греческих разбеденных тетрахордов (см.: *Беляев В. М.* Руководство для обмера народных музыкальных инструментов. С. 27), что мы наблюдаем и в звукоряде кыргызского комуза (см.: *Виноградов В. С.* Кыргызская народная музыка. С. 172).

В. М. Беляев пишет: «Развивая обе эти схемы законченных диатонических звукорядов, мы получим звукоряд лютни ал-Фараби. А другой полученный таким же образом звукоряд является нашей натуральной минорной гаммой в пифагорейской настройке, и третий звукоряд — наша мажорная гамма в пифагорейской настройке объемом две с половиной октавы» (*Беляев В. М.* Руководство для обмера народных музыкальных инструментов. С. 29). Интересно, что кыргызские комузисты в квартном строе получают на нижней (при игровом положении инструмента) и средней (мелодической) струнах звукоряд, структурно совпадающий с миксолидийской диатоникой, то есть звукоряд с пониженной седьмой ступенью. А в квинтовом строе на этой же позиции появляется звукоряд, структурно совпадающий с ионийской диатоникой, что является подтверждением мысли В. М. Беляева о том, что «квартовый строй, или так называемый соединенный с тетрахордом, обуславливает появление пониженных ступеней звукоряда, а квинтовой строй и система разбеденных тетрахордов предопределяет появление ступеней повышенного звукоряда. Все эти системы звукорядов имеют один определенный интервал (обычно это ч. 4 или ч. 5). Причем для отсчета того или иного звукоряда отправной точкой будет не звук тонической функции, а субдоминантовой. Только в этом случае начало цепи квинт и кварт дает возможность построения звукоряда по чистым квинтам» (Там же. С. 28). Эти особенности отразились на исполнительском искусстве кыргызских комузистов в виде нижнего квартного тона звукоряда (см.: *Виноградов В. С.* Кыргызская народная музыка. С. 75–76).

¹ *Вызго Т. С.* Музыкальные инструменты Средней Азии. С. 78.

Надо отметить, что изучение эволюции самого щипкового хордофона, названного танбуrom, представляет большой интерес. В эпоху аль-Фараби были распространены две его разновидности — багдадский танбур (*ат танбур ал-багдадий*) и хорасанский танбур (*ат танбур ал-хорасаний*) с тремя или двумя струнами. «В далеком прошлом существовали две разновидности танбура. Так называемый багдадский танбур, вышедший из употребления к X веку, обладал небольшим диапазоном и едва ли может считаться „предком“ современного узбекского танбура. Родственным ему не был и хорасанский танбур, напоминающий скорее распространенный и ныне в Закавказье тар» (*Акбаров И., Кон Ю. Г.* Узбекская народная инструментальная музыка // Узбекская народная музыка: В 9 т. Т. 3. Ташкент: Госмузиздат УзССР, 1959. С. XXIX). Тот же И. Акбаров писал, что «танбур четырехструнный музыкальный инструмент, игра на котором производится при помощи плектора (нохуна). Из струн его 1-я, 2-я и 4-я настраиваются в унисон, третья настраивается на кварту или на квинту вниз. Ладов у танбура около двадцати, образующих диатонический звукоряд» (*Акбаров И.* Узбекская народная музыка. Т. 2. Ташкент, 1957. С. XX).

Современный среднеазиатский танбур — это трехструнный инструмент с двадцатью лигатурами, из которых шестая не закрепленная, а передвижная. В целом с дополнительными лигатурами достигается почти две октавы. Для исполнения сольных инструментальных композиций и аккомпанемента вокальных произведений используется лишь первая струна, «оставшие служат для подчеркивания ритмически важных моментов короткими аккордами, состоящими обычно из квинты, и удвоения основного тона» (Там же).

ев — пифагорейского и натурального, отражающие сущность монодического мышления и хорошо известные многим народам Востока еще с древнейших времен, были совершенно естественно взяты за основу при построении эмпирической звуковой системы Фараби»¹, что весьма важно «с выходом теории в музыкальную практику»². Как мы видим, теоретические изыскания аль-Фараби, сколь бы сложны они ни были, исходили из особенностей звуковой организации двухструнного хорасанского танбура как музыкально-акустического феномена³.

Вслед за В. М. Беляевым, досконально изучившим практику не только туркменских и узбекских инструменталистов, но и в целом инструментальную культуру обширного региона, можно утверждать, что таковы основы

¹ Чтобы по достоинству оценить всю глубину деятельности аль-Фараби в этой области, достаточно привести такой пример, как алгоритмический метод деления, в основу которого положена единая мера — диатонический полутон (см.: *Кубесов А. А.* Математическое наследие Аль-Фараби. Алма-Ата: Наука, 1974. С. 203). Согласно данному методу, тетракорд можно разделить на 7 равных тонов, а октаву — на 12. Для этого нужно определить единый знаменатель. Поскольку октаву необходимо разделить на 12 частей, то этим знаменателем будет 144 ($12 \times 12 = 144$). В результате получается отношение интервалов: полутон $1/2 = 12/144$; целый тон $2/12 = 24/144$; малая терция $3/12 = 36/144$; большая терция $4/12 = 48/144$; кварта $5/12 = 64/144$; квинта $7/12 = 84/144$ и т. д. и октава $12/12 = 144/144$. Как мы видим, в обоснованном звукоряде хорасанского танбура великий ученый не ограничился только эмпирическим, по существу эквидистантным, методом, а подтвердил их математическими расчетами. Эта идея равномерного деления стала основой в творчестве Сайфи ад-Дина Урмави в связи с дальнейшим развитием ладового мышления средневековых ученых, а также музыкантов-практиков.

² *Вызго Т. С.* Музыкальные инструменты Средней Азии. С. 85.

Как указывает Т. С. Вызго, «особый интерес представляет собой вопрос о ладах (лигатурах) уда. Почему в трудах теоретиков уд описывает и изображается как ладковый инструмент, тогда как в книжных миниатюрах уд всегда без ладов?» (Там же). В связи с этим она предполагает, что «лады на шейке уда появилась на страницах трактатов в результате стремления ученых теоретически осмыслить и графически закрепить то, чем пользовались музыканты в своей творческой практике, но пользовались интуитивно, без всяких графических обозначений». Далее она продолжает, что «интересна мысль, высказанная одним из арабских музыкантов XIV в., который говорил о ненужности лигатур (dasatin), так как он знает и без них место каждого звука на шейке лютни» (Там же).

Вслед за этим мы можем повторить, что многие закономерности кыргызской инструментальной музыки находятся в самой тесной взаимосвязи со строем инструмента и аппликатурой, кварто-квинтовая последовательность в инструментальной музыке находит опору в звуковой организации инструмента и технике игры на нем (см.: *Виноградов В. С.* Киргизская народная музыка. С. 168). Обнаруживаются и прямые аналогии по позиции пальцев на струнах. В. С. Виноградов писал об этом: «На грифе (точнее, на шейке, ибо на комузе отсутствуют накладные деревянные пластины, которые и являются грифом. — С. С.) каждого комуза имеются два вытертые пальцами пятна. Образовались они от частого применения двух любимых позиций — 3-й и 6-й» (Там же. С. 169). В таком же ракурсе можно говорить о 4-й, 5-й и 7-й позициях на шейке комуза, где отсутствует и в прошлом отсутствовала лигатура, и точка извлечения звука на шейке инструмента была хорошо известна кыргызскому комузисту.

³ *Кумушалиев К.* Кыргыз театрларынын жаралышы. Фрунзе: Кыргызстан, 1971. С. 56. (*Кумушалиев К.* Зарождение кыргызских театров; на кыргызском яз.).

происхождения народных звукорядов как во времена до аль-Фараби, так и в последующие периоды.

Естественно, что инструменты средневекового Ближнего и Среднего Востока стали предметом изучения не только аль-Фараби, но и таких известных ученых — последователей аль-Фараби, как ибн Сина, Абдал-Кадир Мараги, Сайфи ад-Дин Урмави, Абд ар-Рахман Джами, аш-Ширази и многие другие. В их работах основным объектом органологии был не танбур, а ал-уд, который начали считать «совершеннейшим из инструментов»¹. Как подчеркивает Т. С. Вызго: «Главным достижением Сайфи-ад-Дина Урмави [стала] разработка стройной системы „модусов“ (ладов, точнее, ладовых попевок), зафиксированных при помощи знаков арабского алфавита и получивших определенные наименования. Далее Сайфи ад-Дин продолжает, что уд настроен на кварту и наделен пятью струнами, а также семью лигатурами. Указанные лигатуры отмечаются на шейке инструмента специальными точками, соответственно которым струна издает звуки указанной высоты»². А также он объясняет позиции пальцев на всех струнах, сопровождая изложение графическими таблицами. И главное, в его время каждый модус получал в практике мастеров искусства специальные наименования (Ушкок, Наво, Раст, Навруз, Ирок и т. д.).

Надо заметить, что звукоряд Сайфи ад-Дина Урмави имеет непосредственные связи со шкалой аль-Фараби, ибо его интервальные коэффициенты содержат звукоряд хорасанского танбура, который рассматривался аль-Фараби как олицетворение нового звукоряда и противопоставлялся багдадскому танбуру. Таким образом, несмотря на новизну, рациональная система Сайфи ад-Дина основывалась на интервалах танбура ал-хорасаний³, хотя его учение знаменовало собой качественно новый этап в эволюции ладового мышления в теории и практике восточных музыкантов.

Самое главное, «именно на этом уровне ладового мышления становится возможным появление системы макомов, ставших на протяжении последующих веков ведущей и классической формой восточной музыки»⁴. Интересно, что такое ладовое мышление, а также особенности звукоряда именно танбура, а не уда легли в основу современного определения среднеазиатского шашмакома. В частности, глубокий знаток шашмакома Ф. М. Кароматов совместно с Ю. Эльснером дали следующее определение: «Прежде всего, маком означает, точнее означал в прошлом отдельный лад щипкового струнного инструмента и даже место касания струны на его грифе. Кроме того, термин *маком* обозначает мелодию, напев, мотив, а также определенную модальную (или ладовую) структуру. И наконец, прежде всего название относится к класси-

¹ Кумушалиев К. Кыргыз театрларынын жаралышы. С. 56.

² Вызго Т. С. Музыкальные инструменты Средней Азии. С. 86.

³ Матякубов О. Фараби об основах музыки Востока. Ташкент: 1986. С. 60.

⁴ Там же. С. 61.

ческому музыкальному циклу узбекской и таджикской профессиональной музыки устной традиции»¹. Добавим сюда одно из обозначений макома, данное в труде Абд ал-Мин'има Арафаха «Китаби дирасат ал уд» («Книга изучения уда»), изданном в 1965 году в Каире: «третье значение понятия макома связано с обозначением этим словом отдельных определенных ступеней лада или даже главных мест нажатия лада на уде»². При этом современные узбекские ученые, как и В. М. Беляев, каждый вышеназванный модус шашмакома безоговорочно связывают со строем современного узбекско-таджикского танбура, тем самым подчеркивая тесную взаимосвязь и взаимозависимость многих параметров шашмакома как «продукции» традиционного музыкального «орудия», успешно функционирующего многие столетия в данном регионе. В частности В. М. Беляев в предисловии к 1-му тому таджикского «Шашмакома» приводит строй «струнного плекторного инструмента — танбура, являющегося основным музыкальным инструментом при исполнении Шашмакома»³. Это кварттовый строй для макомов «Сегох», «Дугох», «Бузрук», «Ирок», квинтовый строй для макома «Рост» и секундовый — для макома «Наво»⁴. При этом две крайние струны трехструнного танбура настраиваются в унисон, а средняя — на кварту и на секунду ниже. Согласно принятой сегодня типологии, все вышперечисленные макомы являются основными составляющими Бухарского шашмакома. Заметим, что при совпадении строев танбура макомы друг от друга отличаются структурой звукоряда. Например, укажем строй макомов «Сегох», «Дугох», «Ирок» и структуры их звукорядов, приведенные В. М. Беляевым⁵. Добавим, что в египетской традиции макома при двойном существовании мелодии, то есть при так называемый *кван ал-лахн муздавиджан'е*, они дифференцируются по регистрам⁶. Сходное явление мы можем наблюдать в хорезмских макомах, где с давних времен в исполнительской традиции утвердилось представление о наличии определенной ладовой закономерности в макоме. Исполнителю хорошо известно,

¹ Карматов Ф. М., Эльснер Ю. Макам и маком // Музыка народов Азии и Африки. Вып. 4 / Ред.-сост. В. С. Виноградов. М.: Советский композитор, 1984. С. 118.

² Там же. С. 106.

³ Беляев В. М. Шашмаком. Т. 1. М.: Госмузиздат, 1950. С. 25.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Карматов Ф. М., Эльснер Ю. Макам и маком. С. 101.

Любопытный аналог. Такие кыргызские инструментальные композиции контактной коммуникации для комуза, как «Ботой» и «Камбаркан», исполняются в квинтовом строе, но в первую очередь дифференцируются по регистрам, ибо «„Камбарканы“ сначала исполняются на 1-й позиции, затем тема переводится на 3-ю позицию с возвратом на 1-ю, то есть на начальную, позицию. Ботой исполняется на 7-й позиции с возможным охватом 5-й и 6-й или 8-й и 9-й игровой позиции без редкого и долговременного перехода на другие довольно далекие позиции инструмента».

что каждый маком имеет свою главную ступень (парда) и соответствующую настройку танбура — ведущего инструмента в исполнении макомов. Перед исполнением макоматисты производили не только необходимую настройку струн (первая и третья в унисон, вторая соответственно в макоме на кварту), но и тщательно устанавливали лады-перемычки на дасте (шейке)¹.

Таким образом, примат звукового орудия в целом, взаимосвязь и взаимовлияния его специфики на свою «продукцию» — инструментальную музыку в обозримом прошлом (от аль-Фараби до наших дней), на примере макомов в целом, конкретного инструмента — танбура и его типичного репертуара может доказать действенность современной методики изучения объекта нашего исследования, который был назван системно-этнофоническим методом. В современной органологии этот метод был разработан И. В. Мациевским² и сегодня стал бесспорной научной парадигмой. Одна из последних научных работ в этом направлении — диссертационное исследование таджикского ученого М. Э. Эшанкулова «Музыкальные инструменты в системе искусства макома», где подчеркивается, что «маком — это выросшая из синкретизма система искусства, в котором ключевое значение имеет *инструментальная музыка и музыкальные инструменты*. Именно инструментальный аспект макома является направляющим, структурообразующим фактором всей системы, объединяющим собою все компоненты этого искусства воедино»³. Для полноты картины добавим, что тар — основной азербайджанский инструмент для исполнения мугама — имеет 13 вариантов настройки⁴. Более того, как пишет исследователь азербайджанских инструментальных мугамов В. Н. Садыкова (Юнусова), «теоретическая мысль Востока давно изучала взаимосвязь инструмента и исполняемой на нем музыки. В таком контексте музыкально-теоретические трактаты прошлого представляются любопытным прототипом современных этноорганологических работ», где исследование инструментальной музыки «немыслимо без учета взаимосвязи инструмента и исполняемой на нем музыки, а также творческой индивидуальности музыканта. Эта неразрывная триада лежит в основе системно-этнофонического метода, применение которого в области исследования восточных культур уже дало свои первые результаты»⁵.

¹ Матякубов О. Ритмические и ладовые основы хорезмских макомов // Музыка народов Азии и Африки. Вып. 4 / Ред.-сост. В. С. Виноградов. М.: Советский композитор, 1984. С. 143.

² Мациевский И. В. Системно-этнофонический метод в органологии // Мациевский И. В. В пространстве музыки. Т. 1. СПб.: РИИИ, 2011. С. 97.

³ Эшанкулов М. Э. Музыкальные инструменты в системе искусства макома. Дис. ... канд. иск.: 17.00.09. СПб.: РИИИ, 2016. С. 4.

⁴ Рахметов А. Ахмед Бакиханов. Баку: Азерншер, 1977. С. 42.

⁵ Садыкова (Юнусова) В. Н. К вопросу о применении системно-этнофонического метода в исследовании инструментального мугама // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР / Отв. ред. И. В. Мациевский. Л.: ЛГИТМиК, 1986. С. 39.

Примат «звукового орудия» в функционировании уйгурских макамов подчеркивается и в исследованиях А. Хашимова. Он указывает, что «одним из важных условий при исполнении макамов является настройка инструментов в соответствии с ладовой основой каждого макума. Кашгарские и хотанские макамы имеют несколько различных вариантов при настройке ситора (танбура) и кануна, а в илийский макумах их в основном два, называемых Чонг саз и Кичи саз, то есть квинтовая и квартовая настройка»¹.

Все это подтверждает результативность и продуктивность системно-этнофонического метода в органологии для адекватного отражения специфики изучаемого объекта во всей масштабности и глубине.

Взаимосвязь, взаимодействие, взаимовлияние и взаимозависимость основных музыкальных инструментов, задействованных в макумате, и их такая важная специфика, как звукоорганизации, — с «продукцией», воспроизводимой на них (то есть с инструментальной музыкой), еще раз с убедительностью продемонстрировали научную состоятельность системно-этнофонического метода И. В. Мациевского в современной этноорганологии и, повторим еще раз, позволили по-новому взглянуть на роль музыкального «орудия» в генезисе и эволюции музыкального искусства Востока начиная с X века до наших дней.

Надо особо отметить такую важную деталь, как дифференциация использования разного инструментария во всех ареалах распространения макумата. В связи с этим укажем на ал-уд, который в основном использовался в метрополии исламской цивилизации, то есть на Ближнем Востоке. А на Среднем Востоке такая роль выпала на долю тара (имеется в виду его роль в исполнении азербайджанского мугама). В Мавара ан-Нахре, то есть на родине шашмакома, такую функцию на практике реализовал танбур. В уйгурском макуме, распространенном в Восточном Туркестане, основными инструментами уйгурских носителей этого искусства стали сато (смычковый вариант танбура) и тамбур — щипковый хордофон — аналог танбура Мавара ан-Нахра. Надо учесть и такой важный фактор, как унификация строя ал-уда в виде пяти двойных струн с семью лигатурами, настроенными на кварту², что позволяет воспроизвести весь спектр инструментальной и инструментально-вокальной музыки, связанный с функционированием макумата на Ближнем Востоке. В других регионах, наоборот, был реализован такой процесс, как

¹ Хашимов А. О структуре уйгурских макамов и условиях их бытования // Макомы и мугамы и современное композиторское творчество / Отв. ред. Ф. М. Кароматов. Ташкент: ИЛиН им. Г. Гуляма, 1977. С. 137.

Вслед за другими исследователями макумата А. Хашимов пишет, что «термин макум обозначает местонахождение определенных ладов на грифе инструмента. В уйгурских макумах используется *Нава пардиси*, *Чаббият пардиси*, *Ажам пардиси* и другие, под которым подразумевается лигатура, обозначающая в широком смысле лад на грифе инструмента» (Там же).

² Вызго Т. С. Музыкальные инструменты Средней Азии. С. 86.

дифференциация строев инструментов по конкретным макамам (например, 13 вариантов строя тара для исполнения мугамов, 3 варианта строя танбура для исполнения шашмакомов и 6 вариантов строя сато и тамбура для исполнения уйгурских мукамов).

Выраженная в этих явлениях тенденция разветвленного дифференцированного развития макома была продиктована не только исполнительской практикой носителей — создателей этого искусства. Немаловажную роль сыграли и социальные факторы, связанные с ослаблением объединяющей возможности метрополии исламской цивилизации, усиленной феодальной раздробленностью и ростом партикуляризма местной элиты. Эти процессы особенно усилились в XVII веке и сохранились в последующих столетиях¹, вплоть до XX века. Характеризуя эту дифференциацию некогда единого явления — макомата и его локально-региональные разновидности, исследователи определяют ее как «музыкально-акустический феномен, но прежде всего, как культурное и социально-историческое явление»², которое может существовать только перманентно, трансформируясь как живой объект материального мира.

Универсальный характер системно-этнофонического метода этноорганологии и этнооргонофонии, который был продемонстрирован в констатации взаимодействия и взаимовлияния между звуковой организацией музыкального инструментария макомата и его «продукцией» — инструментальной музыкой, можно продемонстрировать на примере кыргызского щипкового хордофона — комуза и его репертуара — кюу, являющихся ярким репрезентантом инструментальных композиций контактной коммуникации. Как известно, кюу — это общее наименование музыкальных композиций, исполняемых на всех кыргызских национальных инструментах. Наиболее развитыми являются кюу для комуза и кыяка — кыргызского национального двухструнного фрикционного и трехструнного щипкового хордофона. Очень яркую и образную характеристику роли и значения кюу в свое время дал его первый исследователь, один из корифеев советского этномузыковедения А. В. Затаевич. Он писал, что «вдруг, с первой же встречи с двумя названными инструменталистами (речь идет о Мураталы Куренкееве и Карамолдо Орозове, впоследствии ставших народными артистами Киргизской ССР. — С. С.), пришлось прийти к убеждению в том, что центр тяжести кыргызской музыкальности, наиболее ценное, значительное и оригинальное, что этот народ может со своей стороны привнести в сокровищницу музыки, заключается не столько в его песнях (обону), сколько именно в пьесах для народных его инструментов (кюу), являющих собою образцы своеобразной музыкальной куль-

¹ Кароматов Ф. М., Эльснер Ю. Макам и маком. С. 98; Матякубов О. Ритмические и ладовые основы хорезмских макомов. С. 136.

² Кароматов Ф. М., Эльснер Ю. Макам и маком. С. 91.

туры, большого технического и формального мастерства, умения широко и цветисто использовать природные свойства скромных инструментов, а иногда и в миниатюрах дать значительное содержание»¹. Другой исследователь этого искусства В. С. Виноградов подчеркивал, что «у киргизов существует музыкальный термин — күү, обозначающий мелодию, наигрыш. Но чаще им пользуются в качестве названия народно-классических инструментальных пьес: Камбаркан, Шыңгырама, Кертолгоо, Ботой и других»². Мы со своей стороны дополним: «Кербез», «Карөзгөй», «Арман» и т. д. Далее В. С. Виноградов продолжает, что «объединяющим началом күү с одним названием, например, Камбаркан или Ботой и т. п., служат: а) эмоциональный характер музыки; б) строй инструмента; в) лад и г) известная мелодическая общность»³.

Как видим, несмотря на принадлежность искусства киргизских комузистов по цивилизационному коду к номадизму, в нем мы находим слишком большое количество аналогов с инструментальным творчеством создателей и носителей макома, чтобы игнорировать их (несмотря на принадлежность искусства макома к земледельческой цивилизации, которая а priori должна была бы отличаться, а не создавать близких аналогов).

Естественно, анализируя генезис этих если не прямых, то очень близких аналогов, мы видим, что в их основе лежат такие же общие материально-акустические параметры, как строй инструментов, звукоряды, получаемые в этих строях, и их структурное оформление⁴. В основе строя трехструнного киргизского комуза с гладким без лигатур грифом присутствуют те же совершенные консонансы: октава, квинта и кварта, которые составляют основу строя инструментария макомов. Как было упомянуто выше, способ отыскания октавы и унисона был хорошо известен музыкантом Мавара ан-Нахра с давних времен⁵, и киргизские комузисты не остались в стороне от этого

¹ Затаевич А. В. Киргизские инструментальные пьесы и напевы. М.: Советский композитор, 1971. С. 32.

² Виноградов В. С. Киргизская народная музыка. С. 94.

³ Там же. С. 154.

В связи с этим вспомним, что в Мавара ан-Нахрском шашмакоме маком «Рост является совершенным из совершенных макомов, маком Бузрук — отличается широтой и масштабностью, маком Наво — мелодичностью и близостью к народным первоистокам, маком Дугох глубоко лиричен и эмоционален, маком Сегох — углубляет и развивает эмоциональный строй Дугоха» (Матякубов О. Ритмические и ладовые основы хорезмских макомов. С. 143–147). Все эти качества делает кюу и маком очень близкими, ибо «Камбаркан» отличается сосредоточенностью и сдержанностью, «Ботой» — залихватской веселостью, «Шыгырма» — праздничным, торжественным характером и т. д. (см.: Виноградов В. С. Киргизская народная музыка. С. 160).

⁴ Присоединим еще высказывание Р. Ю. Юнусова о том, что «в качестве сольного в макомном и мугамном традиционном исполнительстве выступают инструменты одной и той же струнно-щипковой группы: узбекский танбур и азербайджанский тар» (Юнусов Р. Ю. Черты общности и различий в макомах и мугамах (опыт сравнительного анализа). Дис. ... канд. иск. Ташкент, 1983. С. 5).

⁵ Беляев В. М. Руководство для обмера народных музыкальных инструментов. С. 25.

важного процесса. При этом мы должны обратить особое внимание на то, что «у комуза есть такая яркая отличительная черта, составляющая душу этого инструмента, которая не свойственна ни одному музыкальному инструменту Средней Азии, — это его трехструнность, одновременное звучание трех струн, применение аккордовой структуры, проследование трезвучий»¹. В настоящее время кюу, согласно мелодической функции струн комуза, подразделяется на две мегагруппы — это *оң буроо (толгоо)* и *сол буроо (толгоо)* кюу².

В первой группе функции мелодической выполняет нижняя (при игровом положении инструмента) струна комуза, а во второй — такую же функцию выполняет средняя струна³. По свидетельству знаменитого комузиста К. Орозова, кюу из первой мегагруппы являются старинными, и сегодня они исполняются редко, а кюу из второй мегагруппы более позднего происхождения, и в настоящее время они занимают центральное место в репертуаре комузистов⁴. Действительно, если *оң буроо (толгоо)* имеет только три варианта строя, то в *сол буроо (толгоо)* их насчитывается более пятнадцати. Среди них наиболее распространенными являются четыре строя — это квинтовый, квартовый, кварто-квинтовый и квинтово-квартовый. За ними идут октавно-квартовый, октавно-квинтовый строи. Встречается и секундно-квинтовый и наоборот. Но они редко используются.

Как в звукоряде хорасанского танбура аль-Фараби, так и в звукоряде двухструнных щипковых хордофонов, анализируемых В. М. Беляевым, имеются лигатуры, разделяющие звукоряд на четыре части и напололам, и на шейке комуза имеются точки, разделяющие ее таким образом. Эти точки на шейке комуза находятся на 3-й, 4-й и 7-й позициях, и «дальнейшее расширение звукоряда происходит при игре на позициях»⁵. Если на танбуре аль-Фараби и щипковой двухструнке В. М. Беляева эти точки (естественно, для ладковых хордофонов это лигатуры, а на безладовых струнных это игровая позиция) находятся на 3-й, 4-й и на половинной от всей мензуры лигатурах инструмента и определяются при помощи квартового, квинтового унисонов и октавы, то на комузе для каждого из них точек определения несколько. В квартовом строе на 3-й позиции чистота интонирования и ясность тона проверяют-

¹ *Виноградов В. С.* Киргизская народная музыка. С. 167.

² *Буроо* — буквально «закручивать» (*Юдахин К. К.* Киргизско-русский словарь. М.: Советская энциклопедия, 1965. С. 161), *толгоо* — «крутить, вертеть» (Там же. С. 745), а *сол* — «левый», *оң* — «правый» (Там же. С. 569, 652). О семантике этих понятий мы писали неоднократно (см.: *Субаналиев С.* Традиционная инструментальная музыка и инструментарий кыргызов. С. 167).

³ *Кумушалиев К.* Кыргыз театрларынын жаралышы. С. 70; *Субаналиев С.* Традиционная инструментальная музыка и инструментарий кыргызов. С. 25.

⁴ *Солтонбеков Б.* Карамолдонун күүлөрү. Бишкек: Кыргызстан, 2003. С. 26 (*Солтонбеков Б.* Кюу Карамолдо; на кыргызском яз.).

⁵ *Виноградов В. С.* Киргизская народная музыка. С. 169.

ся унисоном между звуком, извлекаемым на этой позиции на нижней струне, со звуком средней открытой струны. На этой же позиции на средней струне можно извлечь верхнеквартовый звук от тона открытой средней струны. А на 7-й позиции из нижней струны комузист извлекает октаву от звука верхней, то есть третьей, открытой струны, не говоря уже о том, что на средней струне на 7-й позиции также извлекается октава от звука этой же открытой струны. Таким образом, в арсенале комузиста имеется несколько способов контроля, направленных на достижение чистоты интонирования и ясности тона на трехструнном щипковом хордофоне без лигатур. Такие же способы контроля в арсенале комузиста, направленные на достижение интонационной выверенности и чистоты тона, будут в квинтовом строе. Только вместо 3-й позиции будет задействована 4-я, где унисон будет между звуками открытой средней и нижней струны. Также будет задействована и 7-я позиция для извлечения октавы между звуками верхней крайней открытой и со звуком нижней струны, извлекаемых на этой, то есть 7-й, позиции, а также другие интервалы-консонансы (например, квинта от основного тона открытой средней и октава на 3-й позиции средней струны и от основного тона открытой нижней струны).

При квартно-квинтовом строе, помимо консонирующих интервалов, образующихся при игре на 3-й, 4-й и 7-й позициях, комузистами нередко используются октавные созвучия — между тонами в 6-й позиции нижней струны и открытой верхней струной и между открытой нижней струной и тоном, получаемым на этой же струне в 7-й позиции. В этом же ряду — квартный унисон на 3-й позиции и октава между открытой нижней и тоном средней, извлеченным в 4-й позиции.

Таким образом, имея в своем распоряжении такие многочисленные точки опоры для достижения интонационной чистоты и ясности тона, кыргызские комузисты создали звукоряды, достаточные для сочинения многочисленных инструментальных композиций контактной коммуникации, отличающихся глубокой содержательностью, отвечающих высоким эстетическим критериям и художественной целесообразности.

Как справедливо пишет В. С. Виноградов: «Строй комуза, настройки его 3-й струны связаны с ладово-гармоническими возможностями инструмента. Квартный строй... соответствует ладу, звукоряду, который организуется из слитно соединенных тетраордов. Открытые струны — устойчивые звуки этих ладов. Бурдонирующий бас — нижний предельный звук лада, выполняет функцию тоники. При квинтовом строе образуется лад, звукоряд которого основан на раздельном соединении тетраордов. Третья струна — тоника. Она неизменно звучит на протяжении всей пьесы, она цементирует лад»¹. Здесь еще раз повторим, что в квартном строе комуза на 1-й позиции можно получить семиступенный звукоряд, по структуре совпадающий с миксолидий-

¹ Виноградов В. С. Кыргызская народная музыка. С. 172.

ской диатоникой, а в квинтовом строе инструмента можно получить восьми-ступенный звукоряд, структура которого совпадает с ионийской диатоникой. В. М. Беляев отмечал, что система соединенных тетраордов дает в квартовом строе звукоряд с пониженной ступенью, а система разъединенных тетраордов в квинтовом строе дает звукоряды с повышенной ступенью¹. Все это мы видим на примере миксолидийской системы, то есть пониженной 7-й ступени лада и четырех ступеней нижнего тетраорда ионийского звукоряда.

Вышеизложенные факты о звуковой организации двухструнки В. М. Беляева (думается, что ученый описывал не конкретный инструмент, а абстрактно-теоретический, экспериментальный, точнее, виртуальный по современной терминологии), распространенной на Ближнем Востоке и в Мавара ан-Нахре, а также хорасанского танбура аль-Фараби свидетельствуют о том, как много общего у них с кыргызским комузом, совершенно чуждым им по цивилизационной принадлежности. Это строй, основанный на кварто-квинтовой и октавной консеквентности; звукоряд, расширяющийся с помощью игры на различных позициях и стабильной аппликатуре, направленных на достижение интонационной чистоты и ясности тона. Помимо всех этих внутренних, невидимых явлений, не бросающихся в глаза при первом, внешнем осмотре явлений, есть и внешние, лежащие на поверхности факторы, которые маскируют внутренние, глубинные связи указанных инструментов, — это наличие или отсутствие лигатур, количество струн и их различия по функциям. Как мы видим, в генезисе звуковой организации комуза отразилась не только их интенсивная филиация от элементарных основ до формирования глубоко креативных инструментальных композиций контактной коммуникации — кюу, но и типологические параллели с инструментальным блоком макомата, а также и с макоматом в целом.

Такие параллели с особенной наглядностью представлены в теоретических разработках Сайфи ад-Дина Урмави в виде стройной системы ладовых попевок. Как мы знаем, они были зафиксированы буквами арабского алфавита. Добавим сюда и его объяснения позиций пальцев на всех струнах ал-уда, а также то, что в его время каждый модус получил в практике мастеров такие специальные наименования, как Ушшок, Наво, Рост, Навруз, Ирок². Более того, все исследователи макомов признают их дифференциацию по образной эмоциональной характеристике (об этом мы более подробно вели речь в сноске 3 на с. 93 нашего текста, где сравнили с аналогичной дифференциацией кюу).

Еще более подробно останавливаясь на этих инструментальных композициях, составляющих, по мнению В. С. Виноградова, «особый слой в кыргызской музыке и являющиеся традиционными широко известными инструментальными пьесами и входящие в репертуар каждого комуза»³, мы сталкива-

¹ Беляев В. М. Руководство для обмера народных музыкальных инструментов. С. 28.

² Вызго Т. С. Музыкальные инструменты Средней Азии. С. 86.

³ Виноградов В. С. Киргизская народная музыка. С. 157.

емся с еще более близкой аналогией: первым в перечне таких композиций у В. С. Виноградова стоит «Камбаркан». Действительно, «Камбарканы» как инструментальные композиции на комузе исполняются в квинтовом строе инструмента, на первой игровой позиции и трехпальцевой аппликатурой из-за большой мензуры комуза. Как выше подчеркнуто, такая «конструкция» дает комузисту возможность получить восьмиступенное построение, по звукоряду совпадающее с ионийской диатоникой. Средняя часть «Камбарканов» исполняется с опорой на унисон между нижней и средней струнами комуза, извлекаемый из 4-й игровой позиции, то есть на четвертой лигатуре инструмента с ладами. К этой позиции, в зависимости от аппликатурной комбинации, могут быть привлечены и близлежащие позиции — это 3-я, 5-я и 6-я, ибо в этих позициях в связи с сокращением расстояния между ними вместо трехпальцевой комбинации комузисты активно употребляют четырехпальцевую аппликатуру. Отсюда расширение объема звукоряда и трансформация музыкальной структуры вплоть до резкого контраста. Об этом В. С. Виноградов пишет следующее: «Так комузчи иногда на 1-й позиции использует мажорные тетра хорды и при переходе на 3-ю позицию отклоняется в минорный тетра хорд или наоборот и т. д.»¹. Аналогия ясная, ибо по существу это есть начало рождения системы ладовых попевок, о чем писал Сайфи ад-Дин ал-Урмави. Это сходство подкрепляется и такими побочными факторами, как известное высказывание комузистов: «„Камбаркан“ — начало всем кюу», то есть он первый среди кюу, так же как у многих народов Востока есть первый маком: «Рост» считается родоначальником всех макомов (бывкально «ум ал-макамом» — «матерью всех макомов»)². Еще один любопытный аналог — это квинтовая настройка танбура при исполнении макома «Рост», так же как и при исполнении «Камбаркана».

В таком строе, то есть квинтовой настройке, исполняется и «Ботой», являющийся широко известной инструментальной композицией наряду с «Камбарканом». Этот образец кыргызской инструментальной композиции для комуза, в отличие от «Камбаркана», воспроизводится с опорой на тоны, извлекаемые на 7-й игровой позиции «звукового орудия». Как нам известно, здесь извлекаются октавы между крайними струнами комуза. Таким образом, различие между ними заключается в первую очередь в регистре. Если звукоряд «Камбаркана» в основном охватывает регистры большой и малой октавы, то «Ботой» воспроизводится в регистре малой и первой октав³. При этом основные тоны звукоряда «Ботой», извлекаемые на открытых струнах

¹ Там же. С. 169.

² Матякубов О. Ритмические и ладовые основы хорезмских макомов. С. 149.

³ Подчеркнем, что регистр комуза, по авторитетному свидетельству В. С. Виноградова, охватывает «при квинтовом и квартовом строе: 1-я и 3-я струны комуза звучат в регистре ля, си до регистра большой октавы, до и ре малой октавы, то 2-я струна звучит в регистре ми, фа, соль, ля, си — до конца 1-й октавы и даже выше» (Виноградов В. С. Кыргызская народная музыка. С. 174).

комуза, определяют особенности модальной структуры кюу, так же как и в макамах, где «основной тон мелодии... определяет ее положение в системе и тем самым... также и структуру отдельных звуковых групп и звукоряда в целом»¹. Добавим сюда и принцип *кван ал-лахн музавиджан*, то есть регистровое различие двух макамов с одинаковым звукорядом, и его аналог — различие двух кюу с одинаковым строем, что могло привести к использованию одинакового звукоряда регистра и модальной структуры. Во избежание такого буквального дублирования, носителями этих искусств были использованы эти принципы (например, «Ботой» по образно-эмоциональному содержанию В. С. Виноградов определял как «очень веселую, залихватскую пьесу»²). Хотя можно поспорить с этой категоричной характеристикой, апеллируя к их различным образцам, которые отличаются большим разнообразием. «Ботой» можно считать аналогом хорезмского «Наво», отличающегося близостью к фольклорному первоисточнику³.

Кюу, которые так или иначе жестко связаны с позиционной игрой на комузе, это «Шынгырама», «Кербез», «Толгоо», «Кара өзгөй». Весьма интересные замечания в плане разбираемой проблемы оставил А. В. Затаевич: «При этом для разных пьес данные три струны (имеются в виду струны комуза. — С. С.) настраиваются различным образом, самые эти строи исстари носят особые характеризующие их названия»⁴. Высота строя средней струны комуза в ля малой октавы — оптимальная для указанной струны, ибо по крепости натяжения наиболее соответствует физико-механическим свойствам такого изделия, как струна, изготовленная из органического материала (из кишок мелкого рогатого скота) в кустарных условиях, а также по музыкально-акустическим параметрам, когда происходит увеличение амплитуды той группы обертонов, которые дают возможность получить оттенки сочности, глубины и полноты.

Помимо вышеизложенных, в репертуаре любого комузиста чаще всего встречаются кюу «Кербез», «Карөзгөй», «Шынгырама», «Толгоо» и «Арма-

¹ Кароматов Ф. М., Эльснер Ю. Макам и маком. С. 101.

² Виноградов В. С. Киргизская народная музыка. С. 157.

³ Матякубов О. Ритмические и ладовые основы хорезмских макамов. С. 145.

⁴ «И если мы установим высоту строя средней струны комуза в ля малой октавы и примем ее за постоянное основание для различных перестроек: 1) боковые струны, настроенные в унисон на квинту ниже от средней, дадут *строй камбаркан*; 2) те же струнные, ниспадающие на кварту от средней, характеризуют *строй кербез*; 3) в том случае, когда первая струна слева (если держать инструмент перед собой, шейкой вверх) ниже на квинту, а третья (правая) на кварту от средней, мы получим *строй шынгырама*» (Затаевич А. В. Киргизские инструментальные пьесы и напевы. С. 33–34). Завершая свою мысль, он подчеркивает, что «весьма возможно, что существуют еще и другие, индивидуально практикуемые строи комуза сверх перечисленных (он перечисляет шесть строев. — С. С.), наиболее известных и употребительных» (Там же. С. 34). Здесь нелишне будет упомянуть, что танбур также настраивается в зависимости от исполняемого произведения (см.: Акбаров И., Кон Ю. Г. Узбекская народная музыка. Т. 3. С. XXVII).

ны». Среди них наименее многочисленные — «Арманы», музыкально-образный строй которых самым тесным образом связан с интонациями похоронного плача-причета *кошока* и которые передают слушателям чувства если не горя и трагедии, то глубокое чувство несбывшихся надежд и мечтаний¹. «Арман» обычно исполняется в квинто-квартовом строе (например, «Каныкейдин арманы»²) и на 1-й позиции. Имеются варианты, исполняемые с ориентиром на 6-ю позицию крайними струнами (например, «Кокой кести»³). При этом передача трагических коллизий достигается с помощью использования вибрато, извлекаемого запястьем правой руки за подставкой комуза, и на левой, как при игре на позициях. Такую разницу в использовании игры на позициях можно рассматривать как свидетельство незавершенности перманентного процесса эволюции исполнительского стиля, становления жанровой типологии и совершенствования композиционных структур кыргызского инструментального искусства контактной коммуникации.

¹ Этот жанр является еще одним доказательством древнейших контактов кочевых цивилизаций с земледельческими культурами, ибо лексема *арман* восходит к зороастрийскому Анхра-Маинью (антиподу верховного божества Ахура-Маазды — владыки порядка, праведности и справедливости) — злему духу, владыке тьмы. Именно он, ворвавшись в мир, погубил его совершенство — сделал воду соленой, землю — пустыней, иссушил растения, убил первочеловека, вместе с демонами (дэвали) вызывает нравственные пороки и духовное зло, причиняет материальный ущерб миру (см.: *Бойс М.* Зороастрийцы. Верования и обычаи. М.: Наука, 1987. С. 36). Так эти божества-антагонисты назывались на языке позднейших зороастрийских сочинений — пехлеви (среднеперсидском). В более поздний период эти лексеммы приобрели такие формы, как *Ахурамазда* и *Анхрамаинью*. Еще в более позднее время они начали произноситься как *Ормузд* и *Ахриман* (Там же. С. 217). А в XVII—XVIII веках они приобрели уже другую форму. В частности, *Ахриман* приобрел форму *Ариман* (Там же. С. 214). Отсюда сохранившаяся до сих пор у кыргызов сентенция: «Армандуу дүйнө» — мир, где присутствуют силы тьмы, зла и разрушителя высокой духовности, приносящие человечеству только несчастье. Последний вариант лексеммы *Ариман*, наиболее близкий кыргызскому *арману*, был зафиксирован в XVIII веке в переписке парсов (зороастрийцев) Индии со своими единоверцами из Ирана. Этот язык раньше назывался фарси-кабули, или кабули. Сегодня этот язык получил название дари и наряду с пошто является официальным языком Афганистана (Там же. С. 214).

Надо заметить, что празднование весеннего равноденствия 21 марта как Нового года — «Наврӯза» также связан с зороастрийством, где этот праздник был самым главным. У кыргызов до недавнего времени сохранился обычай сакрализации рек и речной воды. Как писал Геродот: «персы очень почитают речки. Они не мочатся, не плюют, не моют в них руки и никому не позволяют это делать» (Там же. С. 94). Автору этих строк в детстве, а это в 1950-е годы, доставались «синяки и шишки, а не пирожки и пышки» от бабушки за нарушения почитания воды на реке. Кыргызы также помнят, как бабушки ставили самодельные свечи из стебля тростника, концы которого были обмотаны ватой, смоченной хлопковым маслом, на могилу мамы. Как известно, ставить свечи на могилу в исламе хоть и не запрещается, но точно не приветствуется. Кстати добавим и название злых демонов — *дазвов*, помощников Аримана, которые превратились в одноглазых великанов — *дөө* (*Юдахин К. К.* Киргизско-русский словарь. С. 199).

² См.: *Исабаев Ч.* Комуздын тандалма күүлөрү. Фрунзе: Кыргызстан, 1987. С. 167. (*Исабаев Ч.* Избранные кюу для комуза; на кыргызском яз.).

³ См.: Там же. С. 92.

В противоположность «Арманам», другая кыргызская инструментальная композиция контактной коммуникации — «Шынгырама» реализуется в кварто-квинтовом строе (см. выше определение А. В. Затаевича) и на 6-й позиции, где в этом строе можно извлечь октаву между крайними струнами комуза. Надо особо отметить, что во всех строях инструмента, кроме игровой позиции, они определяются при помощи второго (среднего) пальца. Только на первой позиции место извлечения квартового и квинтового унисонов, вернее, третий и четвертый лады определяются при помощи мизинца, то есть четвертого пальца левой руки. Такая аппликатура, начиная с 3-й позиции, позволяет захватить одну предыдущую и две последующие ступени звукоряда. Аппликатура (особенно на 1-й позиции) оптимально соответствует анатомическому строению пальцев, где мизинец и безымянный близки друг к другу и ими удобно извлекать звуки, находящиеся на расстоянии полутона. Таким образом, в отличие от других инструментальных композиций для комуза, «Шынгырама» охватывает 5-ю, 6-ю, 7-ю и 8-ю позиции, ибо на этих лигатурах расстояние между игровыми позициями сокращается, что делает возможным употребление четырех пальцев аппликатуры. Кстати, 8-я позиция располагается именно в той точке, о которой говорил еще аль-Фараби, указывая на ее местоположение на шейке хорасанского танбура как на фиксированный лад, расположенный на девятой части расстояния между подставкой и половиной длины струны¹. Как мы видим, «Шынгырама» исполняется на позициях, где происходит укорачивание длины звучащей части струны инструмента, то есть мензура укорачивается в два раза, что приводит к быстрому затуханию колебания источника звука — струны. Исследователи акустики С. М. Аллон и И. П. Максимов в своих исследованиях говорят о четырех факторах, вызывающих затухание колебания, а то и его прекращение. Среди них укорочение струны и вызванное этим внутреннее трение². Далее эти авторы пишут: «Если рассмотреть затухание с энергетической точки зрения, то этот процесс сводится к потере колеблющимся телом той энергии, которая была ему сообщена первоначально, при ударе или щелчке. Среди музыкальных инструментов много таких, в основе работы которых лежит затухание колебаний. К таким инструментам относятся балалайка, гитара, мандолина, домра и другие. Для всех перечисленных инструментов характерно, что звуки, издаваемые ими после возбуждения струны щипком, длятся недолго и вскоре прекращаются (затухают). Если их не возобновить новыми щипками»³. Если принять во внимание, что одной из причин затухания колебания является укорочение колеблющегося тела, то мы можем предположить, что в «Шынгырама», где произошло двукратное укорочение звучащей

¹ См.: *Вызго Т. С.* Музыкальные инструменты Средней Азии. С. 79.

² *Аллон С. М., Максимов И. П.* Музыкальная акустика. М.: Высшая школа, 1971. С. 64.

³ Там же. С. 65.

части струны комуза, вышеуказанное явление тоже ускоряется пропорционально и требует увеличения количества щипков на единицу времени. Эта особенность данной инструментальной композиции для кыргызского комуза и отражена в названии «Шынгырама» (*шынгыра* — «звенеть, позвякивать», *шынгырама* — «беспрерывно звенящий, звучащий»).

Эти факторы заставляют комузистов ускорять частоту повторов основного способа звукоизвлечения — бряцания, а также второго основного штриха — пиццикато, тем самым продлевая затухание колебания. Все это придает кюу характер непрерывного звенящего звучания струн инструмента. Отсюда и полнозвучная фактура, торжественно-приподнятая атмосфера образно-эмоционального строя этого кюу. Еще одной особенностью «Шынгырама», связанной с ее акустическими факторами, является роль гармоник. Как известно, форма движения колеблющихся струн весьма сложна и зависит не только от параметров струны, но и от способа возбуждения и места приложения возбуждающей силы. Сочетание этих факторов определяет появление основного и частичных тонов, лежащих выше основного тона, которые находятся с основным тоном в кратных отношениях. Эти гармоника, или обертоны, соединяясь с основным тоном, образуют спектр звука, обогащают окраску и определяют характер тембра. Чем больше спектр звука содержит обертонов, тем звук полнее, художественнее, приятней для слуха. Как говорилось выше, тембр звука также зависит от места приложения возбуждающей силы. Например, в «Шынгырама» комузисты как раз возбуждают струны комуза точно на середине их длины, что приводит к исключению из спектра звука 2-й, 4-й, 6-й, 8-й гармоний, которые являются самыми яркими, сильными. В результате происходит обеднение красок и яркости. Чтобы компенсировать этот недостаток, комузисты во главе с великим Токтогулом начали исполнять среднюю часть «Шынгырама» на 1-й позиции, которая приходится на $1/3$ части длины струны. В этом случае включаются 3-я, 6-я, 9-я, 15-я и т. д. гармонии, делающие состав спектра звука значительно богаче и разнообразнее. Как мы убедились, чем дальше смещается точка возбуждения от середины струны к краю, тем меньше исключаются обертоны, тем богаче, ярче и душевнее становится звучание¹. Все это было осознано в исполнительской практике комузистов, в особенности мастером тембровой драматургии Токтогулом, основателем переменного-позиционного исполнительского стиля, заменившего традиционный, однопозиционный исполнительский стиль кыргызских комузистов. Ярким свидетельством этого является «Кыз ойготоор шынгырама» Токтогула, о котором А. В. Затаевич восторженно писал: «И хотя Токтогул хвалил сделанную мною запись этой труднейшей вещи (я проигрывал ему ее на фортепиано), но лично я боюсь, что, несмотря на все мои старания, она в средней своей части все же не способна букваль-

¹ Аллон С. М., Максимов И. П. Музыкальная акустика. С. 229.

но воспроизвести безудержный размах игры старого мастера, достигающего в передаче этого эпизода настоящего, покоряющего размаха и вдохновения. Во всяком случае, пьесе эту следует считать одним из наиболее замечательных достижений киргизской, да и не только киргизской народной музыки»¹.

Все это еще раз заставляет нас обратить особое внимание на тесную взаимосвязь, взаимозависимость, взаимодействие и взаимовлияние, существующие между звуковой организацией инструмента и его «продукцией» — инструментальной музыкой. Эта идея стала бесспорным научным достижением современной этноорганологии в целом, и И. В. Мациевского лично, впервые актуализировавшего ее в своем системно-этнофоническом методе.

В этом же строе, то есть в строе «Шынгырама», но только в 1-й позиции, исполняются инструментальные композиции для комуза под общим названием *толгоо* (*толго* — «крутить, вертеть»; *толгон* — «задумываться, раздумывать, беспокойное раздумье»)². *Толгоо* обычно уточняется лексемами, задуманными как своеобразные «ключи», раскрывающие их образно-эмоциональную и содержательную сущность. Это философское размышление об особенностях человеческого существования, раздумья, отражающие драматические коллизии, пережитые самим комузистом, а также трагические события из жизни социума и т. д. Здесь мы должны учесть то, что тембр инструмента в этом регистре оптимально способствует тому, чтобы как можно полнее раскрывался и отражался весь спектр раздумий — будь то философское, драматическое, трагическое или иные, ибо этому также способствует многообразие способов звукоизвлечения, где, помимо бряцания и пиццикато, присутствует флажолет, традиционная вибрация, вибрация запястьем или указательным пальцем правой руки, гитарное тремолирование, глиссандо и другие. Как утверждает В. С. Виноградов, помимо традиционных терцовых, квартовых и квинтовых аккордов, в кыргызской музыке очень легко воспроизводится квартсекстаккорд (примеры зафиксированы во многих нотированных им инструментальных композициях)³. При этом он не стал объяснять причин легкости воспроизведения квартсекстаккорда. Анализ исполнительской техники и ее связь со звуковой организацией комуза подтверждает легкость воспроизведения указанного аккорда именно в кварто-квинтовом строе и на 1-й позиции. Действительно, на этой позиции звук верхней открытой струны выполняет функцию квинтового тона, а звуки основного и терцового тона извлекаются на 2-й позиции нижней струны, а терцовый тон, соответственно, — на 1-й позиции средней (мелодической) струны. В аппликатурном плане также не требуется каких-либо переходов или сложных пальцевых манипуляций, так как мизинец находится на 3-й позиции, где из-

¹ *Затаевич А. В.* Киргизские инструментальные пьесы и напевы. С. 382.

² *Юдахин К. К.* Киргизско-русский словарь. С. 745.

³ *Виноградов В. С.* Киргизская народная музыка. С. 170.

влекается унисон со звуком нижней и средней струны, обеспечивая чистоту интонирования, указательные пальцы — на 1-й позиции средней струны, где так естественно извлекается терцовый тон, безымянный — на 2-й позиции извлекает основной тон данного квартсекстаккорда. Средний палец не участвует в этих аппликатурных комбинациях из-за большой мензуры комуза. После прозвучавших кварттовых, квинтовых аккордов, отличающихся некоторой однообразностью, данный квартсекстаккорд вносит яркий эмоциональный контраст и вкуче с той тембровой красочностью, о которой говорилось выше, создает яркий тематический комплекс, передающий с большой убедительностью атмосферу философского размышления, глубокого раздумья и задумчивости создателя — носителя этого искусства, то есть комузиста как создателя инструментальной композиции контактной коммуникации. Надо особо подчеркнуть, что все вышеуказанные аппликатурные комбинации оптимально соответствуют анатомическому строению пальцев и не требуют каких-то отдельных приемов или особых усилий от комузиста. Они естественны и легки в исполнении не только для мастеров-комузистов, но и для инструменталистов средней квалификации. Поэтому, как считает В. С. Виноградов, «каждый комузист создавал и создает свои варианты этих традиционных күү, которые передаются от одного поколения к другому. Существует, например, „Жолойдун кертолгоо“, „Муралынын кертолгоо“, „Тилендинин кертолгоо“ и т. п.»¹. Естественно, причины создания этих и других кюу гораздо шире, разнообразнее и богаче, ибо они отражали и отражают весь спектр взаимоотношений членов кыргызского социума.

Как и в макамах, в кюу кварттовый строй инструмента является наиболее распространенным и популярным. В первую очередь в этом строе исполняются *кербезы* (*кербез* — «франт, щеголь»; *кербездик* — «каприз»; *кербезден* — «капризничать») и *карөзгөй* (*кара өзгөй* — «наглый, нахальный»; *кара өзгөйлүк* — «упрямство, несговорчивость»)³. Обе классические инструментальные композиции — *кербез* и *карөзгөй* — исполняются в кварттовом строе, но только первая — на 2-й позиции, а вторая — на 3-й. Но ориентиром для достижения ясности тона и чистоты интонирования для обеих является 3-я позиция, где извлекается унисон между нижней и средней струнами. Если в *кербезах* еще используется трехпальцевая аппликатура, то в *карөзгөе* на 3-й позиции уже появляется возможность использования четырехпальцевой аппликатуры. Отсюда и отличие в модальной структуре обоих кюу. В одном случае шестиступенный звукоряд с нижним (точнее, седьмым) постоянно звучащим бурдонирующим тоном, извлекаемым на верхней струне, в другом — семиступенный звукоряд с восьмым бурдонирующим тоном. Это

¹ Виноградов В. С. Кыргызская народная музыка. С. 158.

² Юдахин К. К. Кыргызско-русский словарь. С. 376.

³ Там же. С. 587.

значительно расширяет возможности комузиста в создании многоплановой комбинаторики (как метод развития музыкальной ткани кюу).

Надо отдать должное мастерству кыргызских комузистов, которые создают *кербезы*, ничем не уступающие по художественно-эстетической ценности капрично профессиональных европейских композиторов письменной традиции. Они многообразны по эмоциональному содержанию. Многие отличаются глубиной мировоззрения, широтой мелодической линии, проникновенной сердечностью и виртуозным характером. Оригинальную неповторимость им придает тембровое многообразие комуза в верхней части регистра струны, где господствуют гармоника, придающие звучанию *кербезов* особую теплоту, душевность и яркий образный характер. Для полноты художественно-эмоционального воздействия на слушателей кыргызские комузисты осуществили своеобразный синтез вокального и инструментального начал именно в этих инструментальных композициях, то есть в *кербезах*. В качестве яркого образца укажем на «Чон кербез» Токтогула в интерпретации народного артиста Кыргызской ССР А. Усенбаева, который был одним из ближайших учеников великого кыргызского акына¹.

Среди всех кюу, отличающихся виртуозным характером исполнения, лидером является такая композиция, как *карөзгөй*. Этот образец кыргызской инструментальной музыки контактной коммуникации способен продемонстрировать подлинное искусство комузистов, которое отличается необыкновенным техническим совершенством исполнения. *Карөзгөй* обычно требует от комузиста свободного владения бисерной техникой исполнения в характере «вечного бесконечного движения», а также ячеек-попевок на едином порыве и на одном дыхании. При их исполнении комузисты обычно применяют виртуозные приемы звукоизвлечения правой рукой, а также такие трюковые приемы, как удержание инструмента в разном положении, например: над головой, на полу и т. д. Такое естественное и непринужденное владение комузом доставляет слушателям и зрителям не только слуховое, но и зрительное удовлетворение. У слушателей и зрителей создается впечатление большей полноты, насыщенности звучания, многоликой тембровой красочности и мелодического богатства.

Одним из мастерски и эстетически оправданных виртуозных приемов звукоизвлечения правой рукой является игра на одной позиции, то есть в классическом однопозиционном исполнительском стиле, который комузисты используют с давних времен. Если дутарист или домбрист при игре на инструменте основное внимание уделяет перемещению левой руки от одного лада на другой, то кыргызский комузист семи- или восьмиступенный звукоряд получает на одной позиции, тем самым автоматически обращая основное внимание только на способы звукоизвлечения правой рукой. Более то-

¹ Виноградов В. С. Музыкальное наследие Токтогула. М.: Госмузиздат, 1961. С. 69.

го, исполнение *карөзгөя* на 3-й позиции комуза дает возможность комузисту использовать звукоряд, состоящий из разъединенных тетрахордов в объеме октавы с бурдонирующим основным тоном, что обеспечивает более «богатую» модальную структуру для реализации многоплановой комбинаторики элементов в пределах типа¹ как основного способа структурирования традиционной инструментальной композиции — кюу для комуза.

Еще одна важная особенность *карөзгөя* — это его направленность на максимальное усложнение при повторном воспроизведении другим комузистом-соперником во время состязания — *чертишүү* (*черт* — «бряцать, щелкать»; *чертишүү* — «соревнование, состязание в игре на комузе»)². Отсюда и бисерная техника игры в характере «перпетум мобиле», непрерывное обновление тематических построений, обилие других виртуозных приемов звукоизвлечения.

Напомним, что в отличие от другого кюу в кварто-квинтовом строе — *кербеза*, *карөзгөй* исполняется на 3-й позиции, с использованием четырехпальцевой аппликатуры. Как видим, здесь востребован принцип *кван аллахн музавиджан*, то есть принцип регистрового различия при одинаковом звукоряде, принятом в макомате. При этом основным функционирующим элементом ясности тона и чистоты интонирования в этих кюу остается 3-я игровая позиция, где извлекается унисон между звуками средней и нижней струн. Мензура инструмента позволяет использовать именно тот тембральный комплекс, который больше всего соответствует общекультурному контексту, в котором он был выработан, прошел многовековую шлифовку и стал национальным звукоидеалом.

Естественно, все вышеизложенные типологические параллели (как результат многовековой конвергенции и конгруэнтности) могут вызвать или полное недоверие, или изрядный скепсис у некоторых читателей. Но в лю-

¹ Бойко Ю. Е. Современное состояние народных музыкальных инструментов и инструментально-вокальной музыки русского Северо-Запада. Автореф. дис. ... канд. иск. / ЛГИТМиК. Л., 1982. С. 18; Мацевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайк-Пресс, 2007. С. 288.

² Юдахин К. К. Киргизско-русский словарь. С. 859.

Приводим свидетельство В. С. Виноградова: «На тое (той — праздник), как водится, начались состязания видных комузистов в своем мастерстве. На этом тое Мураталы (речь идет о корифее-комузисте М. Куренкееве. — С. С.) оказался свидетелем такой картины: против его отца Куренкея вступили три комузиста, Мураталы заметил, что отец не может сыграть предложенный ему кюу комузистами. Пробившись сквозь толпу, Мураталы подсел к отцу, взял его комуз и в точности исполнил этот күү, и в свою очередь предложил соперникам воспроизвести только что исполненный им күү „Кара өзгөй“. Соперники почувствовали, что не смогут этого сделать ввиду сложности этого кюу» (Виноградов В. С. Мураталы Куренкеев. Фрунзе: Киргосиздат, 1962. С. 22). Согласно данным К. Кумушалиева, в репертуаре М. Куренкеева были такие *карөзгөи*, как: «Сейилкандын кара өзгөй», «Куренкейдин кара өзгөй», «Акбаланын кара өзгөй» и др. (Кумушалиев К. Кыргыз театрларынын жаралышы. С. 73). Добавим сюда и самый знаменитый «Карөзгөй» Ниязалы и «Кара өзгөй» А. Огонбаева.

бом случае это констатация в контексте вышеназванных утверждений и приведенных аргументов, тем более на новой почве парадигмы в современной этноорганологии — системно-этнофонического метода И. В. Мациевского. Таким образом, за всем этим стоит фундирующая роль звуковой организации музыкального инструментария как основного детерминанта тесной взаимосвязи, взаимодействия, взаимозависимости и взаимовлияния «продукта» звукового орудия — инструментальной музыки контактной коммуникации. Отметим и немаловажную роль социокультурного фактора: искусство макамата зародилось как творческий феномен оседлой цивилизации, а кыргызские кюу — как яркий репрезентант инструментального творчества кочевников.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Акбаров И., Кон Ю. Г.* Узбекская народная инструментальная музыка // Узбекская народная музыка: В 9 т. Т. 3. Ташкент: Госмузиздат УзССР, 1959.
2. *Аллон С. М., Максимов И. П.* Музыкальная акустика. М.: Высшая школа, 1971. 284 с.
3. *Беляев В. М.* Руководство для обмера народных музыкальных инструментов. М.: Госмузиздат, 1931. 63 с.
4. *Беляев В. М.* Шашмаком. Т. 1. М.: Госмузиздат, 1950. 409 с.
5. *Бойко Ю. Е.* Современное состояние народных музыкальных инструментов и инструментально-вокальной музыки русского Северо-Запада. Автореф. дис. ... канд. иск. / ЛГИТМиК. Л., 1982. 19 с.
6. *Бойс М.* Зороастрийцы. Верования и обычаи. М.: Наука, 1987. 303 с.
7. *Виноградов В. С.* Киргизская народная музыка. Фрунзе: Киргосиздат, 1958. 323 с.
8. *Виноградов В. С.* Музыкальное наследие Токтогула. М.: Госмузиздат, 1961. 310 с.
9. *Виноградов В. С.* Мураталы Куренкеев. Фрунзе: Киргосиздат, 1962. 178 с.
10. *Вызго Т. С.* Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. М.: Музыка, 1980. 190 с.
11. *Затаевич А. В.* Киргизские инструментальные пьесы и напевы. М.: Советский композитор, 1971. 420 с.
12. *Исабаев Ч.* Комуздын тандалма күүлөрү. Фрунзе: Кыргызстан, 1987. 276 б. (*Исабаев Ч.* Избранные кюу для комуза; на кыргызском яз.).
13. *Кароматов Ф. М., Эльснер Ю.* Макам и маком // Музыка народов Азии и Африки. Вып. 4 / Ред.-сост. В. С. Виноградов. М.: Советский композитор, 1984. С. 88–135.
14. *Кубесов А. А.* Математическое наследие Аль-Фараби. Алма-Ата: Наука, 1974. 203 с.
15. *Кумушалиев К.* Кыргыз театрларынын жаралышы. Фрунзе: Кыргызстан, 1971. 175 с. (*Кумушалиев К.* Зарождение кыргызских театров; на кыргызском яз.).
16. *Матякубов О.* Ритмические и ладовые основы хорезмских макамов // Музыка народов Азии и Африки. Вып. 4 / Ред.-сост. В. С. Виноградов. М.: Советский композитор, 1984. С. 136–148.
17. *Матякубов О.* Фараби об основах музыки Востока. Ташкент: 1986. 88 с.
18. *Мациевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайк-Пресс, 2007. 519 с.
19. *Мациевский И. В.* Системно-этнофонический метод в органологии // Мациевский И. В. В пространстве музыки. Т. 1. СПб.: РИИИ, 2011. С. 97–101.
20. *Рахметов А.* Ахмед Бакиханов. Баку: Азерншер, 1977. 42 с.
21. *Садыхова (Юнусова) В. Н.* К вопросу о применении системно-этнофонического метода в исследовании инструментального мугама // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР / Отв. ред. И. В. Мациевский. Л.: ЛГИТМиК, 1986. С. 39–47.

22. *Солтонбеков Б.* Карамолдонун күүлөрү. Бишкек: Кыргызстан, 2003. 120 с. (*Солтонбеков Б.* Кюу Карамолдо; на кыргызском яз.).
23. *Субаналиев С.* Об одной параллели, наблюдаемой в киргизском кюу и инструментальных разделах макомов // Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. М.: Советский композитор, 1987. С. 192–196.
24. *Субаналиев С.* Традиционная инструментальная музыка и инструментарий кыргызов. Бишкек: Учкун, 2003. 336 с.
25. *Хашимов А.* Локальные разновидности Двенадцати уйгурских мукамов // Музыка народов Азии и Африки. Вып. 4 / Ред.-сост. В. С. Виноградов. М.: Советский композитор, 1984. С. 149–160.
26. *Хашимов А.* О структуре уйгурских мукамов и условиях их бытования // Макомы и мугамы и современное композиторское творчество / Отв. ред. Ф. М. Кароматов. Ташкент: ИЛИН им. Г. Гуляма, 1977.
27. *Эшанкулов М. Э.* Музыкальные инструменты в системе искусства макома. Дис. ... канд. иск.: 17.00.09. СПб.: РИИИ, 2016. 23 с.
28. *Юдахин К. К.* Киргизско-русский словарь. М.: Советская энциклопедия, 1965. 975 с.
29. *Юнусов Р. Ю.* Черты общности и различий в макомах и мугамах (опыт сравнительного анализа). Дис. ... канд. иск. Ташкент, 1983. 259 с.

Аннотация

В статье на основе системно-этнофонического метода в органологии анализируются типологические параллели между макомами (отчасти и макамы) и кыргызскими кюу — традиционными инструментальными композициями контактной коммуникации. Взаимосвязь, взаимодействие, взаимовлияние, взаимозависимость звуковой системы музыкального инструмента и его «производства» — инструментальной музыки определяется как основной конвергентный детерминант генезиса этих типологических параллелей.

Abstract

On the basis of a systemic-ethnophonic method for the study of musical instruments, this article analyses typological parallels between maqoms (partially maqams) and Kyrgyz *kyu*—traditional instrumental compositions within oral traditions. Taking into account the interconnection, interaction, mutual influence, and interdependence of the sound system of a musical instrument and its 'production', instrumental music is defined as the main convergent determinant of the genesis of these typological parallels.

- ✓ *Ключевые слова:* апология, аналогия, типологические параллели, маком, макам, муком, парда, лигатуры, кван ал-лахн музавиджан, кюу, хорезмские дутарные макомы, танбур ал-багдади, танбур ал-хорасаний, диатонический танбур аль Фараби, современный узбекский танбур, конгруэнтность, контастация.
- ✓ *Keywords:* apologia, analogy, typological parallels, maqom, maqam, muqom, parda, ligatures, hwan al-lyakhn muzavadzhin, kyu, Khorezm dutar makoms, tanbur al-baghdadi, tanbur al-Khorasaniy, diatonic tanbur al Farabi, modern Uzbek tanbur, congruence, contestation.

Сопоставительный анализ русско-корейской музыкальной терминологии (на примере теоретических дисциплин)

УДК
81.25 + 781

ГАУК ЛЮДМИЛА НИКОЛАЕВНА

PhD (Музыкология), преподаватель, Институт искусств Чхуге (Сеул, Корея)

GAUK LYUDMILA N.

PhD (Musicology), Lecturer, Chugye University for the Arts (Seoul, Korea)

E-mail: mila_kalinova@mail.ru

Развитие музыкальной науки — это процесс, проявляющийся не только в создании новых музыкальных произведений, но и в рождении специальной лексики, фиксирующей и объясняющей конкретное явление. К такой специальной лексике относят, прежде всего, термины, совокупность которых составляет язык определенной области знаний. В русскоязычной литературе классическим определением значения слова *термин* является определение С. В. Гринева: термин — это «номинативная специальная лексическая единица (слово или словосочетание) специального языка, принимаемая для точного наименования специальных понятий»¹. Особенностью термина является однозначность его семантики, позволяющая отобразить дефиницию термина точно и сжато. Другими словами, термин обладает и должен обладать контекстуальной однозначностью, емкостью и сжатостью представления содержания обозначаемого им понятия или явления². Указанные характеристики термина, по определению Терезы М. Кабре (Teresa M. Cabré), необходимы для представления и передачи специализированного знания, которое, будучи интегрированным в компетенцию специалистов, применяется при профессиональном общении в различных научных и культурных контекстах³.

Количественное накопление терминов образует терминологию, используемую в данной области. Уже в семантике слова *терминология* заложена «необходимость упорядочивания»⁴, то есть систематизации. Являясь сегментом

¹ Гринев С. В. Введение в терминоведение. М.: Московский лицей, 1993. С. 33.

² Сенкевич М. П. Стилистика научной речи и литературное редактирование научных произведений. М.: Высшая школа, 1984. С. 105.

³ Cabré T. Terminology: Theory, Methods and Applications / Sager C. Juan (Ed.), DeCesaris Janet Ann (Trans.). Vol. 1. Philadelphia PA: John Benjamins, 1999. P. XI.

⁴ Гринев-Гриневич С. В. Терминоведение. М.: Академия, 2008. С. 10–11.

литературного языка, его книжной научной ветви¹, и имея стилистическую нейтральность², терминология призвана стать посредником при коммуникации между представителями одной или смежных областей профессиональных знаний. Отсутствие систематизации полностью блокирует или достаточно серьезно «препятствует общению специалистов и передаче знаний»³.

Работа с терминологией, или *терминологическая работа*, — многоступенчатый процесс, содержащий множество этапов. Самыми сложными и ответственными из них являются инвентаризация терминов и их упорядочение. Если первый означает сбор и описание терминов, то второй — упорядочение — предполагает в качестве результата достижение межъязыковой «гармонизации терминологии»⁴, то есть терминологической эквивалентности. Характеризуясь равнозначностью концепций, определяемых конкретными терминами в конкретных языках, терминологическая эквивалентность считается ключевой при создании многоязычных терминологических словарей⁵. Несмотря на наличие таких словарей, в настоящее время о межъязыковой гармонизации в терминологии музыкально-теоретических дисциплин говорить довольно сложно. Так, американский музыковед Роберт Джердинген (Robert O. Gjerdingen), указывая на различия в описании одинаковых понятий в английской и немецкой терминологии по гармонии, утверждает, что они сформировались под воздействием национальных традиций конкретной страны, а также ученых, педагогов, в чьих учебниках эти термины были предложены и закрепились⁶. Результатом данного процесса, по мнению ученого, стало «как бы параллельное сосуществование» двух совершенно противоположных гармоний — английской и немецкой. Наличие нескольких дефиниций одного явления объясняется разницей внутреннего содержания термина, то есть контекстуальным несовпадением его значения в разных языках. «План выражения»⁷ термина, его концепция относится к национальному сегменту языка, так как языковые средства выражения смыслов всегда национально специфичны.

Данная работа посвящена сравнительному анализу терминов по теории музыки, гармонии и анализу музыкальных форм в двух странах: Республика

¹ Голуб И. Б. Стилистика русского языка. М.: Рольф; Айрис-пресс, 1997; М.: Юрайт, 2020. С. 69, 70.

² Там же.

³ Гринева-Гринева С. В. Терминоведение. С. 9.

⁴ Там же. С. 19.

⁵ Cabré T. Terminology... P. 48.

⁶ Gjerdingen R. A Guide to the Terminology of German Harmony // Carl Danlhaus Studies on the Origin of Harmonic Tonality. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990. P. XI.

⁷ Князев С. В., Пожарицкая С. К. Современный русский язык. Фонетика. М.: Юрайт, 2020. С. 11.

Корея и Россия. Инвентаризация терминов по вышеуказанным областям и их упорядочение с целью реализации межъязыковой гармонизации терминологических систем обеих стран осуществлялись на базе учебных пособий, рекомендованных Министерством науки и высшего образования Российской Федерации. Это — «Анализ музыкальных форм» В. А. Цуккермана¹, «Музыкальная форма» В. Задерацкого², «Учебник гармонии» А. Н. Мясоедова³ и др. Что касается Республики Корея, то Министерство образования, науки и техники Кореи не обладает правом рекомендовать учебную литературу высшим учебным заведениям. Преподаватель университета выбирает учебное пособие или другую учебную литературу в соответствии с личными предпочтениями⁴. Поэтому инвентаризация корейских терминов проводилась по учебным пособиям, выбор которых основывался на субъективном мнении автора данной работы, его опыте учебы в аспирантуре Женского университета Ихва в Сеуле (이화여자대학교 / Ewha Womans Univesity), а также опыте работы с корейскими студентами. Выбор автора остановился на наиболее популярных в Корее учебных пособиях по вышеуказанным дисциплинам: «Анализ форм тональной музыки» Хо Ён Хан и Хан Ми Сук⁵, «Музыкальная форма и анализ» О И Дон⁶, «Кратко о голосоведении: Гид по гармонии» Сон Му Гён⁷, «Гармония: Теория и практика» Хон Чхон И⁸, «Теория музыки» Юн Гён Ми и Ким Сон Хян⁹ и др. Следует отметить, что в университетском образовании Кореи популярны учебники американских авторов в переводе на корейский язык, которые также нашли отражение в исследовании.

Как указывалось выше, введению и закреплению термина в профессиональной коммуникации в немалой степени способствуют национальные традиции, в том числе образовательные, формирующиеся под влиянием как внутренним, так и внешним. Становление и развитие систематического музыкального образования в России имеет более продолжительную историю по сравнению с Республикой Корея. Но важнейшим для нас является факт

¹ Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Простые формы. М.: Музыка, 1980. 295 с.; Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. М.: Музыка, 1983. 216 с.

² Задерацкий В. В. Музыкальная форма. М.: Музыка, 2008. Вып. 2. 530 с.

³ Мясоедов А. Н. Учебник гармонии. М.: Музыка, 1980. 319 с.

⁴ Нередко преподаватель корейского университета создает учебник, где отражает свое видение курса, который он преподает.

⁵ Heo Yeong Han, Han Mi Suk. Joseong Eumagui Hyeongsik Bunseok. Seoul: Yesul, 2014. 437 p.

⁶ O I Don. Eumak Hyeongsikkwa Bunseok. Pajusi: Eumak Segye, 2019. 268 p.

⁷ Son Mu Gyeong. Ganchurin Seongbu Jinhaeng. Hwaseonghagui Giljabi. Seoul, Eumak Segye, 2018. 272 p.

⁸ Hong Cheong Ui. Hwaseongbeop: Irongwa Silseup. Seoul: Eumak Segye, 2018. 408 p.

⁹ Yun Gyeong Mi, Kim Seoung Hyang. Eumag iron. Seoul. Hyeondae Eumak, 2006. 322 p.

опоры этого процесса на разные платформы, что привело в конечном счете к концептуальным различиям не только в системе профессионального музыкального образования, но и в специальной музыкальной терминологии обеих стран.

Как известно, старейшим высшим музыкальным заведением в России является Санкт-Петербургская консерватория имени Н. Римского-Корсакова, основанная А. Рубинштейном (1829—1894) «под непосредственным покровительством ее Императорского Высочества, Государыни Великой Княгини Елены Павловны»¹. Первый устав учебного заведения, тогда именуемого Санкт-Петербургским училищем, датируется 17 октября (11 ноября) 1861 года², а официальное открытие состоялось 8 (20) сентября 1862 года³. Через четыре года в России появилось второе высшее музыкальное учреждение — Московская консерватория. В силу ряда причин, а именно дефицита русскоязычных специалистов, тесных государственных связей с Францией и Германией, а также доминирования европейской, и особенно немецкой музыкальной культуры, систематическое музыкальное образование в России строилось на немецкой-французской платформе и могло осуществляться только «по возможности на русском языке»⁴. Именно за иноязычие в преподавании и изучение «нерусских» музыкальных форм консерваторское образование не раз подвергалось нападкам в российских музыкальных кругах того времени⁵. Другим наследием немецко-французской системы в российском профессиональном музыкальном образовании является комплексная подготовка музыканта. Уже первые уставы двух консерваторий при оценке знаний студентов указывают на необходимость учитывать не только «искусство в механическом исполнении на каком-либо инструменте, но и основательные познания в теории музыки и инструментовке»⁶, необходимые для подготовки «музыкантов в обширнейшем смысле слова»⁷.

¹ Из истории Ленинградской консерватории: Материалы и документы 1862—1917 / Сост. А. Л. Биркенгоф и др. Л.: Музыка, 1964. 328 с. URL: http://es.conservatory.ru/esweb/docs/konsa_hist/02.pdf (дата обращения: 09.09.2020).

² Там же. С. 11.

³ В 1866 году Александр II в записочке великой княжне Елене Павловне назвал училище консерваторией. Официально это название закреплено в уставе Русского музыкального общества 1873 года.

⁴ Из истории Ленинградской консерватории... С. 11.

⁵ *Стасов В. В.* Тормозы нового искусства // *Стасов В. В.* Живопись. Скульптура. Музыка. Избранные сочинения: В 6 ч. Ч. 4. М.: Юрайт, 2020. С. 210; *Стасов В. В.* Двадцать пять лет русского искусства. Наша музыка. Живопись. Скульптура. Музыка // Там же. С. 150—202.

⁶ Из истории Ленинградской консерватории... С. 14.

⁷ Московская консерватория. История (Воспоминания и документы. Факты и комментарии). URL: <https://www.mosconsv.ru/ru/book.aspx?id=127532&page=127593> (дата обращения: 09.09.2020).

Появление первого официального музыкального учебного заведения в Корее отделяет от российских консерваторий чуть более полувека. Таким учебным заведением стало открывшееся в 1925 году в тогда еще не разделенной Корее¹ музыкальное отделение при колледже Ихва², основанное, как и весь университет, американскими миссионерами³. Спустя 22 года, в 1947 году, музыкальное отделение было преобразовано в музыкальный колледж, готовящий специалистов по четырем направлениям: фортепиано, оркестровое исполнительство, вокал и композиция⁴. Именно 1947 год стал датой рождения систематического музыкального образования в Корее. Консерватории в привычном для России понимании (то есть высшее учебное заведение, осуществляющее подготовку специалистов по различным специальностям музыкального искусства) в Корее нет, но большинство университетов имеет свой музыкальный факультет. Кроме того, есть специализированные университеты искусств, среди которых самыми крупными являются Корейский национальный университет искусств и Университет искусств Чхуге, первый из которых неофициально именуют консерваторией.

Стоит отметить, что систематическое музыкальное образование в Корее развивалось по американской модели не только благодаря работе миссионеров, но и как своеобразный протест против «всего японского»⁵, поэтому американизмы естественно вписались в терминологию этой страны. Но несмотря на активный процесс адаптации американской музыкальной лексики, развивалась и аутентичная корейская терминология — в основном на основе ханмунной лексики⁶.

Инвентаризация музыкальных терминов Кореи и России позволила выявить множественные и разноуровневые различия в семантическом напол-

¹ Во время японской колонизации (1910–1945) столица современной Южной Кореи Ханян была переименована в Кёнсон. После обретения Кореей независимости город Кёнсон получил название Сеул.

² Ewha Womans University — старейший университет в Корее; был основан в 1886 году американскими миссионерами.

³ Наиболее яркий вклад в развитие музыкального образования внесли Катрин Бэйкер (Catherine Baker, 1879–1972) и Мари Е. Янг (Mary E. Young, 1880–1950), ставшие и первыми преподавателями колледжа Ихва по фортепиано, и администраторами нового учебного заведения.

⁴ Официальная страница музыкального факультета университета Ихва <http://www.ewha.ac.kr/ewha/academics/music.do>. Кафедра религиозной музыки была создана в 1967 году, а кафедра традиционной музыки лишь в 1974 году.

⁵ В период японской аннексии корейский язык активно вытеснялся из употребления: с 1919 года были запрещены газеты на корейском языке, а с 1941 года образование осуществлялось только на японском языке. После обретения Кореей независимости в 1945 году и образования Республики Корея в 1948 году США активно участвовали в построении современного корейского общества и экономическом развитии этой страны.

⁶ Лексика, фонемы которой могут быть записаны иероглифами.

нении отдельных музыкальных терминов. Более того, даже на уровне элементарных концепций (например, сложный размер) практика дефиниции и функционирования может принципиально отличаться в двух странах. Так, в России в практическом образовательном процессе принято использовать слоговые названия звуков, введенные Гвидо Аретинским. В русской терминологии прилагательное *слоговые* опускается, терминологическое словосочетание фигурирует в сокращенной форме, в виде синтагмы *названия звуков*. В корейской музыкальной терминологии термину *названия звуков* соответствует термин *названия ступеней* (*кеирым* [계이름]), где *ке* [계] — это ступень, в данном случае гаммы, а *ирым* [이름] — корейское по происхождению слово, обозначающее имя или название. Русский термин *буквенное обозначение звуков* в Корее эквивалентен термину *названия звуков* (ыммёнъ [음명]), хотя их семантические значения, *буква* и *звук* соответственно, не совпадают. Примечательно, что в отличие от России Корея имеет собственный аналог слоговых названий звуков, основанных на корейском алфавите *хангыль* (Таблица 1).

Таблица 1. Сравнительная таблица названий звуков в Корее и России

Россия	Латиница. Первые семь согласных букв алфавита							Корея
Буквенные обозначения звуков	A	B	C	D	E	F	G	Ыммёнъ [음명] (названия звуков)
Слоговые названия звуков (транслитерация на корейском языке)	Ля 라	Си 시	До 도	Ре 레	Ми 미	Фа 파	Соль 솔	Кеирым [계이름] (названия ступеней)
Хангыль (транслитерация на русском языке)	가 Ка	나 На	다 Да	라 Ра	마 Ма	바 Па	사 Са	Кемёнъ [계명] (буквенно-слоговые названия ступеней)
	Хангыль. Первые семь согласных букв алфавита в сочетании с гласной <i>a</i>							

Интересно, что первые семь букв корейской азбуки *хангыль* в сочетании с первой светлой гласной *a* (Oㅏ), также как и первые семь букв латиницы, обозначают звуки от *ля* (A / 가) до *соль* (G / 사), и именно эта особенность

позволяет дефинировать данный аутентичный ряд термином *буквенно-слоговые названия ступеней*¹. Таким образом, возникает явление *семантического несовпадения*, при котором понятие, обозначаемое термином в одном языке, имеет иное значение в другом языке.

Исследуя традиции обозначения тональностей в двух странах, можно отметить, что в Корее имеет место смешение систем, при которой высота лада обозначается латиницей, а наклонение — корейским эквивалентом термина на английском языке, например не В major, а В 장조 [чанъджо]², где 장조 [чанъджо] означает *мажор*. В российской музыкальной практике принято четкое разделение на устную и письменную речь. Если в устной речи используются *слоговые названия звуков* и обрусевшие французские термины *мажор* и *минор*, то в письменной речи принята латиница и немецкие обозначения лада (*dur, moll*) и знаков альтерации (*is, es*).

Что касается обозначения октав, то Россия придерживается системы Г. Гельмгольца (Hermann von Helmholtz, 1821—1894)³, который предложил обозначать октавы прописной или строчной буквой или слогом с одним-пятью штрихами (немецко-французский метод) или с нижним или верхним цифровым индексом (шведский метод). Корея придерживается *Научной системы нотации* (Scientific Pitch Notation)⁴, согласно которой звуки обозначаются заглавными буквами с цифрами от 0 до 8. Следует отметить, что наименования октав в устной речи в корейских учебниках не нашли единого отражения (Таблица 2).

Таблица 2. Названия октав на примере России и Кореи

Россия	Корея	Россия	Корея
Субконтр-октава	4 타브 아래 [са октхабы арэ] (Четвертая октава снизу); 아래 2 음 [арэ и чомым] (Звуки, помеченные двумя штрихами снизу); 부채저음 [пуджэджомым] (Под — басовые звуки)	A ₂ —H ₂	A0

¹ Звуки первых семи букв корейского алфавита *хангыль* в русской транскрипции звучат в сочетании с гласной *ы* (кы, ны, ды, ры, мы, пы, сы). При наименовании звуков, соответствующих слогам Гвидо Аретинского, темная полугласная *ы* замещается светлой гласной *а*.

² В 장조 [чанъджо] = Си мажор / H dur / B major.

³ Система предложена в 1863 году в работе «Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik» (*Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки* / Пер. с 3-го нем. издания М. О. Петухов. СПб.: Общественная польза, 1874; М.: Либроком, 2013. 592 с.).

⁴ *Научная система нотации* известна также под названием *Американский стандарт нотации* (American Standard of Pitch Notation). Она была предложена в 1939 году *Американской акустической ассоциацией* (American Acoustic Association) и адаптирована *Международной организацией стандартизации* (International Organization for Standardization) в Женеве в 1955 году.

Таблица 2 (продолжение)

Россия	Корея	Россия	Корея
Контр-октава	3 타브아래 [сам октхабы арэ] (Третья октава снизу); 아래 1 음 [арэ или чомым] (Звуки, помеченные одним штрихом снизу); 재저음 [жэджомым] (Басовые звуки)	C_1-H_1	C1–B1
Большая октава	2 타브아래 [и октхабы арэ] (Вторая октава снизу); 큰글자음 [кхынкыльджаым] (Звуки, обозначаемые большими буквами)	C–H	C2–B2
Малая октава	1 타브아래 [или октхабы арэ] (Первая октава снизу); 작은자음 [чагын джаым] (Звуки, обозначаемые малыми буквами)	c–h	C3–B3
Первая октава	가온다높이 [каонданоппхи] (Высота центральной 'До'); 일점음 [ильджомым] (Звуки, помеченные одним штрихом)	c^1-h^1	C4–B4
Вторая октава	2 타브 위 [и октхабы ви] (Вторая октава сверху) 이점음 [иджомым] (Звуки, помеченные двумя штрихами)	c^2-h^2	C5–B5
Третья октава	3 타브 위 [сам октхабы ви] (Третья октава сверху) 삼점음 [самджомым] (Звуки, помеченные тремя штрихами)	c^3-h^3	C6–B6
Четвертая октава	4 타브 위 [са октхабы ви] (Четвертая октава сверху) 사점음 [саджомым] (Звуки, помеченные четырьмя штрихами)	c^4-h^4	C7–B7
Пятая октава	5 타브 위 [ооктхабы ви] (Пятая октава сверху) 오점음 [оджомым] (Звуки, помеченные пятью штрихами)	c^5	C8

Нетрудно заметить, что корейские авторы воспроизводят термины обоих методов буквенного обозначения октав, предложенных Г. Гельмгольцем. Данный факт объясняется довольно просто. Корея не имеет аутентичных терминов для обозначения октав, что вынуждает преподавателя-автора заимствовать иностранный письменный термин-символ и переносить его в устную речь родного языка. Данный процесс называют *заполнением терминологических лакун* путем создания национальных предтерминов на основе символов или наименований (в данном случае октав), уже сформировавшихся в других странах.

Кроме некоторых семантических различий в названиях звуков или смешения систем при указании тональности, некоторые корейские музыкальные термины имеют и концептуальное различие. Одним из показателей такого различия является трактовка четырехдольного музыкального метра, который в Корее относят к простому метру (дансунбакча [단순박자] или хотпакча [홀박자]¹),

¹ 단순박 [дансунбакча] — ханмунная лексика, то есть китайского происхождения; 홀박자 [хотпакча] — аутентичный корейский термин.

а в России — к сложному (покхаппакча [복합박자] или кёппакча [겹박자]¹). Российские авторы характеризуют четырехдольный размер как состоящий из двух простых двухдольных², в то время как причина отнесения четырехдольного метра к простым в корейских учебниках не отражена. Возможно, такой подход связан с теорией о числах Пифагора, где первые четыре числа задают пифагорейские консонансы — октаву (1: 2), квинту (2: 3) и кварту (3: 4). Также трактовка четырехдольного метра как простого может быть связана и с наличием трех основных схем дирижирования: двух-, трех- и четырехдольной.

Сложные метры в корейских учебниках определяются как двухсоставные (6/8, 6/4), трехсоставные (9/8, 9/16) и четырехсоставные (12/8)³. В России же, напротив, все подобные метры относятся к сложным однородным⁴. Что касается составных метров, то подход к ним совпадает в обеих странах.

Рассматривая терминологические единицы среднего уровня, можно заметить, что в России не только минор делят на три вида, но и мажор. В Корее деление на натуральный (자연적 [чаёнчок]), гармонический (화성적 [хва-сонъджок]) и мелодический (가락적 [каракчок]) принято только для минора (단조 [данчо]). Понижение VI и VII ступеней в мажоре трактуется как смешение лада или *обогащение мажора минором* (장단조 혼용 [чанъданчо хонёнъ] / Mode Mixture)⁵. В российском музыкознании термин *обогащение лада* также существует, но его семантика не ограничивается только понижением вышеупомянутых ступеней.

Достаточно много разночтений и в классификациях аккордов. В качестве примера можно привести трактовку аккордов с увеличенной секстой на ^bVI ступени, которые называют так же, как и на английском языке, а именно: итальянский, немецкий и французский секстаккорды. Речь идет об итальянском секстаккорде (далее It.⁺⁶)⁶, немецком квинтсекстаккорде (далее Ger.⁺⁶)⁷ и французском терцквартаккорде (далее Fr.⁺⁶)⁸, однако символизация аккордов не отображает вид обращения аккорда. Расшифровка трех вышеуказанных аккордов с увеличенной секстой на русском языке отражена в «Семязычном словаре музыкальных терминов». It.⁺⁶ трактуется как *вводный*

¹ 복합박 [покхаппакча] — ханмунная лексика; 겹박자 [кёппакча] — корейский термин.

² *Способин И. В.* Элементарная теория музыки. М.: Музгиз, 1963. С. 37; *Алексеев Б., Мясоедов А.* Элементарная теория музыки. М.: Музыка, 1986. С. 22.

³ *Yun Gyeong Mi, Kim Seoung Hyang.* Eumag iron. P. 34.

⁴ *Алексеев Б., Мясоедов А.* Элементарная теория музыки. С. 22.

⁵ *Riley M.* The 'Harmonic Major' mode in Nineteenth-Century Theory and Practice // Music analysis. 2004. 23 / I. URL.: https://www.academia.edu/6982638/The_Harmonic_Major_Mode_in_Nineteenth-Century_Theory_and_Practice (дата обращения: 09.10.2020).

⁶ Italian 6th Chord; корейский термин: 이탈리아 증6화음 [итхалиа чынъ юк хваым].

⁷ German 6th Chord; корейский термин: 독일 6화음 [догиль чынъ юк хваым].

⁸ French 6th Chord; корейский термин: 프랑스 6화음 [пхыранъсы чынъ юк хваым].

секстаккорд с пониженной терцией к доминанте¹ ($VII_6^{b3}/_v(V)$); Fr.+6 — как терцквартаккорд двойной доминанты с пониженной квинтой² (DD_4^{b5}); а Ger.+6 — как вводный квинтсекстаккорд с пониженной терцией к доминанте³ ($VII_6^{b3}/_v(V)$). Данные аккорды изучаются в рамках темы «энгармонизм доминантсептаккорда»⁴, но названия *французский, немецкий и итальянский* не упоминаются, равно как и их символизация, представленная выше. Более того, указывается, что «энгармоническая замена малого мажорного септаккорда не обязательно превращает его в аккорд альтерированной субдоминанты на ^bVI ступени»⁵. Аккорды с увеличенной секстой могут быть образованы на ^bII, IV (^bIV для минора) и других ступенях. Обращая внимание на цифровую символизацию аккорда, необходимо отметить, что все российские авторы, кроме А. Мясоедова, придерживаются символизации аккорда арабскими цифрами снизу вверх⁶, но римские цифры при идентификации аккордов в миноре строчными буквами *i, v* не заменяются. При идентификации аккордов на VII ступени используется символизация ум. VII (вводный уменьшенный) и VII (вводный малый) соответственно, в то время как в Корее данная символизация соответствует VII° и VII[♯].

Работая с литературой по анализу музыкальной формы, можно заметить, что в российских учебных пособиях количество терминов, обозначающих структурные единицы формы, несколько больше. Это — интонация, субмотив, мотив, фраза, предложение. В корейских учебных пособиях упоминаются только мотив (동기 [донъги]), фраза (악구 [акку]), очень редко — предложение (문장 [мунчанъ]). Кроме того, сами определения структуры периода в двух странах не совпадают. В Корее периодом называют форму, состоящую из двух фраз⁷, в то время как российские авторы считают базовой структурой периода два предложения⁸. Данные отличия представляются значимыми, так как термин *предложение* употребляется в корейских учебниках только в последние несколько лет в значении структуры, образованной путем суммирования, например: 2 + 2 + 4 такта⁹.

¹ Terminorum Musicae Index Septem Linquis Redactus. Academiai Kiado Budapest Bärenreiter Kassel, Basel, Tours, London, 1980. P. 285.

² Ibid. P. 210.

³ Ibid. P. 227.

⁴ Мясоедов А. Н. Учебник гармонии. С. 267–270; Абызова Е. Н. Гармония. М.: Музыка, 2008. С. 356–363.

⁵ Абызова Е. Н. Гармония. С. 357–358.

⁶ Например, терцквартаккорд II ступени в записи А. Мясоедова будет выглядеть как $II\sharp$, а не как $II\sharp_4$.

⁷ *O I Don*. Eumak Hyeongsikkwa Bunseok. С. 49.

⁸ Тюлин Ю., Бершадская Т. Музыкальная форма / Ред. Ю. И. Тюлин. М.: Музыка, 1974. С. 56.

⁹ *Heo Yeong Han, Han Mi Suk*. Joseong Eumagui Hyeongsik Bunseok. P. 11; *O I Don*. Eumak Hyeongsikkwa Bunseok. P. 58.

Что же касается терминологии, касающейся самой классификации музыкальных форм, то при, казалось бы, общем подходе к рассмотрению структуры формы, а именно по тематическому, гармоническому и количественно-тактовому фактору, названия этих форм не совпадают друг с другом по семантическому наполнению. Особенно это заметно на примере формы *период*. В России более свободный подход к идентификации формы *период*, в то время как в Корее его типы детально прописаны и упорядочены. Например, Ю. Тюлин и В. Холопова¹ классифицируют периоды по тематическому развитию (повторного / неповторного строения), метрическому объединению (квадратный / неквадратный), тональному развитию (однотональный / модулирующий / модуляционный²), кадансированию (замкнутый / разомкнутый), по составу (типа развертывания / с тремя предложениями / единого развития / период-предложение). И. Способин и В. Задерацкий отказываются от подобной группировки, но все же рассматривают почти все указанные выше типы. Корейские авторы предлагают конкретную структуру восьми основных типов нормативного периода, которая является переводом терминов, предложенных Стивеном Лайтцем и Кристофером Бартлеттом³ (Таблица 3).

Таблица 3. Основные типы нормативного периода и их характеристика

Типы нормативного периода		Характеристика типов периода на русском языке
Термин на корейском языке	Термины на английском (американском) языке S. G. Laitz и C. Bartlette	
유사중단악절 [юсаджунъданакчоль] / 병행중단악절 [пёнъхэньджунданакчоль]	Parallel Interrupted Period	Повторного строения, из двух предложений, однотональный, срединная каденция — половинная автентическая (далее НС), заключительная каденция — полная автентическая (далее РАС)
대조중단악절 [дэджоджунъданакчоль] / 차등중단악절 [чхадынъджунданакчоль]	Contrasting Interrupted Period	Неповторного строения, из двух предложений, однотональный, срединная каденция — НС, заключительная каденция — РАС

¹ Тюлин Ю., Бершадская Т. Музыкальная форма. С. 59–64; Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. СПб.: Лань, 2001. С. 52.

² Тюлин Ю., Бершадская Т. Музыкальная форма. С. 60.

³ Laitz S., Bartlette Chr. Graduate review of tonal theory: a recasting of common-practice Harmony, Form, and Counterpoint. New York, Oxford: Oxford University Press, 2010. P. 119.

Таблица 3 (продолжение)

유사단락악절 [юсадаллагакчоль] / 병행중단악절 [пёнъхэньджунъданагчоль]	Parallel Sectional Period	Повторного строения, из двух предложений, однотональный, срединная каденция – несовершенная автентическая (далее IAC), заключительная каденция – PAC
대조단락악절 [дэждодаллагакчоль] / 차등단락악절 [чхадынъдаллагакчоль]	Contrasting Sectional Period	Неповторного строения, из двух предложений, однотональный, срединная каденция – IAC, заключительная каденция – PAC
유사연속악절 [юсаёнсогакчоль] / 병행연속악절 [пёнъхэньёнсогакчоль]	Parallel Continuous Period	Повторного строения, из двух предложений (второе предложение начинается в побочной тональности), однотональный, модуляционный (срединная каденция – HC или IAC побочной тональности), заключительная каденция – PAC основной тональности
대조연속악절 [дэждоёнсогакчоль] / 차등연속악절 [чхадынъёнсогакчоль]	Contrasting Continuous Period	Неповторного строения, из двух предложений (второе предложение начинается в побочной тональности), однотональный, модуляционный (срединная каденция – HC или IAC побочной тональности), заключительная каденция – PAC основной тональности
유사전조악절 [юсаджончоакчоль] / 병행점진악절 [пёнъхэньчомджинакчоль]	Parallel Progressive Period	Повторного строения, из двух предложений, модулирующий, срединная каденция – HC или IAC, заключительная каденция PAC побочной тональности
대조전조악절 [жэждоджончоакчоль] / 차등점진악절 [чхадынъджомджинакчоль]	Contrasting Progressive Period	Неповторного строения, из двух предложений, модулирующий, срединная каденция – HC или IAC, заключительная каденция PAC побочной тональности

Что касается терминов, идентифицирующих виды ненормативного периода, например *двойной* или *сложный период*, *период единого строения* или *период-предложение*, *фразовая группа*, то содержание каждого из них совпадает как с корейским, так и с международным эквивалентом (Таблица 4).

Таблица 4. Некоторые типы ненормативного периода

Термин на русском языке	Двойной период (сложный период)	Период единого строения (период-предложение)	Фразовая группа
Термин на корейском языке	2중악절 [и джунакчоль]	단일악절 [данильакчоль] / 악절문장 [акчольмунджан]	악구군 [аккугун] / 악구집합
Термин на английском (американском) языке	Double period	Period as a sentence structure	Phrase group

Историческая связь с противоположными страновыми платформами возникновения и развития систематического музыкального образования наложила отпечаток на развитие музыкальной терминологии России и Кореи. Если Россия уже прошла процесс адаптации европейских терминов и, имея более длительную историю, создала и упорядочила собственные термины, то Корея находится в активном процессе «интернационализации путем упорядоченного заимствования терминов»¹ из других языков. На наличие данного процесса указывает обязательное сопровождение корейского предтермина его эквивалентом на английском (американском) языке или использование транслитерации американского термина на корейский язык. На этот же процесс указывает и использование синонимичных предтерминов, состоящих из слов как корейской, так и ханмунной лексики, имеющей в Корею статус научного языка.

Активно развивающиеся терминологические системы России и Кореи имеют исторически обусловленную разницу в степени сформированности, упорядоченности и интернационализации. В силу этой разницы обе терминологические системы в той или иной степени подвержены двум взаимоисключающим тенденциям, которые Тереза М. Кабре называет *парадоксальными*². Данные тенденции характеризуются стремлением к мооязычию, с одной стороны, и к отстаиванию культурной идентичности, в том числе в области научного языка, — с другой. В терминологии России и Кореи имеется ряд терминов, дефиниция которых не всегда отвечает требованиям однозначности в разных языках (например, виды музыкальных метров). Разница в трактовке одного и того же термина в разных языках может привести к серьезному недопониманию при коммуникации между представителями разных образовательных платформ. Поэтому непереносимым условием гармонизации терминологии между обоими языками должно быть установление соответствий не отдельных терминов, а терминосистем в целом, сопо-

¹ Гринева-Гриневиц С. В. Терминоведение. С. 120.

² Cabré T. Terminology... P. 3.

ставительный анализ которых даст больше возможностей для «детализации и конкретизации понятий, развития понятийной системы и национальных терминологических систем за счет национальных лексических средств и взаимного сознательного заимствования терминов»¹.

Терминологическая работа, определяемая как процесс инвентаризации, описания, обработки, упорядочения и гармонизации терминов специальных областей между несколькими языками, не является самоцелью. Она направлена на удовлетворение социальных потребностей и является попыткой «оптимизировать» общение между специалистами и профессионалами путем оказания непосредственной помощи не только ученым, работающим в данной области, но и преподавателям, переводчикам, иностранным студентам, всем тем, кто использует термин для обмена знаниями.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абызова Е. Н.* Гармония. М.: Музыка, 2008. 194 с.
2. *Алексеев Б., Мясоедов А.* Элементарная теория музыки. М.: Музыка, 1986. 133 с.
3. *Гельмгольц Г.* Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки / Пер. с 3-го нем. издания М. О. Петухов. СПб.: Общественная польза, 1874; М.: Либроком, 2013. 592 с.
4. *Голуб И. Б.* Стилистика русского языка. М.: Рольф; Айрис-пресс, 1997; М.: Юрайт, 2020. 484 с.
5. *Гринева С. В.* Введение в терминоведение. М.: Московский лицей, 1993. 309 с.
6. *Гринева-Гринева С. В.* Терминоведение. М.: Академия, 2008. 304 с.
7. *Задерацкий В. В.* Музыкальная форма. М.: Музыка, 2008. Вып. 2. 530 с.
8. Из истории Ленинградской консерватории: Материалы и документы 1862–1917 / Сост. А. Л. Биркенгоф и др. Л.: Музыка, 1964. 328 с. URL: http://es.conservatory.ru/esweb/docs/konsa_hist/02.pdf (дата обращения: 09.09.2020).
9. *Князев С. В., Пожарицкая С. К.* Современный русский язык. Фонетика. М.: Юрайт, 2020. 380 с.
10. Московская консерватория. История (Воспоминания и документы. Факты и комментарии). URL: <https://www.mosconsrv.ru/ru/book.aspx?id=127532&page=127593> (дата обращения: 09.09.2020).
11. *Мясоедов А. Н.* Учебник гармонии. М.: Музыка, 1980. 319 с.
12. *Сенкевич М. П.* Стилистика научной речи и литературное редактирование научных произведений. М.: Высшая школа, 1984. 263 с.
13. *Способин И. В.* Элементарная теория музыки. М.: Музгиз, 1963. 203 с.
14. *Стасов В. В.* Двадцать пять лет русского искусства. Наша музыка. Живопись. Скульптура. Музыка // Стасов В. В. Живопись. Скульптура. Музыка. Избранные сочинения: В 6 ч. Ч. 4. М.: Юрайт, 2020. С. 150–202.
15. *Стасов В. В.* Тормозы нового искусства // Стасов В. В. Живопись. Скульптура. Музыка. Избранные сочинения: В 6 ч. Ч. 4. М.: Юрайт, 2020. С. 202–332.
16. *Тюлин Ю., Бершадская Т.* Музыкальная форма / Ред. Ю. И. Тюлин. М.: Музыка, 1974. 358 с.
17. *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений. СПб.: Лань, 2001. 496 с.

¹ *Гринева-Гринева С. В.* Терминоведение. С. 120.

18. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Простые формы. М.: Музыка, 1980. 295 с.
19. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. М.: Музыка, 1983. 216 с.
20. *Cabré T.* Terminology: Theory, Methods and Applications / Sager C. Juan (Ed.), DeCesaris Janet Ann (Trans.). Vol. 1. Philadelphia PA: John Benjamins, 1999. 262 p.
21. *Gjerdingen R.* A Guide to the Terminology of German Harmony // Carl Danlhaus Studies on the Origin of Harmonic Tonality. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990. P. XI–XV.
22. *Laitz S., Bartlette Chr.* Graduate review of tonal theory: a recasting of common-practice Harmony, Form, and Counterpoint. New York, Oxford: Oxford University Press, 2010. 270 p.
23. *Riley M.* The 'Harmonic Major' mode in Nineteenth-Century Theory and Practice // Music analysis. 2004. 23 / I. URL.: https://www.academia.edu/6982638/The_Harmonic_Major_Mode_in_Nineteenth-Century_Theory_and_Practice (дата обращения: 09.10.2020).
24. Terminorum Musicae Index Septem Linquis Redactus. Academiai Kiado Budapest B renreiter Kassel, Basel, Tours, London, 1980. 806 p.
25. *Heo Yeong Han, Han Mi Suk.* Joseong Eumagui Hyeongsik Bunseok. Seoul: Yesul, 2014. 437 p. (*Хо Ён Хан, Хан Ми Сук.* Анализ форм тональной музыки; на корейском яз.).
26. *Hong Cheong Ui.* Hwaseongbeop: Irongwa Silseup. Seoul: Eumak Segye, 2018. 408 p. (*Хон Чхон И.* Гармония: Теория и практика; на корейском яз.).
27. *O I Don.* Eumak Hyeongsikkwa Bunseok. Pajusi: Eumak Segye, 2019. 268 p. (*О И Дон.* Музыкальная форма и анализ; на корейском яз.).
28. *Son Mu Gyeong.* Ganchurin Seongbu Jinhaeng. Hwaseonghagui Giljabi. Seoul, Eumak Segye, 2018. 272 p. (*Сон Му Ёён.* Кратко о голосоведении: Гид по гармонии; на корейском яз.).
29. *Yun Gyeong Mi, Kim Seoung Hyang.* Eumag iron. Seoul. Hyeondae Eumak, 2006. 322 p. (*Юн Ёён Ми, Ким Сон Хян.* Теория музыки; на корейском яз.).

Аннотация

В статье рассматриваются особенности терминологии на русском и корейском языках в области музыкально-теоретических дисциплин. Выделяются концептуальные различия некоторых терминов в двух языках, сформировавшиеся под влиянием отличных друг от друга моделей музыкального образования: француско-немецкой (Россия) и американской (Корея). Исторический и временной разрыв между возникновением профессионального музыкального образования в обеих странах повлиял на степень интернационализации музыкально-теоретической терминологии двух стран. Изучается возможность гармонизации терминологии России и Кореи по теории музыки, гармонии и анализу музыкальных форм.

Abstract

This article examines terminological particularities of the Russian and Korean languages in the field of music theory. In particular, it focuses on the conceptual differences between certain terms that were formed under the influence of different models of music education: Franco-German (Russia) and American (Korea). The historical lag between the origins of professional musical education in each country influenced the degree to which the musical-theoretical terminology of each country came to be known internationally. This article attempts to analyse the potential to harmonise Russian and Korean terminology relating to music theory, harmony, and the analysis of musical forms.

✓ *Ключевые слова:* терминология, музыкально-теоретические дисциплины, межъязыковая гармонизация терминологии.

✓ *Keywords:* terminology, music theory, harmonisation of inter-lingual terminology.

УДК
81.25 + 781

Об одной грамматической конструкции у Карла Дальхауса

НАУМОВИЧ СТЕПАН БОРИСОВИЧ

*Кандидат искусствоведения, преподаватель,
Свободная вальдорфская школа (Дрезден, Германия)*

NAUMOVICH STEPHAN B.

*PhD (Musicology), Teacher, The Independent Waldorf School
(Dresden, Germany)*

E-mail: stnaumovich@gmail.com

Один из крупнейших немецких музыковедов Карл Дальхаус (Carl Dahlhaus; 1928–1989), создавший невероятное количество работ (около двух третей из них вошли в изданный в 2001–2007 годах десяти томник избранного¹), бывший мозгом и мотором огромного числа научных проектов, изданий, конференций, по праву занимает в истории музыкальной науки место главного представителя немецкого музыкознания второй половины XX века. Так он воспринимался начиная с середины семидесятых годов и в других странах. Первая публикация на английском языке статьи Дальхауса появляется в 1975 году, а книги — в 1979 (с тех пор почти все из 25 написанных им книг изданы в США). Второй по значимости в восприятии Дальхауса вне немецкоязычной культуры становится Италия (первая статья на итальянском — 1977 год, первая книга, за которой последовали и другие, — 1984). Издания отдельных книг появлялись на испанском (с 1996), французском (с 2004), японском (2015) языках. Особенно отметим большую книгу, куда вошли многие тексты ученого, изданную уже в 1988 году, то есть при жизни ученого, в Польше². (Насколько мне известно, переводов на другие восточноевропейские языки не было, и тому есть свои причины. У большинства музыковедов Чехии, Словакии, Венгрии немецкий язык является рабочим: так, например, Дальхаус регулярно участвовал в музыковедческих конференциях, организуемых в университете Брно; книги, изданные по материалам конференций, сохраняют язык докладчиков — чешский, иногда английский, иногда русский, но чаще всего немецкий.)

В российском музыкознании первым привлек внимание к фигуре Дальхауса Ю. Н. Холопов, написавший информативную статью о нем в «Музы-

¹ *Dahlhaus C. Gesammelte Schriften. Bd. 1–10 und Supplement / Hg. von H. Danuser, H.-J. Hinrichsen, T. Plebuch. Laaber-Verlag, 2001–2007.*

² *Dahlhaus C. Idea muzyki absolutnej i inne studia. Kraków: PWM, 1988. 508 S.*

кальной энциклопедии» (1974)¹. Несколько ценных публикаций в 1980–1990-е годы принадлежит перу Т. В. Чередниченко, а начиная с 2000-х годов Дальхауса активно пропагандирует М. Е. Пылаев, защитивший в 2016 году докторскую диссертацию об ученом². Разумеется, появление работ о Дальхаусе сопровождалось иногда и переводами его текстов. Но число их оставалось исчезающе малым и не могло стать фактором методологического перевооружения российского музыковедения (на мой взгляд, давно назревшего). На русском языке за период с 1988 по 2010 год опубликовано всего 7 переводов его статей в специальных журналах или в малотиражных сборниках плюс выборка глав из книг «Музыкальная эстетика» (*Musikästhetik*, 1967) и «Основы музыкальной историографии» (собственно «Основы истории музыки» — *Grundlagen der Musikgeschichte*, 1977), переведенная и прокомментированная Т. В. Чередниченко³. В 2016 году к ним добавились еще 10 переводов, вошедших в качестве приложения в диссертацию М. Е. Пылаева.

Работа над изданием книги, включающей переводы 23 статей Дальхауса, в это время уже подходила к концу⁴. Отобранные мной труды ученого не пересеклись ни с выбором Чередниченко, ни с выбором Пылаева. Разумеется, параллельно мне неоднократно доводилось выступать на конференциях и готовить публикации, анализируя проблематику текстов, их терминологические особенности и специфику переводческого труда⁵. Однако лишь теперь, после того, как книга вышла в свет, можно осознать накопленный опыт, оглядывая оригинальные тексты и их переводы как двудиную панораму. Избранный в предлагаемой статье ракурс — пусть он и касается только одной, типичной для языка Дальхауса грамматической конструкции, — несомненно, поможет в осознании характерных черт мышления и методологии великого ученого.

¹ *Холопов Ю. Н.* Дальхауз // Музыкальная энциклопедия. Т. 2. М., 1974. Стб. 139.

Отметим, что до 2019 года имя ученого во всех публикациях традиционно писалось именно так — Дальхауз, то есть отчасти в соответствии с устаревшими на сегодняшний день нормами (ср.: Нейгауз, Брокгауз; если следовать этим нормам *ad absurdum*, надо было бы писать не «ДальХауз», а «ДальГауз»).

² *Пылаев М. Е.* Проблемы теории и истории европейской музыки в научном наследии Карла Дальхауса. Дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2016. 470 с.

³ См.: *Чередниченко Т. В.* Карл Дальхауз: философско-методологическая рефлексия истории музыки // Вопросы философии. 1999. № 9. С. 121–138.

⁴ *Дальхаус К.* Избранные труды по истории и теории музыки / Сост., пер. и комм. С. Наумовича. СПб.: Изд. им. Н. И. Новикова, 2019. 424 с.

⁵ Первая из подобных публикаций: *Наумович С. Б.* О двух «почему?» Карла Дальхауса // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: Параллели и взаимодействия. М.: Нобель-пресс, 2013. С. 327–335. Речь здесь шла о статье «Почему так трудно понимать Новую музыку? Речь в защиту исторического понимания», к которой мы обратимся и в данной работе.

1

При чтении текстов Дальхауса бросается в глаза частое употребление им сложноподчиненных предложений, начинающихся с придаточного, а именно со слова *dass*. Так называемые *dass-Sätze* находят аналогию в русских предложениях, придаточные в которых вводятся союзным словом *что*. И здесь кроется проблема, с одной стороны, затрудняющая работу над переводом подобных предложений на русский язык, а с другой — в неожиданном ракурсе высвечивающая как сходство и различие логических оснований синтаксиса двух языков, так и — что для нас, разумеется, значительно важнее — индивидуальную логику их использования Дальхаусом, возвышающую *dass-Sätze* с придаточным в препозиции до уровня авторского стилового средства.

Эмпирические подсчеты показали, что в упомянутом 10-томнике Дальхауса в среднем такое предложение появляется один раз на полтора страниц. Философская насыщенность языка ученого позволяла бы предположить, что здесь в известной мере отражена немецкая философско-эстетическая традиция. Однако это не так: к примеру, в «Науке логики» Гегеля таких примеров всего 8, в трактате Ганслика «О музыкально-прекрасном» — 11, и даже в «Опере и драме», одном из самых крупных текстов Вагнера, — только 16¹. Для Дальхауса число 11 или 16 не было бы необычным для статьи средних размеров. А предельным случаем становится текст «История европейской музыки в эпоху венской классики» (*Europäische Musikgeschichte im Zeitalter der Wiener Klassik*; Bd. 3. S. 645–660) с 23 подобными примерами на 16 страницах. Дальхаус нередко начинает со слова *dass* абзац, есть немало примеров начала этим словом статей. Он может начать так даже книгу — «Музыка XVIII века» (*Die Musik des 18. Jahrhunderts*, 1985), куда, кстати, входит составной частью упомянутая статья. В целом в последние 15 лет его работы количество таких примеров возрастает, особенно наглядно именно в поздние годы.

Поставленная в статье задача проанализировать способы перевода таких конструкций на русский язык (способы, позволяющие без буквально-го следования структуре оригинала в наибольшей степени приблизиться к передаче смысла) привела, в частности, и к необходимости — учитывая реальную конструктивную перегруженность некоторых дальхаусовских предложений — логически обосновать более радикальное «вмешательство» переводчика в этих случаях.

¹ Наиболее близкий к Дальхаусу хронологически и стилистически образец — язык Теодора Адорно. Однако и у него мы нечасто встретим какое-либо заметное превышение «нормы» *dass-Sätze*. Выделяется, пожалуй, лишь «Негативная диалектика» с ее почти ста случаями (при объеме текста около 400 страниц), но все же и здесь частота обращения к данному средству в примерно в 2,5 раза ниже, чем в среднем у Дальхауса.

Прежде всего, однако, — о некоторых лингвистических аксиомах. В соответствии с законами русского языка начинать сложноподчиненное предложение со слова *что* можно лишь в исключительных случаях, к которым явно не относится научная речь. В немецком таких стилевых ограничений нет. Поэтому, прежде чем напомнить несколько ярких примеров, наглядно демонстрирующих стилевые границы, различно проводимые в двух языках, остановимся на теоретически описанных синтаксических особенностях немецкого и русского сложноподчиненного предложения. При этом будем опираться на наблюдения, сделанные лингвистами как над собственным, так и над иностранным языком, тщательно отбирая сугубо необходимое.

За исходную точку примем наиболее общие сведения, сообщаемые студенту учебником Е. В. Нарустранг:

Придаточное предложение почти всегда выполняет в составе сложноподчиненного роль, сходную с ролью члена простого предложения. <...> Субъектные придаточные отвечают на вопрос подлежащего... и вводятся преимущественно союзами *daß* или *ob*...¹

Что касается немецких авторов «грамматик немецкого языка», то для нас особенно интересны их взгляды на семантические особенности *dass*-Sätze в начальной позиции:

Инфинитивные конструкции и *dass*-Sätze могут стоять также и перед главным предложением. Благодаря такой перестановке они подчеркиваются особенно сильно²;

Стандартные типы субъектных придаточных всегда могут занимать начальную позицию... <...> Будет ли выступающий в форме предложения аргумент действительно поставлен в начале, зависит, конечно, от специфических факторов его применения, например, от того, может ли он выступить продолжением уже «известной информации»... может ли, следовательно, благодаря такой занимаемой им позиции быть обеспечена наибольшая связность информационного потока³.

Итак, для верной оценки возможных причин столь частого обращения Дальхауса к *dass*-конструкциям в начале предложения важно обратить внимание на два момента: 1) придаточные, стоящие в начале, акцентируются; 2) они должны одновременно с этим обеспечить «связность информационного потока».

¹ Нарустранг Е. В. Практическая грамматика немецкого языка. СПб.: Союз, 2000. С. 290–291.

² Dreyer H., Schmitt R. Lehr- und Übungsbuch der deutschen Grammatik. Neubearbeitung. Ismaning: Max Hueber Verlag, 2000. S. 88.

³ Oppenrieder W. Von Subjekten, Sätzen und Subjektsätzen. Untersuchung zur Syntax des Deutschen. Tübingen: Niemeyer, 1991. S. 290–291.

Авторы отечественных учений о грамматике *русского* языка называют интересующий нас и чаще всего возникающий при переводе *dass-Sätze* случай местоименно-соотносительным сложноподчиненным предложением. Его обязательным конструктивным элементом «является соотносительное слово, т. е. формально входящее в главную часть местоимение, к которому относится придаточная часть и которое соотносит содержание придаточной части с содержанием главной»¹. К пониманию ограничений при переводе *dass-Sätze* на русский язык подводит нас следующее замечание:

Нормальным и стилистически нейтральным является порядок, при котором придаточной части предшествует соотносительное слово... <...> Препозиция придаточной части (без соотносительного слова) является эмфатическим выражением ее актуализации и возможна лишь в непринужденной эмфатически окрашенной речи; соотносительное слово *то*₂ при этом обязательно заменяется на *это*...²

Наконец, особую ценность приобретает взгляд на особенности русской грамматики немецкого лингвиста, изложенный для немецкого же читателя, поскольку он высвечивает и формулирует такие закономерности, над которыми носитель русского языка задумывается весьма редко. Так, рассмотрев простые и сложные русские предложения, систематизировав типы сложноподчиненных, Эрнст-Георг Киршбаум обращается к вопросу о последовательности членов предложения (в роли которых могут выступать, как говорилось, и придаточные). Он указывает, что свободный порядок слов в русском предложении определяется: целью высказывания; контекстом, в особенности текстом, предшествующим высказыванию; нейтральным либо эмоционально окрашенным стилем высказывания.

Основание для актуального членения предложения образует *информационная ценность*, которую данное высказывание (предположительно) имеет для партнера. <...>

При этом действует правило:

В нейтральной речи часть предложения, образующая исходный пункт высказывания, стоит перед ядром высказывания (тема перед ремой); ядро находится, следовательно, в конце предложения³.

¹ Грамматика современного русского литературного языка / Под ред. Н. Ю. Шведовой. М.: Наука, 1970. С. 683.

² Грамматика современного русского литературного языка. С. 693–694. «Цифровой индекс указывает на отвлеченное значение, отличающее это соотносительное слово от конкретно-предметного *то*₂» (Современный русский язык / Под ред. В. А. Белошапковой. Изд. 3-е, испр. и доп. М.: Азбуковник, 1999. С. 856 (прим. 114)).

³ *Kirschbaum E.-G. Grammatik der russischen Sprache. Berlin: Verlag Volk und Wissen, 2001. S. 358–359.*

(Прокофьев в начале песни на эти стихи¹ меняет местами первую и вторую строки, начиная рефрен с *что* только в дальнейших проведениях. Причина в том, что у Барто все стихотворение идет в темпе престо — на манер считалки, а у Прокофьева Лида «состоит» из «видимости» и «реальности». Потому у него нормативнейший период рефрена и начинается не с *что*, а с *это* — как «нейтральная», а отнюдь не «эмоционально окрашенная» речь.)

Приведенные примеры хорошо демонстрируют, почему в случаях *dass*-Sätze нельзя буквально следовать структуре немецкого оригинала в русском переводе. Рассмотрим теперь на материале переводов из работ Дальхауса, вошедших в недавнее издание на русском языке, варианты, избираемые переводчиком: от наиболее распространенных до сравнительно редких. (В процессе работы меня, разумеется, посещали смутные догадки о некоторой необычности языка Дальхауса в отношении количества *dass*-конструкций в начале предложений, но я не имел даже приблизительного представления о степени этого «несоответствия норме» и уж тем более не просчитывал в уме соотношение тех или иных найденных русских соответствий.)

Все последующие цитаты немецкого оригинального текста даются с указанием тома и страницы по уже названному изданию 2001–2007 годов²; все русские цитаты даны по изданию 2019 года³. При цитировании немецкого оригинала место сочленения придаточного в препозиции — сколь угодно распространенного — и главного, отмеченное последованием двух глаголов (разделенных запятой и «повернутых в разные стороны», поскольку относящихся к различным подлежащим), всегда будет для наглядности выделяться.

2

Остановимся на текстах с малым количеством *dass*-Sätze и с очевидными соответствиями предложений в оригинале и в переводе. Так, статья «Отношение к тексту. К развитию музыкальной поэтики Арнольда Шёнберга» (*Das Verhältnis zum Text. Zur Entwicklung von Arnold Schönbergs musikalischer Poetik*, 1986; Bd. 8. S. 740–748) содержит всего три случая *dass*-Sätze, и все они переведены с помощью оборота *то, что*:

Oder genauer: Daß der Text — in der Regel — das chronologisch Erste **ist, schließt** eine Deutung als das metaphysisch Untergeordnete keineswegs aus (S. 742).

Или, точнее: то, что текст, как правило, является в хронологическом отношении первым, ни в коей мере не исключает его понимания как метафизически подчиненного компонента (с. 70).

¹ Прокофьев С. С. Болтунья (Три детские песни для голоса с фортепиано. Op. 68).

² Dahlhaus C. Gesammelte Schriften. Bd. 1–10 und Supplement.

³ Дальхаус К. Избранные труды по истории и теории музыки.

Daß Schönberg, im Gegensatz zur Phase der frühen Atonalität, in den ersten Jahren der Dodekaphonie — bis 1930 — fast ausschließlich Instrumentalwerke **komponierte, ist** demnach kein Zufall, sondern... (S. 746)

Daß gleichzeitig mit nicht-dodekaphoner Instrumentalmusik auch die Vokalmusik wieder in den Vordergrund **rückte, ist** insofern kein Zufall, als... (S. 747)

Также три случая *dass*-Сätze содержит статья «История музыки как история культуры?» (Musikgeschichte als Kulturgeschichte? 1983; Bd. 1. S. 282–286), однако все они переведены с помощью инверсии (сказуемое главного предложения выступает вперед и занимает позицию перед соотносительным словом *то*; придаточное, таким образом, уходит в постпозицию). Приведем два из них:

Und daß die zum Teil weittragenden Skizzen, die unentwickelt in Detailstudien verborgen liegen, untereinander oft schlecht zusammenstimmen, so daß die Chancen für zusammenfassende Darstellungen nach wie vor gering **sind, braucht**, nüchtern betrachtet, keineswegs ein Unglück zu sein (S. 282).

Daß man sich dabei der Gefahr aussetzt, dem berüchtigten „Methoden-Eklektizismus“ **zu verfallen, ist** allerdings unbestreitbar, **braucht** aber, wenn man sich nicht von der Vokabel schrecken läßt, durchaus kein Nachteil zu sein, denn... (S. 283)

(Отметим, что в последнем примере слово *то* опущено, хотя и подразумевается.)

Сжатая статья «Бах и идея контрапункта» (Bach und die Idee des Kontrapunkts, 1985; Bd. 3. S. 746–750) содержит два примера *dass*-Сätze. Приведем здесь второй из них — очень развернутое предложение с несколькими подуровнями, которое потребовало применения еще одного способа перевода — с помощью «прояснения» структуры.

Daß im Barock, der von Hugo Riemann als „Generalbaßzeitalter“ und von Jacques Handschin als „Zeitalter des konzertierenden Stils“ bezeichneten Epoche, die im Generalbaßsatz wurzelnde und nicht selten mit einem konzertierenden Instrument ausgestattete Kantatenarie und nicht die seit 1600 in ihren

То, что Шёнберг, в противоположность раннеатональной фазе, в первые годы дodeкафонии — до 1930 года — сочинял почти исключительно инструментальные произведения, таким образом, не случайность, а... (с. 75)

То, что одновременно с недodeкафонной инструментальной музыкой выступила на первый план также и вокальная, неслучайно уже и потому, что... (с. 75)

И, если взглянуть трезво, отнюдь не является несчастьем **то, что** эскизы — отчасти могущие иметь важные следствия, но пока не развернутые и спрятанные в трудах по частным проблемам — иногда с трудом соединимы друг с другом, так что шансы на обобщающие исследования, как и раньше, невелики (с. 317).

Хотя невозможно **оспорить, что** в этом случае возникает опасность пресловутой «методологической эклектики», но если не приходиться в ужас от данного термина, то в этом не следует видеть никакого недостатка... (с. 318)

В эпоху барокко, названную Хуго Риманом «эпохой генерал-баса», а Жаком Гандшином — «эпохой концертирующего стиля», не играющая периферийную роль и (начиная с 1600 года) изолированная в отношении своих фактурных принципов клавирная и органная fuga, а именно вырастающая из

Satzgrundlagen isolierte und periphere Klavier- oder Orgelfuge die stilgeschichtlich repräsentative Ausprägung kontrapunktischen Denkens darstellen **könnte, ist** eine Hypothese, die... (S. 748)

фактуры генерал-баса и нередко использующая концертирующий инструмент кантатная ария могла бы представить собой репрезентативное в историко-стилевом смысле воплощение контрапунктического мышления, — такова гипотеза, которая... (с. 160)

Дальхаусовское придаточное, выступающее в роли подлежащего и логично занимающее первое место в сложноподчиненном предложении, переведено буквально (с взаимнообменом местами «фуги» и «арии» ради удобочитаемости), однако соотносительное слово отсутствует, поскольку оно было бы гарантированно забыто читателем по прочтении придаточного до конца. Потому предложение, имеющее основу «не фуга, а ария могла бы...» становится практически самостоятельным; для полной его отделенности от бывшего главного требовалось бы лишь отказаться от связки между двумя предложениями, выраженной тире, заменив его на семиколон или точку.

В статье «„Торжественное сценическое представление“ Рихарда Вагнера. Революционное празднество и художественная религия» (Richard Wagners „Bühnenfestspiel“. Revolutionsfest und Kunstreligion, 1989; Bd. 7. S. 744–762) уже целых 14 dass-Сätze, из которых 12 переведены стандартным образом, а два — с помощью инверсии. Интересен в ней, помимо них, случай, который можно с полным правом отнести к «обратному воздействию на переводчика», а именно: Дальхаус НЕ начинает предложение с придаточного, а переводчик тем не менее избирает вариант начала: *То, что...* (таких примеров в русском издании нашлось всего два).

Die Auffassung, **daß** ein musikalisches Gebilde ein „Text“ im emphatischen Sinne sei, der einerseits unantastbar und andererseits Gegenstand einer Interpretation oder Reproduktion ist, deren Ziel darin besteht, ihm gerecht **zu werden, war** noch im frühen 19. Jahrhundert nichts weniger als selbstverständlich (S. 552).

То, что то или иное музыкальное произведение есть в высоком смысле слова «текст», являющийся, с одной стороны, неприкосновенным, а с другой — служащий предметом интерпретации или воспроизведения, цель которых состоит в верности тексту, отнюдь не было еще в начале XIX века само собой разумеющимся (с. 225).

3

Рассмотрим подробнее один из важнейших текстов позднего Дальхауса — «Почему так трудно понимать Новую музыку? Речь в защиту исторического понимания» (Warum ist die Neue Musik so schwer verständlich? Plädoyer für ein historisches Verständnis, 1986; Bd. 8. S. 331–350). Здесь 16 dass-Сätze, 12 переведены стандартно, два с помощью инверсии, в двух случаях избрано добавление в начале предложения семантически значимого слова из главного предложения, занимающего место отвлеченного *то, что*. Вот один из них:

Daß von der Atonalität der Schock ausging und in geringerem Maße immer noch ausgeht, der den Zugang zu Schönbergs Werken seit 1908 **versperrt, ist** eine Behauptung, die man nicht als Irrtum abtun kann, die aber differenziert werden muß, um in einem demonstrierbaren Sinne wahr zu sein (S. 343).

Утверждение, что «атональность» имела и в какой-то мере все еще имеет привкус шока, мешающий восприятию произведений Шёнберга после 1908 года, нельзя просто отбросить как ошибочное; в нем должны быть, напротив, расслышаны определенные нюансы, чтобы оно продемонстрировало некоторую свою истинность (с. 92).

(В данном примере наблюдается также отмечавшееся выше «прояснение структуры» за счет реального разделения единого предложения оригинала на два.)

Очень важно при переводе стремление к сохранению семантически значимых «параллельных проведений». Однако оно может вступить в противоречие с упоминавшимся выше принципом «связности информационного потока». Так, один из абзацев раздела «Что означает „понимать музыку“?» содержит два следующих друг за другом предложения, начинающихся с *dass*. При переводе в первом случае был избран вариант *то, что*, во втором же я отказался от буквалистски дословного следования оригиналу. Верным ли было такое решение?

Tonale Harmonik und thematische Entwicklung sind nun aber in der klassisch-romantischen Musik zwei Seiten desselben Prozesses: Daß aus einem Motiv eine Variante und aus der Variante wiederum eine andere **her-vorgeht, berechtigt** als bloße Tatsache noch nicht dazu, von musikalischer Konsequenz zu sprechen. Daß es sich aber — und erst dadurch wird der Begriff der musikalischen Logik plausibel — um eine bestimmte, mit keiner anderen austauschbaren Variante — also um Stringenz — **handelt, ist** im harmonisch-tonalen Prozeß begründet: Er bildet das Fundament, das die — sonst richtungslose — Aneinanderreihung motivischer Varianten trägt (S. 338).

В классико-романтической музыке тональная гармония и тематическое развитие — две стороны одного и того же процесса: то, что из одного мотива рождается вариант, а из этого варианта, в свою очередь, новый, само по себе еще не дает права говорить о причинно-следственных связях в музыке. Но когда речь идет — и понятие музыкальной логики становится убедительным только благодаря этому — об определенном, не могущем быть замененным никаким другим варианте, то есть о строгой «доказательности» музыки, то это находит основание в тонально-гармоническом процессе: он образует фундамент, составляющий несущую основу для «нанизывания» мотивных вариантов, которое без него оставалось бы «нецеле-направленным» (с. 86).

Схема буквального перевода второго *dass*-Satz выглядела бы так: «*Но то, что речь идет... об определенном... варианте... находит основание в тонально-гармоническом процессе...*» В этом случае параллелизм-противопоставление положений оставался бы очевидным. Однако при всей приятности для глаза параллелизм этот вызывает, тем не менее, чувство грамматической шероховатости. Причиной его являются два оттенка значения слова *dass*, на русский язык переводимые словами *что* (в случае наличия чего-либо) или

чтобы (в случае условия, желания, просьбы и т. д.)¹. Смысл второго предложения можно было бы точнее передать не с помощью *то, что*, а с помощью *для того, чтобы*: но **для того, чтобы** появился именно «определенный», «не могущий быть замененным никаким другим» вариант, необходима опора на тонально-гармонический процесс. Параллелизм в русском переводе, таким образом, все-таки не сохраняется, а избранный вариант со словом *когда* выражает условность, передаваемую в данном предложении, гораздо короче, чем оборот *для того, чтобы*.

Последнее замечание в отношении статьи «Почему так трудно понимать Новую музыку?». Тема ее — проблематика понимания Новой музыки — раскрывается в восьми разделах, два из которых являются вводными, два в конце — кратко подытоживающими, а четыре образуют сердцевину. Их заголовки: *Что означает «понимать музыку»?; Музыкальная логика; Замкнутый круг; Смысловая связность*. Начальные предложения первого и последнего из этих четырех разделов образуют великолепную логическую арку:

То, что музыка существует для того, чтобы быть понятой, ни в коем случае не является само собой разумеющимся (с. 84) ↔ Положение о том, что музыка существует, чтобы быть понятой, имеет историческое происхождение, и это означает: от него можно снова отказаться без того, чтобы оказалось затронутым некое существенное свойство музыки, благодаря которому она конституирует себя как таковая (с. 97).

Первое из приведенных предложений — характерный *dass*-Satz Дальхауса, яркий и запоминающийся своей ригористичностью: «*Daß Musik dazu da sei, verstanden zu werden, ist keineswegs selbstverständlich*» (S. 336).

И в других, прежде всего поздних, его работах мы найдем целый ряд подобных примеров.

Способы перевода 15 *dass*-Sätze, имеющих в статье «Музыка и югенд-стиль» (*Musik und Jugendstil*, 1980; Bd. 6. S. 511–523), поделены примерно поровну: 8 с помощью *то, что*, а 7 с помощью инверсии либо, так сказать, «выпрямления» (а по сути, упрощения) структуры оригинального высказывания, то есть превращения сложноподчиненного предложения в простое. Этот метод приобретает особую важность в текстах, где большая плотность *dass*-Sätze (статья, о которой идет речь, имеет всего 12 страниц) требует разнообразия применяемых переводческих средств. Вот два примера:

¹ В книге Киршбаума (*Kirschbaum E.-G. Grammatik der russischen Sprache*. S. 349) специально обращается внимание немецкого читателя, изучающего русский язык, на это различие: в каких случаях одно и то же слово родного языка должно быть переведено разными русскими словами.

Daß die Rehabilitierung des Jugendstils seit der Zürcher Ausstellung 1952 mit der Mahler-Renaissance und der Entdeckung der früheren, noch tonalen Werke von Schönberg zeitlich **zusammentraf, ist** zweifellos kein Zufall... (S. 511)

(Daß Musik „anders“ **sei, ist** geradezu ein Glaubenssatz des Positivismus.) (S. 515)

Совпадение реабилитации югендстиля начиная с выставки в Цюрихе в 1952 году с малеровским ренессансом и открытием ранних, еще тональных произведений Шёнберга, безусловно, неслучайно... (с. 277)

(«Инакость» музыки — это прямо-таки одна из заповедей позитивизма.) (с. 282)

Разумеется, последний пример, благодаря отточенности формулировки, легко войдет в набор «характерных» дальхаусовских *dass*-Сätze. Высказывание посвящено, однако, сугубо частному вопросу. Но в этой же статье мы встретим еще один случай, как в фокусе демонстрирующий основные качества «характерных» *dass*-Сätze ученого: предложение находится в начале статьи (здесь — стоит вторым); оно трактует общезначимую проблему; в главной части оно поворачивает высказывание, содержащееся в препозиционном придаточном, неожиданной стороной либо отрицает его. Обычно оно также кратко (здесь — средней величины, что в любом случае не мешает ему стать объектом цитирования).

Daß sich ein Problem am Ende als Scheinproblem erweist, das man vergessen kann, statt es lösen **zu müssen, besagt** jedoch nicht, daß es nutzlos und überflüssig wäre, es überhaupt zu stellen (S. 511)

Однако то, что та или иная проблема в конце концов оказывается «мнимой» и о ней можно забыть, вместо того, чтобы искать решение, не говорит о том, что была бесполезной и излишней ее постановка (с. 276)

4

Наряду с высказываниями, словно предназначенными для цитирования¹, тексты Дальхауса полны предложениями-монстрами. Это общеизвестно, и «распутать» такие предложения — для переводчика «дело чести и доблести». У немецкого читателя (нехудожественных) текстов есть безотказное средство интуитивного нахождения границы между придаточным предложением, предшествующим главному, и собственно главным (сколь много бы ни было запятых, отражающих внутреннее членение придаточного): это столкновение двух глаголов, разделенных запятой, в наших цитатах всегда выделяемое жирным шрифтом. Поскольку придаточное, выступающее в большинстве случаев (а у Дальхауса исключительно) в качестве распространенного подлежаще-

¹ «Каждое слово продумано, и потому можно так хорошо цитировать из дальхаусовских работ (на аналитическом конгрессе в Оксфорде в прошлом сентябре [1988] практически каждый второй доклад начинался цитатой из Дальхауса)», — писал его многолетний соавтор Михаэль Циммерман (*Zimmermann M.* Die unverdünnte Stimme der Vernunft. Zum Tode von Carl Dahlhaus // *Musica*. Jg. 43 (1989). Nr. 3. S. 279).

го и занимающее его место в структуре предложения, всегда имеет глагол в конце, то за ним всегда будет следовать глагол-сказуемое главного предложения. Этой помощи у читателя русских сложноподчиненных предложений нет (при слуховом восприятии таких в качестве указующего перста выступает интонация). Потому единственным способом помочь сначала себе, а потом и читателю оставалось применение большего, чем у Дальхауса, разнообразия пунктуационных средств, включая семиколон и точку. Это вело, разумеется, к тому, что одно предложение оригинального текста разделялось на два.

Продемонстрируем характерный случай из статьи «Опера и Новая музыка. Попытка очертить проблему» (*Oper und Neue Musik. Versuch einer Problemskizze*, 1983; Bd. 8. S. 595–603).

Daß Schönbergs „Erwartung“ und „Die glückliche Hand“ zu den Werken gehören, bei denen zunächst einmal die Musik, die Anspruch auf den Rang eines Textes im emphatischen Sinne erhebt, durch Interpretation verständlich gemacht werden muß, bei denen also die szenischen Vorgänge erst durch Vermittlung einer adäquaten musikalischen Realisierung Plausibilität erhalten, so daß für Ambitionen des Regietheaters wenig Platz **bleibt**, **dürfte** ebenso offenkundig sein, wie es andererseits kaum zu leugnen ist, daß „Einstein on the Beach“ von Philip Glass als Material für extreme Regiekonzepte benutzt werden kann, ohne daß die Musik, deren Resistenz durch Primitivität gewährleistet ist, Schaden erleidet (S. 599).

Шёнберговские «Ожидание» и «Счастливая рука» относятся к произведениям, в которых интерпретация должна прежде всего сделать понятной музыку, претендующую на ранг Текста в высоком смысле слова, а сценические события получают убедительность только при посредстве адекватной музыкальной реализации, так что режиссерскому театру остается не так много места. **Это**, пожалуй, так же очевидно, как и то, что, с другой стороны, едва ли можно отрицать, что «Эйнштейн на пляже» Филипа Гласа может быть использован как материал для экстремальнейших режиссерских концепций без того, чтобы музыке, чья устойчивость к ним гарантирована примитивностью, был причинен вред (с. 210).

Вполне в соответствии с правилами русского языка отсутствие соотносительного *то, что* в начале предложения компенсируется словом *это*, возглавляющим главное. Оба предложения разделяются, становясь самостоятельными. При попытках перевести предложения «правильно» становилось очевидным заметное превышение «объема оперативной памяти» читателя, предложение разваливалось, и собрать его воедино читатель мог бы только путем неоднократного вчитывания. (Немецкому читателю, как говорилось, здесь легче в силу более строгих структурных законов, действующих в сложноподчиненном предложении.)

Последней в нашем анализе методов перевода *dass*-Sätze у Дальхауса станет статья «Эпохи и их осознание в истории музыки» (*Epochen und EPOCHENbewußtsein in der Musikgeschichte*, 1987; Bd. 1. S. 303–319). В ней имеется 14 случаев начала немецкого предложения с *dass*. В трех случаях *dass*-Sätze переведены без стандартного начала *то, что*. В двух случаях это инверсия; мы приведем здесь один из них:

(Daß daneben die Kategorie des Klassischen als Reklamevokabel in Umlauf ist und als Etikett für die unsäglichsten Produkte erhalten **muß, darf** unberücksichtigt bleiben.) (S. 316)

(Сейчас можно пренебречь **тем, что** параллельно этому категория классического фигурирует в качестве рекламного слова и должна служить этикеткой для того, что иногда просто не поддается словесному описанию.) (с. 346)

Самый же интересный и самый трудный случай — это невероятной сложности предложение на предпоследней странице статьи. Для адекватной передачи его смысла потребовалось «хирургическое вмешательство» и разделение предложения на два. Прежде чем рассмотреть его, обратимся к контексту, в котором оно находится. «Эпохи и их осознание в истории музыки» (1987) можно понимать как манифест структурно-исторического метода, убежденным сторонником которого (и убежденным противником «отжившего», по его мнению, «духовно-исторического» метода) был Дальхаус¹. Структурно-исторический метод является центральным в вышедшем с 1980 года под редакцией Дальхауса «Новом руководстве по музыковедению» — «Neues Handbuch der Musikwissenschaft»². Известно, что Дальхаус, взявший на себя написание тома о музыке XIX века, опоздал с его сдачей на шесть лет — для него, всегда пунктуального, небывалый случай! Дело было в том, что методология была еще неясна ему самому. Итогом методологических размышлений стала книга «Основы истории музыки» (Grundlagen der Musikgeschichte. Köln, 1977), а «Музыка XIX века» вышла лишь три года спустя, открыв собою серию (Die Musik des 19. Jahrhunderts [Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Bd. 6]. Wiesbaden, 1980).

Для лучшего понимания различия духовно-исторического и структурно-исторического методов в музыковедении обратимся к одному из редких интервью Дальхауса³. Говоря о предыстории «Нового руководства по музыковедению», призванного прийти на смену «старому», вышедшему под редакцией Эрнста Бюкена в 1927—1934 годах, ученый подчеркивает:

Бюкен исходил — в соответствии с методикой музыковедения своего времени — из так называемого духовно-исторического метода, то есть из централь-

¹ В заметке «После конца духовной истории» (Nach dem Ende der Geistesgeschichte), опубликованной в журнале Melos / NZ 2 (1976), S. 178, Дальхаус пишет: «Никто больше не утверждает, что музыка является выражением „духа времени“, в равной степени пронизывающего все области материальной и духовной культуры... Тот, кто говорит сегодня о „духе“ той или иной эпохи, не формулирует методологическую максиму, которую надо понимать буквально, а использует метафору, которая может быть заменена выражением „морально-интеллектуальный климат“» (цит. по: *Dahlhaus C. Gesammelte Schriften. Bd. 10. S. 281–282*).

² Neues Handbuch der Musikwissenschaft. 13 Bde. Laaber-Verlag, 1980—1995.

³ „Noch einmal den Gesamtentwurf gewagt“. Gespräch mit Carl Dahlhaus, dem Herausgeber des „Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft“ // Neue Zeitschrift für Musik. 144 (1983). Heft 10. S. 22–25.

ного тезиса, что «дух времени», если понимать эти слова в высоком смысле, выражает в определенном смысле субстанцию той или иной эпохи, на основе которой, как бы из единого духовного центра, могут быть объяснены все ее феномены — от экономики до политики, от музыки до литературы. Эта позиция отошла в прошлое уже в 1960-е годы не только в музыкознании, но и во всех дисциплинах, изучающих культуру. «Новое руководство» исходит из принципиально иной концепции, а именно из структурно-исторической. Под структурно-историческим методом понимается попытка соотнести между собой различные факторы, действующие внутри той или иной эпохи. При этом не выносятся заранее суждение о том, какой из названных факторов должен выступать основой, а какой в качестве «надстройки»¹.

Время от времени Дальхаус затрагивал проблематику историографического метода и в дальнейших публикациях. Но «Эпохи и их осознание в истории музыки» занимает особое место, поскольку входит в сборник, вышедший в серии «Поэтика и герменевтика», в котором приняли участие представители самых разных направлений филологии, культурологии и искусствознания². Дальхаус представлял здесь музыкознание, и его текст адресован более коллегам из смежных областей, нежели историкам музыки. На примере структуры понятия музыкальной классики ученый демонстрирует новую методологию, возникшую после того, как «духовно-историческая модель» «обанкротилась между 1950 и 1960 годами, неприметно и без развернутых методологических дискуссий» (с. 339 русского перевода статьи). Выводы, формулируемые Дальхаусом в отношении музыкальной классики, необходимо привести полностью:

В принципе — по крайней мере, в первом приближении — не имеет значения, с чего начинать распутывать соотношение в понятии музыкальной классики следующих моментов: постулата оригинальности; принципа эстетической автономности; идеи высшей точки национального в искусстве; повышения в ранге инструментальной музыки; создания репертуара и реализации музыкальной традиции путем передачи из поколения в поколение произведений, а не свода правил. Напрямую или в обход, но в конце концов один момент приводит к другому.

<...>

Предполагать априори устойчивые отношения моментов друг к другу как «предпосылок» и «следствий» было бы столь же ошибочным, как и предполагать наличие некоего центра, занимающего привилегированную позицию на том основании, что сеть взаимосвязей могла бы быть понята только из него одного (с. 349).

¹ Цит. по: *Dahlhaus C. Gesammelte Schriften. Bd. 10. S. 541.*

² Сборник назывался «Грань и осознание эпох» (*Epochenschwelle und Epochenbewußtsein / Hg. von R. Herzog und R. Koselleck. München, 1987 [Poetik und Hermeneutik 12]*).

Идея метода, таким образом, состоит в отказе от субординации моментов, из сплетения которых рождается индивидуальность эпохи, и замене ее **координацией** этих моментов. Именно на впечатывание в сознание читателя мысли о важности координации моментов направлено высказывание Дальхауса, построенное в форме *dass*-Satz. Оно занимает место лакуны в вышеприведенной цитате и намеренно, как представляется, превышает любые мыслимые пороги сложности даже научных текстов:

Daß die Idee der ästhetischen Autonomie — das Prinzip, **daß** artifizielle Musik dazu da sei, um ihrer selbst willen gehört zu werden — den Werkbegriff ins Zentrum rückte und **daß** daraus die Entstehung eines festen Repertoires resultierte, dessen Rechtfertigung wiederum in der Kategorie des Klassischen — und das hieß: des Überzeitlichen, der Geschichte Enthobenen — **lag, ist ebenso plausibel** wie die anders gewendete Argumentation, **daß** das Originalitätspostulat zur Verwerfung der musikalischen Regelpoetik führte, woraus sich die Konsequenz ergab, **daß** die Werke als individuelle, unwiederholbare Gebilde zur Substanz der musikalischen Tradition wurden: einer Tradition, die sich nicht anders als in einem festen Repertoire manifestieren konnte, so **daß** die patriotische Tendenz, eine nationale Klassik auch in der Musik zu statuieren, einen Anhaltspunkt fand (S. 318)

Идея эстетической автономности — принцип, [гласящий] что «высокая» музыка существует для того, чтобы быть прослушанной ради нее самой, — поставила в центр понятие произведения, результатом чего стало образование устойчивого репертуара, оправданием которого служила, в свою очередь, категория «классического» — что означало: вневременного, освобожденного от истории. **Но точно так же убедительна** иным образом развернутая аргументация: постулат оригинальности привел к отбрасыванию в музыке правил упорядоченной поэтики, и следствием этого стало то, что субстанцию музыкальной традиции составили произведения как индивидуально неповторимые образования; традиция же не могла манифестировать себя иначе как в устойчивом репертуаре, где и нашла свою отправную точку патриотическая тенденция утверждения национальной классики теперь уже в музыкальном искусстве (с. 349)

Разумеется, читать дальхаусовское предложение нужно не единожды. Шесть раз употребленное слово *dass* придает ему проповедническую страсть. Семантическая пламенность сочетается со структурным изяществом. Симметричность строения (три *dass* в многоуровневом субъектном придаточном в препозиции — сказуемое и дополнение главного предложения — три *dass* в многоуровневом объектном придаточном в постпозиции) вызывает в представлении подъем к вершине и спуск назад либо движение вперед и затем в противоположном направлении. В любом случае на первом плане стоит идея инверсии, хотя указываемые Дальхаусом «моменты» перечислены во второй половине предложения отнюдь не в «ракоходном» порядке.

Дальхаус, как мы видим, вовсе не склонен «помогать» своему читателю, мне же пришлось этим заниматься. Все попытки сделать **одно** русское предложение удобопонимаемым провалились. Но все же мне кажется, что найденный тогда выход достаточно убедителен: у Дальхауса целью и «разворо-

том» выступает точка столкновения двух глаголов, о чем уже достаточно говорилось, в русском переводе — цезура на грани двух предложений, подобная краткому отдыху перед выступлением в обратный путь.

5

Работой «Эпохи и их осознание в истории музыки» завершается русское издание избранных трудов Дальхауса. А открывает его статья «Новая музыка и проблема музыкальных жанров» (*Die Neue Musik und das Problem der musikalischen Gattungen*, 1969; Bd. 8. S. 33–43). Разумеется, ни при работе над переводом, ни при обдумывании структуры книги мне не приходило в голову, что *dass*-Sätze как яркое стилевое средство Дальхауса должны были бы тем или иным образом быть подчеркнуты. Тем не менее это одна из двух статей, вошедших в сборник, открывающихся словом *dass* (вторая — «Музыкальная драма как симфоническая опера» (*Das Musikdrama als symphonische Oper*, 1978; Bd. 7. S. 443–451)). Таким образом, им начинается и вся наша книга (в русском переводе: *То, что...*). Более того — 23 текстам Дальхауса предпослано предисловие, написанное его учеником Михаэлем Хайнеманом (Heinemann). И он начинает свой текст со слова *dass* (из пяти разделов этого предисловия так начинаются три)! Влияние ли это Дальхауса как учителя? Влияние ли это тех конкретных текстов Дальхауса, в которые Хайнеман заново вчитался для написания предисловия?

Пристальное знакомство с работами самого Хайнемана — а он принадлежит к наиболее плодотворно работающим сегодня немецким историкам музыки — позволяет заметить, что он охотно пользуется этим оборотом, хотя дальхаусовской плотности не достигает. А вот, например, Герман Данузер (Danuser) — общепризнанный главный представитель школы Дальхауса в последние 30 лет — употребляет его достаточно редко. И вообще в современной немецкой музыкальной науке *dass*-Sätze являются скорее исключением. Знакомство с десятками публикаций последних лет привело меня к выводу об известной маргинальности излюбленного Дальхаусом начала предложения (как то и было, очевидно, всегда). В большинстве статей — независимо от их объема — количество подобных случаев колеблется от 0 до 3. Иные цифры обращают на себя внимание, маркируя особенности авторского стиля.

Так, в одной из интереснейших публикаций последних лет — сборнике «Канон музыки» (*Der Kanon der Musik*)¹, авторами которого выступили 34 ведущих музыковеда и культуролога Германии, Австрии, Швейцарии и США, почти у трети авторов *dass*-Sätze не фигурируют вообще. А из имеющихся случаев одна треть (15) приходится на одну статью, правда, объемом целых

¹ *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte* / Hg. v. Klaus Pitschmann und Melanie Wald-Fuhrmann. Edition Text+Kritik. München, 2013.

93 страницы (вся текстовая часть книги занимает почти 900 страниц). Это наводит на мысль о том, что автор работы, молодой исследователь Фабиан Кольб, вполне сознательно применяет обсуждаемое средство¹.

Упомянем и книги, посвященные самому Дальхаусу или анализирующие его взгляды и тексты. В книге «*Основы истории музыки* Карла Дальхауса: перечитывая вновь»² 11 авторов освещают в 12 очерках проблематику книги 1977 года, увиденную сегодняшним взглядом (10 очерков носят те же названия, что 10 глав книги Дальхауса). Первый очерк открывается — как это нередко бывает у самого Дальхауса — словом *Dass*. Но этим все почти и исчерпывается: редко в каком очерке будет даже и два таких предложения, лишь работы философов Рихарда Кляйна (Klein) и Николауса Урбанека (Urbanek) несколько выделяются на этом фоне (соответственно, 5 случаев на 21 странице и 4 на 31).

Аналогичный случай — книга, выпущенная по материалам посвященного 80-летию Дальхауса симпозиума в Государственном институте музыковедения (Берлин) с его более чем тридцатью докладчиками³, где читатель лишь изредка встречает столь любимое Дальхаусом стилевое средство. Книга завершается статьей одного из редакторов-составителей дальхаусовского десятитомника Тобиаса Плебуха (Plebuch), название которой можно было бы приблизительно перевести: «О трудности выразить музыку в слове» (*Von der Schwierigkeit, Musik zur Sprache zu bringen*; автор имеет в виду работу музыковеда)⁴. Рассматривая на примере статьи Дальхауса «Дирижер как наместник» (*Der Dirigent als Statthalter*, 1976) шесть характерных «фигур» его стиля и мышления, Плебух в качестве одной из таковых анализирует и *dass*-Sätze. Он называет их «одной из приметнейших манер» прозы Дальхауса, насчитывая в десятитомнике 4235 таких случаев:

Хотя поставленным в начало *dass*-Sätze иногда приносится в жертву элегантность, они все же характеризуют одновременно со стилем также и мышление Карла Дальхауса. Исторический, ориентированный на проблемы, рефлектирующий метод оставляет след и в синтаксисе⁵.

В заключение статьи Плебух обобщает суть «рефлектирующего метода» Дальхауса следующим образом:

¹ См.: *Kolb F. Strategien, Konzepte und Funktionen von „Selbstkanonisierung“, oder: Komponisten als Agenten ihres eigenen Nachruhms. Eine Spurensuche von Machaut bis Stockhausen // Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. S. 697–789.*

² *Carl Dahlhaus' Grundlagen der Musikgeschichte: Eine Re-Lectüre / Hg. von F. Geiger, T. Janz. Paderborn, Wilhelm Fink, 2016. 295 S.*

³ *Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft: Werk, Wirkung, Aktualität / Hg. von H. Danuser, P. Gülke, N. Miller, T. Plebuch. Schliengen: Edition Argus, 2011. 440 S.*

⁴ *Plebuch T. Von der Schwierigkeit, Musik zur Sprache zu bringen // Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft: Werk, Wirkung, Aktualität. S. 418–428.*

⁵ *Ibid. S. 425.*

Вокруг проблем — и это часто отмечалось — вращается все мышление и все письменное творчество Карла Дальхауса, посвященное истории, эстетике и теории музыки. Вместо того, чтобы игнорировать устаревшие теории и идеи, он склоняется к тому, чтобы реконструировать те проблемы, которые они были призваны решить, «потому что следует полагать, что постановка проблем формулирует вопросы, которые устаревают куда медленнее, чем меняющиеся от эпохи к эпохе ответы на них»¹.

Приведенные слова Дальхауса взяты из книги «Основы истории музыки» (Bd. 1. S. 22). Представляется, что именно они могут стать ключом к объяснению приверженности ученого к анализируемому языковому средству. Dass-конструкции появляются у него чаще всего там, где он сталкивается «в лоб» некоторое утверждение (нередко выступающее в одеянии всеми признаваемой истины) и свое отношение к данному утверждению. Именно возможность дать достаточно развернутый тезис (придаточное в начале), а затем вынести ему авторский приговор в главном предложении обусловила, на наш взгляд, привлекательность для Дальхауса данной синтаксической конструкции.

Модель «общеизвестный тезис — выражение авторского отношения» является не чем иным, как грамматическим преломлением мыслительной операции «от ответа — к вопросу» или, как сформулировал сам Дальхаус, от ответов, «меняющихся от эпохи к эпохе» (и по состоянию на сегодняшний день являющихся общепринятыми), к проблемам, «которые устаревают куда медленнее». Дальхаусовские dass-Sätze подобны некой тропе, ведущей поначалу мимо знакомых ландшафтов, но лишь до определенной развилки, где требуется принять решение, куда двигаться дальше. Поскольку решение должно быть принято осознанно, то и глаза должны быть избавлены от привычной пелены.

Посмотрим с этой точки зрения на несколько типичных примеров, обращая внимание на характерные модальности сомнения, отрицания, необходимости переосмысления уже известного, формирующие семантическую ауру главного предложения.

Вот уже приводившиеся:

Daß sich ein Problem am Ende als Scheinproblem erweist, das man vergessen kann, statt es lösen zu müssen, besagt jedoch nicht, daß es nutzlos und überflüssig wäre, es überhaupt zu stellen (Musik und Jugendstil; Bd. 6. S. 511).

Daß Musik dazu da sei, verstanden zu werden, ist keineswegs selbstverständlich (Warum ist die Neue Musik so schwer verständlich? Bd. 8. S. 336).

Однако то, что та или иная проблема в конце концов оказывается «мнимой» и о ней можно забыть, вместо того, чтобы искать решение, **не говорит о том**, что была бесполезной и излишней ее постановка (с. 276).

То, что музыка существует для того, чтобы быть понятой, **ни в коем случае не является** само собой разумеющимся (с. 84).

¹ Plebuch T. Von der Schwierigkeit, Musik zur Sprache zu bringen. S. 428.

Вот несколько еще не цитировавшихся высказываний:

Daß dem Gang der Akkorde seit dem 17. oder 18. Jahrhundert — in den verschiedenen musikalischen Gattungen in ungleicher Ausprägung — die Zusammenhang stiftende tonale Harmonik zugrundeliegt, ist eine Trivialität, die auszusprechen man sich fast scheut, die sich jedoch in gleichem Maße, wie sie zunächst selbstverständlich erscheint, bei genauerer Analyse als rätselhaft erweist (Warum ist die Neue Musik so schwer verständlich? S. 340).

Daß die Fuge zum Paradigma Bachschen Kontrapunkts und darüber hinaus des Kontrapunkts schlechthin erhoben wurde, ist nun aber keineswegs selbstverständlich und in der Natur der Sache begründet, sondern erweist sich, historisch betrachtet, als Resultat einer Rezeptionsgeschichte, in der Bachs Klaviermusik, vor allem «Das Wohltemperierte Klavier», in den Vordergrund rückte, während die Kantaten, deren liturgische Verwendbarkeit ebenso zweifelhaft erschien, wie die pädagogische der Klavierwerke unmittelbar plausibel war, im Schatten standen (Bach und die Idee des Kontrapunkts. Bd. 3. S. 747–748).

Daß die Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts durch Wagner geprägt worden ist — wie die des früheren durch Beethoven —, gehört zu den historiographischen Gemeinplätzen, an deren unreflektiertem Gebrauch sich zeigt, daß uns die musikalische Vergangenheit — trotz allen Redens über Ideen-, Sozial- und Strukturgeschichte — immer noch primär als Heroengeschichte vor Augen steht. Nicht, daß die Behauptung über eine Hegemonie Wagners falsch wäre; aber sie verleitet dazu, den geschichtlichen Kontext zu vernachlässigen, aus dem heraus die Idee des Musikdramas zu interpretieren wäre (Das Musikdrama als symphonische Oper, начало. Bd. 7. S. 443).

Конечно, имеется и немало иных семантических контекстов применения Дальхаусом *dass*-Сätze. Думается, однако, что растущая с годами ригористичность тона, равно как и полемический запал, характерный для большинства поздних текстов ученого, со всей очевидностью коррелировали с

Мысль, что в основе движения аккордов начиная с XVII или XVIII века — в различных музыкальных жанрах с различной степенью выраженности — лежит скрепляющая их связь тональная гармония, **является тривиальностью**, которую почти неловко произносить, но которая, тем не менее, при внимательном анализе **предстает загадочной** в той же мере, в какой поначалу кажется самоочевидной (с. 89).

То, что fuga была возвышена до парадигмы баховского контрапункта и, сверх того, контрапункта вообще, **ни в коем случае не является**, однако, само собой разумеющимся и находящим обоснование в «природе вещей», а выступает — если встать на историческую точку зрения — результатом истории рецензии, в которой на первом плане оказалась баховская клавирная музыка, прежде всего «Хорошо темперированный клавир», в то время как кантаты оказались в тени (возможность их литургического применения виделась столь же сомнительной, сколь непосредственно очевидным было педагогическое использование клавирных произведений) (с. 159).

То, что история музыки конца XIX века прошла под знаком Вагнера — так же, как первая его половина под знаком Бетховена, — относится к числу общих мест историографии, **неотрефлектированное использование** которых показывает, что музыкальное прошлое — несмотря на все разговоры об истории идей, о социальной или структурной истории — все еще предстает перед нашим взором как «история героев». Не то чтобы утверждение вагнеровской гегемонии было ложным; но оно поневоле ведет к пренебрежению историческим контекстом, исходя из которого только и следовало бы интерпретировать идею музыкальной драмы (с. 173).

частотой его обращения (иногда, бесспорно, неосознанного) к «лежащему под рукой» и многократно доказавшему свою особую действенность языковому средству.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грамматика современного русского литературного языка / Под ред. Н. Ю. Шведовой. М.: Наука, 1970. 767 с.
2. *Дальхаус К.* Избранные труды по истории и теории музыки / Сост., пер. и комм. С. Наумовича. СПб.: Изд. им. Н. И. Новикова, 2019. 424 с.
3. *Нарустранг Е. В.* Практическая грамматика немецкого языка. СПб.: Союз, 2000. 368 с.
4. *Наумович С. Б.* О двух «почему?» Карла Дальхауса // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: Параллели и взаимодействия. М.: Нобель-пресс, 2013. С. 327–335.
5. *Пылаев М. Е.* Проблемы теории и истории европейской музыки в научном наследии Карла Дальхауса. Дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2016. 470 с.
6. Современный русский язык / Под ред. В. А. Белошапковой. Изд. 3-е, испр. и доп. М.: Азбуковник, 1999. 925 с.
7. *Холопов Ю. Н.* Дальхауз // Музыкальная энциклопедия. Т. 2. М., 1974. Стб. 139.
8. *Чередниченко Т. В.* Карл Дальхауз: философско-методологическая рефлексия истории музыки // Вопросы философии. 1999. № 9. С. 121–138.
9. Carl Dahlhaus' *Grundlagen der Musikgeschichte*: Eine Re-Lecture / Hg. von F. Geiger, T. Janz. Paderborn, Wilhelm Fink, 2016. 295 S.
10. Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft: Werk, Wirkung, Aktualität / Hg. von H. Danuser, P. Gülke, N. Miller, T. Plebuch. Schliengen: Edition Argus, 2011. 440 S.
11. *Dahlhaus C.* Gesammelte Schriften. Bd. 1–10 und Supplement / Hg. von H. Danuser, H.-J. Hinrichsen, T. Plebuch. Laaber-Verlag, 2001–2007.
12. *Dahlhaus C.* Idea muzyki absolutnej i inne studia. Kraków: PWM, 1988. 508 S.
13. *Dreyer H., Schmitt R.* Lehr- und Übungsbuch der deutschen Grammatik. Neubearbeitung. Ismaning: Max Hueber Verlag, 2000. 359 S.
14. *Kirschbaum E.-G.* Grammatik der russischen Sprache. Berlin: Verlag Volk und Wissen, 2001. 400 S.
15. *Kolb F.* Strategien, Konzepte und Funktionen von „Selbstkanonisierung“, oder: Komponisten als Agenten ihres eigenen Nachruhms. Eine Spurensuche von Machaut bis Stockhausen // Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Hg. v. Klaus Pitschmann und Melanie Wald-Fuhrmann. München: Edition Text+Kritik, 2013. S. 697–789.
16. *Oppenrieder W.* Von Subjekten, Sätzen und Subjektsätzen. Untersuchung zur Syntax des Deutschen. Tübingen: Niemeyer, 1991. 366 S.
17. *Plebuch T.* Von der Schwierigkeit, Musik zur Sprache zu bringen // Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft: Werk, Wirkung, Aktualität / Hg. von H. Danuser, P. Gülke, N. Miller, T. Plebuch. Schliengen: Edition Argus, 2011. S. 418–428.
18. *Zimmermann M.* Die unverdünnte Stimme der Vernunft. Zum Tode von Carl Dahlhaus // Musica. Jg. 43 (1989). Nr. 3. S. 278–280.

Аннотация

В статье анализируются способы перевода на русский язык частых у великого немецкого музыковеда Карла Дальхауса (1928–1989) сложноподчиненных предложений, начинающихся с придаточного со словом *dass*; указывается на причины конструктивной перегруженности некоторых из них; на основе многолетней работы над текстами как Дальхауса, так и других немецкоязычных музыковедов XX и XXI века высказывается гипотеза о возможных корнях приверженности именно Дальхауса к *dass*-конструкциям.

Abstract

When reading the works of the German musicologist Carl Dahlhaus (1928–1989), his frequent use of complex sentences beginning with a subordinate clause (specifically with the word ‘dass’), is particularly noticeable. This article pursues three objectives: 1) to analyse methods of translating such constructions into Russian without literal adherence to the structure of the original; 2) to highlight the structural convolutedness of some of Dahlhaus’s sentences; 3) to formulate a hypothesis concerning the causes of Dahlhaus’s propensity to ‘dass’ constructions based on extensive work on texts written by German-speaking musicologists of the 20th and 21st centuries. The ‘dass’ construct allows the author to give a fairly comprehensive thesis *before* revealing their opinion in the principal clause; such syntactical constructions seem to have been very compelling for Dahlhaus.

- ✓ *Ключевые слова:* Карл Дальхаус, перевод музыковедческого текста, перевод с немецкого на русский, dass-Satz в немецком языке, структурно-исторический метод в музыковедении.
- ✓ *Keywords:* Carl Dahlhaus, translating the musicological text, translating from German into Russian, dass-Satz (a complex sentence beginning with the word ‘dass’), structure historical method in musicology.

УДК
792.09

Художественный метод Театрально-драматургической мастерской Красной Армии в Петрограде 1919—1920 годов

КИБАРДИН АРТЕМ АЛЕКСАНДРОВИЧ

*Аспирант, Российский институт истории искусств
(Санкт-Петербург, Россия)*

KIBARDIN ARTYOM A.

*PhD Student, Russian Institute for the History of the Arts
(Saint-Petersburg, Russia)*

E-mail: atmosgroup@yandex.ru

После революции 1917 года в стране возникли революционные театрализованные представления с многотысячной зрительской аудиторией, ставшие знаковым явлением общественного и художественного быта. Над этими постановками работали виднейшие деятели искусства начала XX века¹. С появлением режиссерского театра в России понимание спектакля как цельного художественного произведения, созданного режиссером, распространилось и на сферу массовых представлений. Фигура режиссера позволяла выстраивать тысячные группы участников, организовывать сценическое действие на площадях Петрограда, подчиняя его исторические архитектурные ансамбли определенному художественному замыслу. История петроградских зрелищ 1920 года — «Мистерия освобожденного труда», «К мировой Коммуне», «Взятие Зимнего дворца», ставших всемирно известными, началась за год до их официальной премьеры. При этом она началась не на петроградских площадях, а в красноармейских казармах.

В 1919 году в Петрограде была организована уникальная лаборатория по подготовке массового политического зрелища — Театрально-драматургическая мастерская Красной Армии. Созданная по инициативе бывшего артиллерийского офицера Н. Г. Виноградова (ил. 1), мастерская оказала значительное влияние на развитие постановочных принципов театрализованного представления. За год активной творческой деятельности в мастерской сформировался метод, приемы которого охватывали не только драматур-

¹ В 1920 году над массовыми представлениями в Петрограде работали театральные режиссеры, композиторы, живописцы, поэты, актеры, среди которых: Н. И. Альгман, М. Ф. Андреева, Ю. П. Анненков, Г. И. Варлих, Г. И. Гидони, И. Г. Гришашвили, М. В. Добужинский, Н. Н. Евреинов, А. Р. Кугель, К. А. Марджанов, С. Д. Масловская, А. И. Пиотровский, Н. В. Петров, С. Э. Радлов, В. Н. Соловьев, Д. З. Темкин, В. Х. Ходасевич, В. А. Щуко и др.



Ил. 1. Николай Глебович Виноградов-Мамонт (1893–1967), театральный деятель, артист, режиссер и драматург, основатель мастерской. 1914 (Литературное наследство. Т. 82: А. В. Луначарский. Неизданные материалы. М.: Наука, 1970. С. 384)

гию «театра коллективного героя»¹, но и способы актерской игры, пространственно-декорационное и музыкальное оформление². В камерных опытах в красноармейских казармах родился «замысел мистериально героико-мо-

¹ Понятие «театра коллективного героя» введено А. Р. Кугелем в записке к проекту театра Пролеткульта в 1920 году. Оригинал находится в отделе рукописей Института русской литературы РАН, Санкт-Петербург (ОР ИРЛИ РАН. Ф. 686. Оп. 1. Д. 30. Л. 1.).

² Театрализованные представления мастерской «Свержение самодержавия» (1919), «Красный год» (1919), «Кровавое воскресенье» (1920), «Меч мира» (1920) и «Гибель Коммуны» (1920) разыгрывались как на специализированных сценических площадках (Оперный театр Народного дома, цирк Чинизелли), так и на открытых площадях и парках Петрограда, фронтах Гражданской войны под руководством М. Я. Аплетина, Н. Н. Бахтина, Н. Г. Виноградова-Мамонта, Г. И. Гидони, А. И. Пиотровского, С. Э. Радлова, Н. А. Щербакова и др.

нументального театра»¹, а художественный метод мастерской повлиял на формирование сценических принципов последующих петроградских зрелищ 1920 года.

Деятельность мастерской Виноградова (1919–1920) исследована в ряде работ, анализирующих эстетику первых представлений и их влияние на последующие площадные зрелища Петрограда в 1920 году². Работы, исследующей собственно режиссерский метод постановки революционных массовых представлений, пока не существует. В данной статье осуществляется попытка реконструкции художественного метода Театрально-драматургической мастерской.

Идеей монументального героического театра Виноградов проникся еще на последних курсах историко-филологического факультета Петербургского университета. Он посещал лекции об условном театре в Студии на Бородинской, занимался актерским мастерством и режиссурой в Студии при Передвижном театре П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской. В 1918 году Виноградов окончил Курсы мастерства сценических постановок под руководством В. Э. Мейерхольда, где, по замечанию секретаря, режиссера А. Л. Грипича, «ставилась экспериментальная задача разработать сценические средства, метод и технику нового революционного театра»³. Увлечению Виноградова театром не помешали ни Первая мировая война, ни революция, ни последовавшая за ней Гражданская война.

В декабре 1918 года Виноградов предлагает Агитпропу ПВО организовать Театрально-драматургическую мастерскую — ячейку «театрально-культурного воспитания и образования особой группы рабочих — рядовых красноармейцев, т. е. людей в то время от театра далеких»⁴. Первоначально мастерская расположилась в башне дома компании «Зингер» на Невском, 26: «в верхнем этаже огромного здания в центре города... <...> О ней большинство не знает, многие забыли. А между тем именно там впервые оформилась инсценировка как особый вид театрального зрелища»⁵. Виноградов так опи-

¹ Парнис А. Е. Пометы Блока на пьесе Н. Г. Виноградова «Царь Петр Великий» (Сцена «Царь и сын») // Литературное наследство. Т. 92: Александр Блок: новые материалы и исследования. Кн. 4 / Отв. ред. И. С. Зильберштейн и Л. М. Розенблюм. М.: ИМЛИ РАН, 1987. С. 666.

² См., например: Булгаков А. С., Данилов С. С. Госагиттеатр // Государственный агитационный театр в Ленинграде. 1918–1930 гг. М.; Л.: Academia, 1931. С. 22–31; Гвоздев А. А., Пиотровский А. И. Рабочий и красноармейский театр // История советского театра: Очерки развития / Под ред. В. Е. Рафаловича. Л.: Ленгиз, 1933. С. 244–254; Шульпин А. П. Театрально-драматургическая мастерская Красной Армии // Любительское художественное творчество в России XX века: Словарь. М.: Прогресс-Традиция, 2010. С. 432–434; и др.

³ Грипич А. С. Н. Г. Виноградов-Мамонт и его спектакль «Свержение самодержавия». Воспоминания (РГАЛИ. Ф. 2542. Оп. 2. Д. 14. Л. 1–4).

⁴ Булгаков А. С., Данилов С. С. Госагиттеатр. С. 22.

⁵ Шимановский В. В. У истоков // Жизнь искусства. 1927. № 36. С. 2–3.

сывает этот эпизод: «я внезапно по-новому увидел давно знакомый дом Зингера, международного фабриканта швейных машин. На семиэтажном доме — стеклянный купол. На нем — глобус. Я мгновенно вспомнил шекспировский театр „Глобус“. Мне страстно захотелось на зингеровском глобусе повторить шекспировскую надпись: „Tutus mundus agit Histriorem“ („Весь мир играет комедию“)¹. Однако сам мечтал, чтобы игралась «новая монументальная трагедия»².

После выхода приказа командования Красной армии в Петрограде об учреждении мастерской (11 февраля 1919 года) Виноградов созывает совещание и рассылает письма следующего содержания:

«...создать собственных драматургов, которые должны настолько же превзойти Эсхила, насколько идеи, одушевляющие пролетарскую Красную Армию, выше идей рабовладельческого общества древнегреческих Афин“.

«...основать новый героический монументальный театр, проникнутый духом классовой борьбы пролетариата“.

«...дать не только драматургов, но и художников, которые могли бы монументальными фресками украсить дворцы и празднества Красной Армии...“

«...подготовить кадры инструкторов, которые могли бы перенести в части Красной Армии принципы массового героического театрального действия“.

Адресаты: М. Горький, Ф. И. Шаляпин, Ю. М. Юрьев, А. А. Блок, В. Э. Мейерхольд, М. Ф. Андреева, П. П. Гайдебуров, А. Н. Бенуа, А. Я. Головин, В. А. Шукко, Н. Ф. Монахов, А. Р. Кугель, К. С. Петров-Водкин, В. Е. Татлин и т. д.»³.

Следует отметить, что полвека спустя после этого эпизода Виноградов сам охарактеризует стиль обращения как «возвышенно-агитационный»⁴. Но тогда двадцатипятилетний молодой режиссер восторженно и дерзновенно мечтал создать новый жанр театрального искусства, обличенный в форму «героического действия», передающего монументальный «размах сокрушения старого мира»⁵. Выступая против мировоззренческой программы Передвижного театра (мистико-символистской эстетики, преобразующей людей всех классов и групп во «всечеловека»⁶), Виноградов выдвигает не менее абстрактную «семиверстку». Манифест состоял из семи тезисов: театр-храм, всемирность, монументальность, творчество масс, оркестр искусств, радость труда, преобразование мира⁷. Принципиально новых поло-

¹ Виноградов-Мамонт Н. Г. Красноармейское чудо. Повесть о театрально-драматургической мастерской Красной Армии. Л.: Искусство, 1972. С. 31.

² Там же. С. 85.

³ Там же. С. 22.

⁴ Там же.

⁵ Гвоздев А. А., Пиотровский А. И. Рабочий и красноармейский театр. С. 246.

⁶ Ланина Т. В. О Николае Глебовиче Виноградове-Мамонте и его книге «Красноармейское чудо» // Красноармейское чудо. Л.: Искусство, 1972. С. 5.

⁷ Виноградов-Мамонт Н. Г. Красноармейское чудо. С. 13.

жений инициатор не формулирует, его манифест полностью соответствует официальной программе Пролеткульта о революционном театре. Однако главным фактором развития мастерской Виноградов избирает масштабность. Он пытается теоретически и практически обосновать «монументальный» стиль театра, противопоставляя его «камерному»¹. Это устремление сыграло одну из ведущих ролей в формировании жанровой специфики театрализованного представления.

Среди преподавателей мастерской можно назвать актеров и режиссеров, приглашенных из Передвижного театра: Е. Д. Головинскую, Н. А. Лебедева, В. В. Шимановского, Я. Н. Чарова. Также хормейстера Н. Н. Бахтина и мейерхольдовца, пантомимиста Н. А. Щербакова. Мейерхольд в мастерской провел «ряд блестящих лекций о театре, заново решавших проблему Театра Красной Армии, — и провел практические работы с красноармейцами, резко повлиявшие на стиль постановок»². По замечанию исследователя А. Е. Парниса, в Мастерской также преподавали и консультировали В. Н. Соловьев, В. Н. Всеволодский-Гернгросс, В. Б. Шкловский³. Из наиболее даровитых красноармейцев было отобрано 150 человек, с которыми с 12 февраля 1919 года началась подготовка первой массовой постановки в истории советского театра — «Свержения самодержавия».

На одном из первых занятий, после «Пантомимы» Щербакова и «Массового пения» Бахтина, Виноградов начинает конструировать сценарный план постановки и обращается к красноармейцам: «с чего начнем? Поставим грандиозное народное действо „Свержение самодержавия“. Что покажем народу? Правду. Представим только то, что мы сами пережили вместе с народными массами, за что сами пролили кровь»⁴. Одно за другим посыпались воспоминания от красноармейцев, переживших эти исторические события, которые и составили первоначальный эпизодный план театрализованного представления:

- первый эпизод «Кровавое воскресенье»;
- второй эпизод «Арест студента-подпольщика»;
- третий эпизод «Арсенал»;
- четвертый эпизод «Волынский полк»;
- пятый эпизод «На баррикадах»;
- шестой эпизод «Восстание на фронте»;
- седьмой эпизод «Отречение Николая II».

¹ *Виноградов-Мамонт Н. Г.* Искусство тысячелетий. Статья не опубликована (РГАЛИ. Ф. 614. Оп. 1. Д. 70).

² Отзыв Н. Г. Виноградова-Мамонта о работе В. Э. Мейерхольда в Театрально-драматургической мастерской Красной Армии (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Д. 3238. Л. 1).

³ *Парнис А. Е.* Пометы Блока на пьесе Н. Г. Виноградова «Царь Петр Великий»... С. 667.

⁴ *Виноградов-Мамонт Н. Г.* Красноармейское чудо. С. 36.

Революционная летопись предопределила эпизодное строение представления. В каждом эпизоде отражался один из исторических этапов падения монархии в России (в хронологической последовательности). Вместе с красноармейцами Виноградов составил композицию, основанную на «узловых событиях»¹, запечатленных в народной памяти: «абстрактный завод, намеченный в сценарии, заменился конкретным Арсеналом. Вместо „революционного полка“ появился исторический Волынский полк. Безымянный „фронт“ приобрел точное наименование — Северный фронт. Красноармейцы влили реальную жизнь в форму... сценария»².

Виноградов определял вектор сюжетного развития эпизода, но в произнесении текста импровизировали сами исполнители. На репетициях словесный текст приобретал более действенный характер. Этот новаторский способ сочинения реплик во время репетиций, по мнению Парниса, «отчасти восходит к методу драматургической импровизации Н. Ф. Скарской»³.

Метод Скарской представлял собой комплекс из пяти ступеней импровизации: выстроенные по принципу от простого к сложному этапы позволяли актерам на последних ступенях создавать этюды на основе предложенного «диалога, вырванного из контекста, который... предлагалось контекстуализировать (или, иначе, оправдать)»⁴. На пятой ступени импровизации исполнители сочиняли сценарии на предложенную преподавателем «сжатую формулу», например: «цель оправдывает средства», «поспешешь людей насмешишь»⁵ и др. Этот метод Виноградов опробовал и на занятиях в Курмасцепе. Импровизационные этюды, построенные на перипетиях известных пьес и специально сочиненных историях, во многом предопределили способ работы с актерами и стиль постановок красноармейцев. Сам Виноградов во время занятий в Курмасцепе разрабатывал массовую пантомимическую зарисовку по мотивам картины И. Е. Репина «Бурлаки на Волге» (1873)⁶.

После написания сценария литературная композиция импровизационно дорабатывалась на репетиционной площадке. В сюжете содержались «события, пережитые исполнителями, и они воспроизводили их в лицах с подлинной талантливостью. Исполнители так „входили в роль“, что игра становилась самой жизнью и не только для них самих, но и для зрителей»⁷. Следуя идее «оркестра искусств», преподаватели постепенно включали в сценарий

¹ Виноградов-Мамонт Н. Г. Красноармейское чудо. С. 36.

² Там же. С. 37–38.

³ Парнис А. Е. Пометы Блока на пьесе Н. Г. Виноградова «Царь Петр Великий»... С. 668.

⁴ Золотухин В. В. Сегодня мы импровизируем: метод Н. Ф. Скарской в контексте раннесоветской театральной самодеятельности // Шаги / Steps. 2019. Т. 5. № 4. С. 28.

⁵ Там же.

⁶ Гвоздев А. А., Пиотровский А. И. Рабочий и красноармейский театр. С. 249.

⁷ Гречиц А. С. Воспоминания (РГАЛИ. Ф. 2542. Оп. 2. Д. 14. Л. 3).

музыкально-поэтические фрагменты, которые отрабатывались на занятиях «массового пения» Бахтина: «Лучинушка», «Дубинушка», «Смело, товарищи, в ногу...», «Вы жертвою пали» и др. Таким образом, воспоминания красноармейцев, доработанные на театральных подмостках, монтировались с узнаваемыми революционными и народными песнями — художественными свидетельствами эпохи, создающими атмосферу представления.

Режиссерское определение событий («расстрел», «арест», «восстание», «братание», «взятие арсенала», «борьба на баррикадах», «перестрелка», «заключительная штыковая атака») было обусловлено военно-революционным содержанием. Поэтому основным выразительным средством стали красноармейские маневры: перестроения, упражнения с оружием, перекрестная стрельба, шествия и т. п. В этих сценах, где красноармейцы изображали самих себя, они могли раскрыться в полной мере, демонстрируя свои возможности¹. Массовые сцены были дополнены коллективными возгласами, репликами, речевым хором. Масса рабочих и солдат выступала без театрального грима, без специальных костюмов.

Персонифицированные герои («Гапон», «царь», «полицейские», «генералы») были отмечены гримом и элементами узнаваемых костюмов. В этих сценах, где исполнители не могли играть самих себя, «на помощь приходила смекалка, народный юмор и злое, подчас гротесковое изображение классовых врагов»². Этот прием в актерской игре был подсказан Мейерхольдом на одной из репетиций:

Мы воспользовались удобной минутой и спросили мэтра:

— Как играть классовых врагов?

Мэтр прищурил глаза. Собрал морщины на лбу и неожиданно выстрелил ошеломляющей фразой:

— Гротеск! Только гротеск. Гениальный гротеск!³

По мнению А. Ю. Ряпосова, «гротеск в режиссерской методологии Мейерхольда включает в себя эксцентрику как необходимую составную часть метода: как сдвиг привычного, как деформацию, как „соединение предметов несоединяемых“. Однако эксцентрикой не ограничивается, ибо в конечном счете гротеск преследует цель обнажить сущность явления как истинный центр»⁴. Установленный Виноградовым при помощи Мейерхольда способ

¹ Этот принцип «театрализации военного маневра» найдет продолжение в постановочной деятельности А. И. Пиотровского 1920 года: Представление в красносельских лагерях (сокращенная версия «К мировой Коммуне»).

² *Гришич А. С.* Воспоминания (РГАЛИ. Ф. 2542. Оп. 2. Д. 14. Л. 1–4).

³ *Виноградов-Мамонт Н. Г.* Красноармейское чудо. С. 44.

⁴ *Ряпосов А. Ю.* Режиссерская методология Мейерхольда. 1: Режиссер и драматург: структура образа и драматургия спектакля. СПб.: СПбГАТИ, 2000. С. 24.

изображения отрицательных героев, с гиперболизацией, показом характерных карикатурно-сатирических движений, найдет воплощение и в последующих представлениях Петрограда 1920 года.

Каждый из педагогов-режиссеров разрабатывал с красноармейцами определенные сцены и эпизоды в зависимости от своего творческого опыта и возможностей: Виноградов — общая организация постановки; Головинская — индивидуальные психологические сцены с конкретными исполнителями (студент-подпольщик, Николай II), Шимановский — массовые патетические картины эпизодов «Арсенал», «Волынский полк», «Баррикады»; Бахтин — музыкальные хоровые фрагменты; Чаров — «солдатский дивертисмент» шестого эпизода; Лебедев — масштабные массовые исторические сцены первого и шестого эпизодов.

По стечению обстоятельств командование Красной армии в начале марта 1919 года принимает решение закрыть мастерскую. Виноградов и преподаватели еще не успели дать премьеру. Основатель мастерской добивается отсрочки на неделю. Нервная обстановка обострила взаимоотношения в преподавательском коллективе до предела, произошел раскол между «профессионалами» Шимановским, Головинской, Лебедевым и «дилетантом», по их убеждению, Виноградовым. Однако раскол этот был вызван, прежде всего, противостоянием двух театральных стилей — камерного и монументального. На одной из последних репетиций между режиссерами возник спор, выявляющий различное понимание жанра революционного представления и способов его сценического воплощения¹. Виноградову было сложно противостоять команде опытных режиссеров. Его теория еще не сформирована, однако он остро ощущает, что традиционалистский метод работы над спектаклем не подходит для реализации самостоятельного красноармейского представления. Для монументального стиля нужен другой размах действия, широта сценического пространства, передвижения и перестроения масс, обобщенность и условность декорационного оформления без тотально детализированных костюмов, громоздкого реквизита, колосников и трюмов. Виноградов был уверен, что должно быть не копирование и воссоздание жизни, а лишь стилизация и условность, то есть методы, которыми мастерски владеет Мейерхольд. Необходима площадь или поляна для солдатского привала, потому что спектакль — это импровизационное игрище красноармейцев после только что закончившегося боя, по своей эстетике близкое не традициям МХТ, а принципам народного балагана.

Единственным свободным залом, не приспособленным под театральное представление, был конференц-зал бывшей Николаевской академии генерального штаба на Суворовском проспекте, 32. После тесного мансардного этажа дома Зингера, за один день до намеченной премьеры, мастерская при-

¹ См.: *Виноградов-Мамонт Н. Г.* Красноармейское чудо. С. 47–48.

ступила к генеральной репетиции. Преподаватели соединяли готовые эпизоды в единый спектакль на маленькой сцене в глубине зала, но все усилия были тщетны. Режиссеры воочию убедились, что в таком пространстве их метод работы над спектаклем не пригоден: «в сцене „9 января“ сотня красноармейцев вдавлена в маленькую эстраду. Их жесты, движения, чувства сплюснуты... было что-то странное, жалкое, нестерпимо фальшивое, когда на крохотных подмостках „толпа“ шла к царю... стоящему от нее в трех шагах. И тут же после закулисных трещоток, имитировавших выстрелы, люди падали почти к сапогам Николая II. „Дамским рукоделием“ веяло от такой массовой сцены...»¹

Интеллектуальный поединок между режиссерами принял вторую фазу:

Режиссеры спросили:

— Ну как?

— Катастрофа! Но я не виню вас. К катастрофе привела «спичечная коробка». Народно-революционную трагедию втиснуть в «спичечную коробку»?! Надо немедленно сломать ее к черту!

— А действие перенести на площадь Зимнего дворца? — издевался Лебедев.

— Да! *Найти форму для баррикад и площадей.*

— Но эту «спичечную коробку» выработала история! — обличала мой нигилизм Головинская. — А вы в один час хотите сломать сцену трех столетий?

— Елизавета Дмитриевна! — горячился я. — Отбросьте гипноз столетий. Нынче революция. Времени для дискуссий нет. Спектакль должен пойти сегодня. И он пойдет! (курсив мой. — А. К.)².

В результате в довольно широком конференц-зале (ил. 2), спроектированном архитектором А. И. фон Гогеном (приблизительно 8 м в ширину и 20 м в длину, высотой около 9,6 м), по бокам были установлены две сцены — «помост революции» и «помост реакции». Эти площадки условно и попеременно обозначали разные места действия: Зимний дворец, завод, полицейский участок, ставку, фронтальной комитет, революционный штаб и др. Между ними был оставлен широкий проход — «дорога манифестации»³, где происходило основное действие — шествие, объединяющее разбросанные по времени и местам действия эпизоды. По обе стороны от прохода располагались зрители напротив друг друга. «Когда теперь говорят о новаторстве, помещая сцену среди зрителей, — замечает Грипич, — то необходимо знать, что это было сделано Виноградовым еще в 1919 году»⁴. Непригодная площадка вытянутой формы подтолкнула Виноградова к мысли постро-

¹ Виноградов-Мамонт Н. Г. Красноармейское чудо. С. 53.

² Там же. С. 54.

³ Пиотровский А. И. Хроника ленинградских празднеств 1919–1922 гг. // Массовые празднества: Сборник комитета социологического изучения искусств. Л.: Academia, 1926. С. 57.

⁴ Грипич А. С. Воспоминания (РГАЛИ. Ф. 2542. Оп. 2. Д. 14. Л. 1–4).



Новое здание Николаевской академии генерального штаба на Преображенскомъ плацу въ Петербургѣ, освященное 19-го сентября 1901 г. Конференцъ-залъ. По фот. К. Булга, авт. «Шива».

Ил. 2. Конференц-зал Николаевской академии Генерального штаба, в котором состоялась премьера постановки «Свержение самодержавия» 16 марта 1919 года (Нива. 1901. № 41. С. 647)

ить два театральных станка в начале и в конце аудитории, а основной сценической площадкой для массовых сцен сделать проход между сидящими друг напротив друга зрителями. Симультанность действия, предложенная Виноградовым, позже отразилась во многих представлениях 1919–1920 годов, и в частности во «Взятии Зимнего дворца». Пиотровский связывает это решение Виноградова с популярной в то время идеей обращения к традициям японского театра, упомянутой П. М. Керженцевым в «Творческом театре»¹, однако документального подтверждения этому факту нет. В постановке не было помоста в форме буквы «Т» (подобного «дороге цветов»), устремленного в зрительный зал, но была целая сценическая площадка, прорезающая его, на которой разворачивались театрализованные исторические события.

Виноградов в прологе, выступая перед публикой, с самого начала заявляет о принципе условности: представьте, что закончился бой, «перед зрителем... красноармейский походный театр... разыгрывается не пьеса, а

¹ Керженцев П. М. Творческий театр. 5-е изд., пересм. и доп. М; Пг.: Государственное изд-во, 1923. С. 69.

воспроизводятся личные воспоминания участников»¹. Нет декораций, но есть два станка. Нет театрального звонка, но есть гильза и штык, удары которых друг об друга дают знать о начале красноармейского революционного представления.

Первый эпизод «Девятое января» открывался протяжной русской народной песней «Лучинушка»: «терзающая душу» старинная песня наполнила собой весь зал, словно «из глуши дремучих лесов»². Хоровое музыкальное исполнение «Лучинушки», как метафора разгорающегося огня народной революции, задавало атмосферу для всего представления о борьбе против монархического режима, передавало тяжелую думу русского народа, как бы интуитивно связывало революционные события начала XX века с народными восстаниями Емельяна Пугачева и Степана Разина. Это эпическое по характеру музыкальное проведение продолжал рабочий, бросая фабричный картуз и обращаясь к другим актерам-красноармейцам и зрителям, он призвал пойти к Зимнему дворцу.

Рабочие стремительно и бегло сговорились пойти к царю, отказавшись от оружия. Они взяли с собой только иконы, царский портрет и хоругви, обозначив мирный характер демонстрации. Один из старых рабочих бросил им вслед предостережение: «свинцом вас накормит царь-батюшка!»³ Но толпа, обнажив головы, группировалась у «помоста революции», запевала молитву «Спаси, Господи, люди твоя...» и медленно двигалась по центральному проходу между зрителями в сторону «помоста реакции», на котором готовилась следующая сцена.

Одновременно на втором помосте, изображающем Зимний дворец, расположились гвардейцы — три генерала, которых играли красноармейцы в под-сказанном Мейерхольдом гротесковом ключе. Каждый из генералов в своей пластике и речевой манере пытался передать характерные движения определенных животных: кто-то изображал быка, кто-то — индюка, а кто-то был жеребцом. Так получились разные карикатурные образы гвардейцев-генералов, составивших царскую свиту. Гвардейцы опускались на одно колено, на помосте появлялся Николай II в малиновой мантии с горностаем, на нем была корона из позолоченного картона.

Г е н е р а л ы. Ваше величество! Чернь взбунтовалась!

Повелите стрелять? Патронов не жалеть?

Н и к о л а й II (*безучастно*). Со-гла-сен.

*Судорожная дробь барабанов. Гвардейцы дают залп. Толпа замирает*⁴.

¹ Цит. по: *Булгаков А. С., Данилов С. С.* Госагиттеатр. С. 23.

² *Виноградов-Мамонт Н. Г.* Красноармейское чудо. С. 61.

³ Там же. С. 62.

⁴ Там же. С. 63 (здесь и далее воспоминания Н. Г. Виноградова даются в виде переработанного для реконструкции сценария текста).

Звучат залпы холостыми патронами. Гвардейцы приставляют ружья к ногам и гусиным шагом маршируют к «помосту революции». В зрительном зале буйный и грозный разлив страстей, рабочая молодежь вот-вот бросится на царских гвардейцев. В кульминации этой массовой патетической зарисовки Лебедева красноармейцы-звукоподражатели воспроизводят свист пуль и затяжной визг летящей шрапнели и гранат. Создается полная иллюзия фронтальной обстановки.

Переключение внимания с одной сцены на другую, условная перемена мест действия создавали необходимый ритм представления, подчеркивали стихийный характер революции. Режиссер выстраивал композицию таким образом, что контрастные сцены чередовались — от «монументального» стиля — к «камерному» и обратно. Этим ритмическим расширением и сужением пространства передавался не только темпоритм представления, но и тотальный характер разворачивающихся событий. Например, после масштабного первого эпизода «Девятое января» следовал фрагмент «Арест студента-подпольщика». В этом эпизоде Головинская психологически тщательно выстраивала рисунок роли с конкретными исполнителями (противостояние пристава и студента).

Пристав. Ну как, господин скубент? Побалакаем с тобой, сукин сын! Вежливо? Чин по чину?

Студент. Обращайтесь ко мне на «вы». Я не такая сволочь, как ты.

Пристав. Что!? Да я вас... (*выхватил револьвер*). Тащи скубента!

Фараоны волокут студента за дверь. Один из рабочих ударом тяжелой руки сбивает фараона с ног¹.

После ареста студента на смену камерному эпизоду вновь следовал массовый революционный фрагмент — «Арсенал». Пробравшийся на Арсенал рабочий Федоров сообщил об аресте студента-подпольщика, принес прокламации и эффектно бросил их в воздух в проходе между зрителями. Рабочие хватали листовки и начинали читать революционные призывы — «долой войну», «долой царскую монархию» и др.

Несмотря на последовательную композицию эпизодов в представлении, режиссер стремился параллельно показывать развитие революции, одновременно переключать внимание от площадки к площадке, между буйными массовыми шествиями в центре зала (экстерьерные сцены) погружать зрителя в предлагаемые обстоятельства штаба, завода, резиденции императора, полка, фронта (интерьерные сцены). Тем самым создавался эффект тотальной достоверности, зритель видел все сферы социально-политической жизни страны, которых коснулась народная революция, он будто смотрел документальный фильм и сам участвовал в нем. Во многом созданию такого ощущения способствовал симультанный характер действия, нашедший наиболее яркое воплощение в эпизоде «Баррикады».

¹ *Виноградов-Мамонт Н. Г.* Красноармейское чудо. С. 64.



«Свержение самодержавия»

Ил. 3. *Сцена «Братание волынцев и рабочих» из театрализованного представления «Свержение самодержавия» на Дворцовой площади (Виноградов-Мамонт Н. Г. Красноармейское чудо)*

После того как Волынский полк направился к Арсеналу, с двух помостов начался «беглый огонь». Полицейские стреляли в бойцов полка над головами зрителей, они не хотели сдавать завод. Щелканье затворов, выстрелы все чаще и чаще, строчит пулемет, артисты «стреляют холостыми патронами, но в зале пахнет порохом. Из дула винтовок вырывается пламя. От помоста к помосту летят горящие пыжи. Глаза бойцов напряженно сосредоточены. Лица побелели, словно их осыпали мукой, точь-в-точь как в настоящем бою. Корчатся волынцы, сраженные вражескими пулями... один, второй, третий»¹. После театрализованного военного маневра следовала сцена воссоединения волынцев и арсенальцев — братания солдат и рабочих (ил. 3). Узнаваемая эмблема рабочих и крестьян — «серп и молот» художника Е. Н. Камзолкина — трансформировалась в эмблему, составленную из молота рабочего и винтовки красноармейца, символизовавшую единство военных и рабочих в революции. Новоиспеченный главнокомандующий волынцев Настин после воссоединения снимает папаху и в полной тишине произносит реплику:

Н а с т и н. Товарищи! Первая честь... и вечная память братьям нашим, павшим героям Революции...

В благоговейной тишине волынцы и рабочие приближаются к павшим товарищам. Волынцы смыкают ружья. На ружья бережно укладывают тела сраженных. Запевают «Вы жертвою пали в борьбе роковой...»².

¹ Виноградов-Мамонт Н. Г. Красноармейское чудо. С. 64.

² Там же. С. 68.

Звучат величественные траурные аккорды. Шествие медленно трижды обходит зал. Женщины в зале плачут, рабочая молодежь пристраивается к солдатским рядам. Всеволод Мейерхольд поднимает винтовку убитого героя, вскидывает ее на плечо и начинает шагать в одном строю с красноармейцами. В этой сцене полностью разрушается условная «четвертая стена», красноармейцы теперь не исполняют роль, а выполняют свой гражданский долг, почитают память павших. Так театрализуется реальный факт истории. Театральная действительность проживается всеми участниками как подлинная. Зрители интуитивно присоединяются к актерам, возникает совместное действие, происходящее не в феврале 1917 года, а в настоящем для зрителей 1919 году.

Подобный выход из сценического времени (1917) — в настоящее (1919) был и в эпизоде «Восстание на фронте». Солдаты, ожидающие приезда императора в ставку, устраивают привал: в одно мгновение проход в зрительном зале преобразуется в лесную поляну, на крестовины ставятся срубленные ели, красноармейцы садятся и закуривают. Параллельно звукоподражатели имитируют пение птиц. Начинается вокально-пластическая миниатюра «Солдатский дивертисмент», поставленная режиссером Чаровым, в которой показывается быт солдат во время привала. Квартет красноармейцев исполняет народную песню «Ах ты, ноченька». Снова широкий и раздольный народный эпизод, как в прологе, только здесь уже влетают хореографические фрагменты, исполняемые наиболее пластически одаренными и подготовленными красноармейцами, и голосовые этюды, имитирующие щебетание разных птиц.

Один из плясунов в захватском танце бросает шинель, подбрасывает к потолку тяжелые ботинки и босой, на воображаемом снегу, кружится в быстром вихре.

Н о в о ж и л о в. Эх, так бы пожить в пляске да радости! Будет ли счастье народу?

Н а с т и н (вскочил). Будет!!! И какое счастье, товарищи! И жизнь, и земной шар перестроим! На небе не одно солнце поставим, а два... пять... дюжину! Кто рабочий? Ты? Бери фабрики и заводы! Ты — мужик-землероб? Расчищай снег! Целуй матушку-землю — она твоя! Всенародно просим: товарищ Максим Горький! (Обращаясь к М. Горькому). Опиши нашу новую рабоче-крестьянскую жизнь! Песню задумали спеть? Дубинушку? Становись в круг. С о л д а т. А запевать кто?

Н а с т и н (импровизируя). Кому? (обращается к Ф. Шаляпину, сидящему в зале). Товарищ Шаляпин! Федор Иванович! Народ просит тебя: запевай!

Федор Иванович встал в зрительном зале и запел¹.

В этом эпизоде красноармейцы как бы втягивают в «игру в воспоминания» реальных героев, таких же очевидцев революционных событий, тем самым разрушая иллюзорность происходящего. Этому способствовало не только прямое обращение актеров к зрителям, но и тройная сценическая площад-

¹ *Виноградов-Мамонт Н. Г.* Красноармейское чудо. С. 70.

ка. События происходят здесь, в полушаге от зрителя, он как бы помещен внутрь показа революционных картин из воспоминаний.

После незапланированного выступления Шаляпина следовал последний эпизод «Отречение Николая II». Подготовленного финала представления не было, его не репетировали. Актеры интуитивно объединились и начали шествие в зрительный зал. Они подняли штыки и красные знамена вверх. В их строй восторженно вливались рабочие и красноармейские массы. Подходили театральные режиссеры и актеры, обменивались мнениями, обнимались, поздравляли друг друга. Происходило «братание» актеров уже со зрителями, они встречали героев революции, повторивших государственный переворот на их глазах. Они воспевали революцию в финальном стихийном апофеозе, как это было и в празднествах Великой Французской революции 1790–1794 годов.

Таким образом, впервые в истории советского театра было организовано массовое театрализованное представление в замкнутом пространстве, основанное на реальных исторических событиях. В основе сюжета — воспоминания очевидцев, активных участников революции. Эти воспоминания составили сценарий театрализованного представления, который создавался на репетиционной площадке. С помощью этюдного метода и упражнений на импровизацию разрозненные воспоминания красноармейцев приобретали законченную драматическую форму. В каждом эпизоде присутствовали только диалоговые структуры, реплики которых, в зависимости от участников события, распределялись между персонифицированными героями и массой. Импровизационные фрагменты дополнялись песенными и пластическими миниатюрами, голосовыми звукоподражательными этюдами, театрализованными военными маневрами (упражнения с оружием, перестрелки, штыковые атаки). Укрупненные драматические сцены соединялись с помощью шествия — зримого массового перехода от площадки к площадке, монументального изображения хода исторических событий. Благодаря переключению внимания зрителей от камерно решенных сцен к монументальному изображению революции, охвату большого пласта исторических событий, создавался эффект достоверности. Здесь зародилось стремление театрализованного представления к документальности, правдивости изображаемых событий, пережитых участниками, в полной мере получившее развитие в серии следующих постановок.

События представления охватывали временной период от 9 января 1905 года до 16 марта 1919 года — настоящего времени для зрителей и исполнителей, соединившихся в едином порыве финального апофеоза. Это понимание стало возможным «благодаря единству проходящего сквозь все действие неменяющегося „хора“¹ — массы красноармейцев и рабочих.

¹ *Пиотровский А. И.* Хроника ленинградских празднеств 1919–1922 гг. С. 60.

Отказ от иллюзорной сцены традиционного театра, создание принципа тройной сценической площадки, позволяющего симультанно организовывать действие, по мнению Пиотровского, были «плодотворным переходом к нетрадиционному, несценическому, а, если угодно, „топографическому“ понимаю „пространства“. Именно такое понимание и такое использование расчлененного пространства сделало возможным великие празднества 1920 года»¹, в которых действие происходило на разных континентах и в различных исторических эпохах.

В постановке присутствовало четкое деление героев на положительных и отрицательных. Каждому типу героев соответствовал определенный характер изображения: рабочие и красноармейцы в героико-патетической манере (реалистичной); император, его подданные, главнокомандующие и командиры — в сатирически-гротесковой (балаганно-площадной). Причем первая группа выступала в подлинных костюмах, своих гимнастерках и шинелях, с настоящими винтовками, листовками, хоругвями, иконами, елями и т. п. Вторая группа — в обобщенно-карикатурных: картонная корона, манто с горностаем, подложенные подушки и др. По такому же принципу был применен грим: только для изображения антагонистов, укрупнения характера и выразительности отрицательных черт.

В замкнутом пространстве опытным путем Виноградовым были установлены основные принципы монументальных массовых представлений для площадей: обобщенность массового героя, согласованность декорационных элементов и реквизита, игра с эмблемой и узнаваемыми символами государственной власти, условность изображения различных мест действия, разрушение «четвертой стены» и прямое общение со зрителем, соотношение массовых и камерных сцен (толпа и герой). Это было новаторством, стирающим границы между театральной иллюзорностью и реальностью, была найдена форма для изображения «баррикад и площадей». Однако в плане содержания художественного произведения «Свержение самодержавия» оставалось постановкой, выполненной в большей степени с сохранением элементов традиционной драматической формы. Сюжетные линии царя и народа развивались хотя и неоднородно, но последовательно, не было нарушения причинно-следственной связи в изображаемых событиях. В финале одна из сторон конфликта терпела поражение.

Конфликт, возникший во время репетиций между Виноградовым и группой режиссеров (Лебедев, Шимановский, Головинская), был обусловлен не только разным пониманием принципов воплощения театрализованного представления, но и их разным мировоззрением. С одной стороны, Виноградов, горячо приветствовавший революцию и верящий в ее начинания, с другой — опытные мастера театрального дела, представители другого поколения (в осо-

¹ *Пиотровский А. И.* Хроника ленинградских празднеств 1919—1922 гг. С. 59.

бенности Лебедев), которые, безусловно, имели иной взгляд на творящуюся вокруг них реальность. Неслучайно Шимановский в заметке называет эту постановку «Падением самодержавия»¹. Названия, конечно, похожи, но они имеют разную коннотацию и расстановку сил. Группы режиссеров, работая над одной постановкой, ставили два совершенно разных спектакля. Они работали в двух разных стилях. Но именно в «Свержении самодержавия» соединение двух театральных идей (камерность и монументальность) стало почвой для поисков в режиссуре массовых представлений (театрализация истории и способы ее претворения в театральной форме). В первом представлении мастерской были заявлены основные темы из истории революции, которые в последующих постановках станут самостоятельными сюжетами («Кровавое воскресенье», «Меч мира», «Взятие Зимнего дворца»), а его образная система и способ организации сценического действия во многом предопределили эстетику последующих массовых петроградских представлений 1920 года.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

Агитпроп — Отдел агитации и пропаганды.

Госагиттеатр — Государственный агитационный театр.

ИМЛИ РАН — Институт мировой литературы Российской Академии наук.

Курмасцеп — Курсы мастерства сценических постановок.

МХТ — Московский Художественный театр.

ОР ИРЛИ РАН — Отдел рукописей Института русской литературы (Пушкинский дом) Российской Академии наук.

ПВО — Петроградский военный округ.

Пролеткульт — Пролетарские культурно-просветительные организации.

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Булгаков А. С., Данилов С. С.* Госагиттеатр // Государственный агитационный театр в Ленинграде. 1918–1930 гг. М.; Л.: Academia, 1931. С. 22–31.
2. *Виноградов-Мамонт Н. Г.* Красноармейское чудо. Повесть о театрально-драматургической мастерской Красной Армии. Л.: Искусство, 1972. 130 с.
3. *Гвоздев А. А., Пиотровский А. И.* Рабочий и красноармейский театр // История советского театра: Очерки развития / Под ред. В. Е. Рафаловича. Л.: Ленгиз, 1933. С. 244–254.
4. *Золотухин В. В.* Сегодня мы импровизируем: метод Н. Ф. Скарской в контексте раннесоветской театральной самодеятельности // Шаги / Steps. 2019. Т. 5. № 4. С. 23–35.
5. *Керженцев П. М.* Творческий театр. 5-е изд., пересм. и доп. М; Пг.: Государственное изд-во, 1923. 234 с.
6. *Ланина Т. В.* О Николае Глебовиче Виноградове-Мамонте и его книге «Красноармейское чудо» // Красноармейское чудо. Л.: Искусство, 1972. С. 5.

¹ Шимановский В. В. У истоков.

7. Луначарский А. В. О пьесе «Царь Петр Великий» // Литературное наследство. Т. 82: А. В. Луначарский. Неизданные материалы / Ред. Н. А. Трифонов. М.: Наука, 1970. С. 283–386.
8. Парнис А. Е. Пометы Блока на пьесе Н. Г. Виноградова «Царь Петр Великий» (Сцена «Царь и сын») // Литературное наследство. Т. 92: Александр Блок: новые материалы и исследования. Кн. 4 / Отв. ред. И. С. Зильберштейн и Л. М. Розенблюм. М.: ИМЛИ РАН, 1987. С. 666–683.
9. Пиотровский А. И. Хроника ленинградских празднеств 1919–1922 гг. // Массовые празднества: Сборник комитета социологического изучения искусств. Л.: Academia, 1926. С. 54–84.
10. Рыжов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 1: Режиссер и драматург: структура образа и драматургия спектакля. СПб.: СПбГАТИ, 2000. 92 с.
11. Шимановский В. В. У истоков // Жизнь искусства. 1927. № 36. С. 2–3.
12. Шульпин А. П. Театрально-драматургическая мастерская Красной Армии // Любительское художественное творчество в России XX века: Словарь. М.: Прогресс-Традиция, 2010. С. 432–434.

Аннотация

Статья посвящена деятельности Театрально-драматургической мастерской Красной Армии (1919–1920) на примере первого массового театрализованного представления в истории советского театра — «Свержения самодержавия» (1919). В центре внимания изучение как теоретических принципов основателя мастерской Н. Г. Виноградова-Мамонта, сформированных под влиянием взглядов В. Э. Мейерхольда, П. М. Керженцева, Н. Ф. Скарской, так и его режиссерско-постановочных приемов. В статье осуществлена попытка определить историческое значение деятельности мастерской для формирования сценических принципов последующих петроградских зрелищ 1920 года.

Abstract

This article considers the activities of the Red Army Theater and Drama Workshop between 1919 and 1920 through the lens of the first mass theatrical performance in the history of the Soviet theater, namely *Overthrowing Autocracy* (1919). The main focus is on the theoretical principles of the Workshop's founder, Nikolay Vinogradov-Mamont, formed under the influence of Vsevolod Meyerhold, Platon Kerzhentsev, Nadezhda Skarskaya, and their principles of direction and production. The article considers the significance of the Workshop's activities with regard to the mass performances that took place in Petrograd during 1920.

- ✓ *Ключевые слова:* Театрально-драматургическая мастерская Красной Армии, Н. Г. Виноградов-Мамонт, «Свержение самодержавия», режиссура театрализованных представлений, реконструкция, художественный метод.
- ✓ *Keywords:* Red Army Theater and Drama Workshop, N. G. Vinogradov-Mamont, *Overthrowing Autocracy*, direction of theatrical performances, reconstruction, artistic method.

УДК
792.03

Новаторский подход к образу Ленина в спектакле М. А. Захарова «Революционный этюд» (Ленком, 1979)

ШЕЛЕСТ ВЕРА ВЛАДИМИРОВНА

*Руководитель литературно-драматической части
Брестского академического театра драмы имени Ленинского комсомола
Беларуси (Брест, Республика Беларусь)*

SHELEST VERA V.

*Head of the Literary and Dramatic Section of the Brest Academic Drama Theater
Named after the Lenin Komsomol of Belarus (Brest, Republic of Belarus)*

E-mail: bezumie.vshv@gmail.com

Цель данной статьи — исследовать уникальность спектакля «Революционный этюд», поставленного М. А. Захаровым в 1979 году на сцене театра Ленком по пьесе М. Ф. Шатрова «Синие кони на красной траве», в контексте развития советской театральной ленинианы.

Задачи статьи: 1) опираясь на рецензии критиков, высказывания самих создателей спектакля и драматургический текст, раскрыть новаторские тенденции, впервые заданные М. Ф. Шатровым и М. А. Захаровым в работе над постановкой; 2) проанализировать особенности сценической поэтики спектакля, прежде всего — сюжета, жанровой природы постановки и способа актерского существования в спектакле; 3) определить новаторство О. И. Янковского в подходе к воплощению сценического образа Ленина; 4) поставить роль Ленина в исполнении Янковского в контекст игры данной роли другими исполнителями.

Самая заметная особенность театрального сезона 1979/80 года — нацеленность всех без исключения советских театров на две крупнейшие даты: 110-ю годовщину со дня рождения Ленина и 35-летие Победы над фашизмом. Ленинская тема в афише обеих столиц ярко прозвучала в постановках по пьесе М. Ф. Шатрова «Синие кони на красной траве» («Революционный этюд»).

Марку Анатольевичу Захарову (1933–2019) нужна была пьеса о Ленине — особая, новаторская, эпатажная. Театр, носящий имя Ленинского комсомола, не мог не отозваться на историческое событие, ведь он был связан с ленинской темой «идеологической пуповиной». Основанный как Театр рабочей молодежи (ТРАМ), Ленком обитал в здании бывшего Купеческого собрания, где в 1920 году состоялся исторический III Съезд комсомола, с этой сцены Ленин произнес программную речь (что и запечатлено на монументаль-

ном полотне группы художников во главе с Б. В. Иогансоном, долгие годы украшавшем стену в фойе театра). С 1938 года театр носит имя Ленинского коммунистического союза молодежи (ЛКСМ). Таким образом, появление в 1979 году на сцене Ленкома «Революционного этюда» Шатрова закономерно.

Для эпохи перестройки фигура Михаила Филипповича Шатрова (1932–2010) — важная, если не важнейшая. За тридцать лет творческой деятельности он был признанным и запрещенным, отмечен наградами и преследуем цензурой, невероятно популярным и быстро забытым. Пик популярности драматурга пришелся на рубеж 1970–1980-х годов. В начале 1987 года по заданию Министерства культуры РСФСР группа социологов провела социологический опрос среди директоров и главных режиссеров российских театров. На вопрос к режиссерам: с кем из драматургов вы бы хотели сотрудничать, — в тройке лидеров значились В. С. Розов, А. И. Гельман и М. Ф. Шатров¹.

Театральная лениниана Шатрова включает девять пьес. Работу драматурга над ленинской тематикой можно поделить на два периода — в шестидесятые и восьмидесятые годы XX столетия. Между ними перерыв почти в десять лет. В 1980-е, с приближением эпохи перестройки, деятели искусства и культуры чувствовали необходимость высказать свою позицию по актуальной политической ситуации. В полный рост становилась проблема отклонения от ленинского курса, что нашло свое отражение в спектаклях по пьесам М. Ф. Шатрова.

Свою миссию драматург видел в восстановлении исторической справедливости и выведении на сцену опальных большевиков, составлявших подлинное ленинское окружение. Позиционируя себя правопреемником Н. Ф. Погодина, в своей лениниане Шатров разрабатывал абсолютно новые направления интеллектуальной драмы, документальной хроники, политического театра. Его следует рассматривать в качестве первого и, пожалуй, единственного советского драматурга, успешно работавшего в эстетике эпического театра. Это проявлялось в демонстративной повествовательности драматургического текста. В архитектонике его пьес активно использованы приемы остранения, киномонтажа, своеобразная временная проекция событий: настоящее видит свое отражение в прошлом, а прошлое всегда встречается с будущим. Во всех пьесах образ Ленина заявлен сразу целостно с первой минуты его появления на сцене, и ни в одной не дан в развитии.

Несмотря на десятилетний перерыв между пьесами «Большевики» (1968) и «Синие кони на красной траве» (1979), они обладают некоторыми общими чертами. В обеих пьесах Ленин находится на грани жизни и смерти, поэтому с особой остротой стоит вопрос о достойных правопреемниках в деле продолжения строительства советского государства. Обе пьесы, начинаясь на высокой трагической ноте, заканчиваются оптимистическим пафосным

¹ Парад популярности // Театральная жизнь. 1987. № 23. С. 12.

финалом. Главным героем обеих пьес является Ленин, несмотря на то что в «Большевиках» он на сцену не выходит, а в спектакле «Синие кони...» участвует только в пяти сценах. В философском плане противоборствующие силы в обеих пьесах — Ленин и Смерть. В идейном, даже идеологическом плане глубоко скрыт конфликт между Лениным и современной партийной бюрократией, которая руководит страной, не соблюдая ленинских заветов.

В «Большевиках» драматург ведет поиски в жанрах интеллектуальной драмы и исторической хроники. Жанр «Революционного этюда» автор определяет как «опыт публицистической драмы». В слове «опыт» содержится намек на некоторое самооправдание, что чистоты жанра достичь не удалось. Действительно, жанровое своеобразие пьесы Шатрова в ее эклектичности. Многие критики справедливо видят родство «Революционного этюда» с агиттеатром 1920-х годов. Особенно ярко это проявляется в массовых молодежных сценах, которыми перемежаются тихие «кабинетные». Другие критики, тоже не без оснований, находят в пьесе приметы эпического театра Б. Брехта. В. В. Гульченко, например, назвал «Революционный этюд» «самой брехтовской пьесой Шатрова»¹. Сходство с «поучительными пьесами» Брехта несомненно, особенно в плане дидактизма. Каждую сцену с участием Ленина можно смело назвать уроком: уроком мужества, уроком справедливости и принципиальности, уроком ответственного отношения к делу.

Текст пьесы включает массу документального материала, в котором отражается жертвенная гибель в огне революции и гражданской войны сотен молодых людей. Чьи-то имена сохранились, кто-то остался безымянной жертвой, на их могилах проросла «красная трава». Оба названия пьесы звучат символично и поэтично, они связывают судьбы молодого художника Ленькова и государственного деятеля Ленина. В сходстве имен — переключка судеб. Леньков и Ленин знают о своей неминуемой ранней смерти и стремятся довести главное дело жизни до конца, но оба не успевают воплотить собственный замысел о «грядущем царстве равенства, братства, когда человек будет красив, крылен и свободен». И картина «Синие кони на красной траве», и идея построения социализма-коммунизма остались в этюдах.

Система образов-персонажей строится как бы концентрическими кругами вокруг центральной фигуры Ленина. В самое близкое его окружение входят жена, сестра и подруга Клара Цеткин. Они обсуждают на кухне деликатную тему личной жизни вождя. Круг соратников Ленина чрезвычайно ограничен. Это Цурюпа, доктор Обух, по телефону Ленин разговаривает с Луначарским, в разговоре дважды упоминается Красин, которому удалось раздобыть сто тысяч фунтов за пеньку и пушнину. И все. А это уже симптоматично. Шатров намеренно помещает Ленина в «кадровый вакуум». Как известно, в двадцатом году еще в полном здравии трудились в советском правительстве

¹ Гульченко В. В. Театр заинтересованных граждан // Театр. 1986. № 11. С. 94.

Троцкий, Бухарин, Сталин, Каменев, Зиновьев и многие другие, но драматург не выводит их в пьесе не только из-за цензурных соображений, а потому, что ему важно подчеркнуть одиночество Ленина и то, по какому признаку он приближает к себе того или иного соратника. По признаку сходства.

Вот исполнитель роли Ленина говорит о народном комиссаре продовольствия Александре Дмитриевиче Цурюпе: *«Каждый день трудом, подвигом, кровью бойцов продотрядов, своим больным надорванным сердцем он добывал для страны хлеб. Это он, человек, в руках которого были сосредоточены все продовольственные ресурсы, упал в голодный обморок на заседании Совнаркома»*. Таких жертвенных бесребреников, людей порядочных до щепетильности, как Обух, Цурюпа, по мнению автора, в ленинском окружении больше не было. По этой причине Ленин в спектакле вынужден решать коренные вопросы государственного строительства с молодыми людьми, катастрофически не готовыми к этой миссии.

В третьем круге ленинского окружения — молодые партийцы, те, кто будет управлять страной в недалеком будущем. И здесь автор видит главную проблему, которая не просто огорчает вождя, а чуть ли не убивает его. Три молодых человека в возрасте чуть более двадцати, с чрезвычайно низким уровнем квалификации, откровенно малообразованные, занимают довольно ответственные должности в госаппарате. Долгов — корреспондент Российского телеграфного агентства, говоря сегодняшним языком, журналист-международник. Молодой сотрудник Совнаркома, которого Ленин уважительно величает Семен Ильич, и Александра Сапожникова — чиновница из Моссовета. Эти три встречи заставляют Ленина принять ряд судьбоносных решений: во-первых, *«под страхом домашнего ареста»* нарушить партийное требование Обуха сократить рабочее время, во-вторых, предложить Луначарскому купить карандашную фабрику вместо паровозов, телеграфных аппаратов или электромоторов. *«Мы народ безграмотный, нам надо садиться за парты. Нужны миллионы карандашей»*. И, в-третьих, выступить с речью на съезде РКСМ.

В «Большевиках» «кадровая» проблема аналогична. Молодое советское правительство является вторым главным героем пьесы после вождя, еще не зрелое, инфантильное, не сложившееся в боевую команду, вольготно себя чувствующее за спиной учителя. И только угроза гибели Ленина заставляет большевиков повзрослеть, сплотиться в целостный организм — партию и осознать свою миссию.

На события начала века деятели театра смотрят из своего времени (из шестидесятых — в «Большевиках», из восьмидесятых — в «Революционном этюде») и приглашают зрителя активно включиться в эту задачу. Эта временная привязка принципиальна.

Спектакль Захарова строится на жанровых и стилистических контрастах, отражающих пестроту момента: здесь плакат, эстрадное обозрение, камерные

сцены, диспуты на фабриках и заводах, дискуссии, которые ведет политик со своими соратниками и оппонентами.

Сценографический образ спектакля в Ленкоме создали художники О. А. Твардовская и В. А. Макушенко. На авансцене воспроизведена копия ленинского рабочего кабинета. В начале спектакля он даже огражден музейной цепочкой по периметру. А потом наполняется живой жизнью героев.

Драматизм сценического действия нарастает постепенно. Сначала Саша Долгов (В. А. Проскурин) огорчает Ленина своим революционным экстремизмом, затем Семен Ильич (Е. П. Леонов) возмущает, а в последней сцене Сапожникова (Т. А. Догилева) поначалу ужасает, но в конце вызывает жалость. В первом диалоге с доктором Обухом (Ю. О. Колычев) Ленин обещает сократить рабочий день и отправиться вечером на прогулку, в конце — прогулка отменяется, и Ленин едет на встречу с молодежью, считая именно это дело первостепенным и жизненно необходимым.

К сожалению, видеозаписи спектакля не сохранилось, впечатление о постановке можно составить по радиоспектаклю, который все же не является аутентичным театральной постановке. Спектакль «Революционный этюд» на сцене Ленкома произвел немало шума в столице и за ее пределами, а решение образа Ленина просто потрясло зрителей: театр впервые отказался от портретного грима. О. И. Янковский не наклеивал ленинскую бородку, «не утеплял» образ характерным ленинским смехом. И в голосе, и в речи артиста звучали интонации отнюдь не ленинские, а узнаваемые «янковские».

Справедливости ради заметим, что Ленин без грима — не придумка театра, а требование драматурга, принятое режиссером и актером. Ленин в пьесах Шатрова — образ особый — не характер, не персонаж, но лирическая маска — лицо, говорящее текст от лица драматурга, рупор авторских идей. Характером в полном смысле он не является, поскольку драматург откровенно тенденциозно собирает в образе целый комплекс черт, свойственных идеальному вождю. Умный, тонкий и вместе с тем сильный, обладающий хорошими манерами и железной волей, целеустремленный человек, взваливший на свои плечи непосильную ношу — построение реального социально справедливого государства. Это был идеальный герой своего времени, такому хотели верить, за таким героем хотели идти. 1960—1980-е годы — время искренней, истовой идеализации Ленина. Все художники этим «грешили». Вспомним «Братскую ГЭС» Е. Евтушенко или «Лонжюмо» А. Вознесенского. В кинематографе 1960-х по ленинской тематике было создано более двадцати фильмов. Образ Ленина в этих картинах решался преимущественно в романтическом ключе очень талантливыми актерами, каждый из которых был глубокой уникальной личностью. Это требование к исполнителю было принципиальным.

Ленина Ю. И. Каюрова в «Шестом июля» (1968; режиссер Ю. Ю. Карасик) и Ленина М. А. Ульянова в «Штрихах к портрету» (цикл фильмов вы-

ходил в 1967—1970 годах; режиссер Л. А. Пчелкин) можно назвать близнецами, потому что образы вождя были созданы одним драматургом — Шатровым и на экране стилистически разрабатываются в одном — документальном ключе. Это особенно видно в напряженной молчаливой выразительности актерских лиц. Транслируемая с экрана мысль материализована в крупных планах и в том монтаже, который заставляет вспомнить эйзенштейновское определение «эмоционализация мышления».

Образ Ленина, созданный «интеллектуальным актером» И. М. Смоктуновским в фильме И. С. Ольшвангера по сценарию С. А. Дангулова «На одной планете», трактуется иначе. Фильм отличается особой поэтической стилистикой. Критик Е. И. Горфункель видит в герое Смоктуновского «опустошение гиганта, свершившего непосильный труд»¹, отмечает его аристократизм. Ленин Смоктуновского, как и Гамлет, «человек слишком явных совершенств». Он владеет ситуацией, разворачивает ее лицом к себе. Ленин Каюрова и Ульянова — практик, чернорабочий истории. Он едва успевает за натиском событий, даже несколько раз ошибается.

К. Ю. Лаврова в фильме «Доверие» (1975; реж. В. И. Трегубович и Э. А. Лайне) объединяло с коллегами личное доверительное отношение к герою и прототипу. Вот что говорил Лавров в интервью: «Вот, скажем, образ Ленина. Мы же всегда противопоставляли его тому, что в те дни происходило в стране! Это был контрапункт, позволявший критиковать именно власть!..»² И в этих словах артиста нет лукавства — у него, как у многих деятелей культуры, еще оставалась вера в то, что все задумывалось совсем по-иному и, проживи Ленин дольше, страна пошла бы по другому пути.

Феномен спектакля Ленкома в том, что на сцену вышел не Владимир Ильич Ленин, а идеальный руководитель государства с лицом Олега Ивановича Янковского, говорящий и думающий, как Ленин. Артист так рассказывал о своей работе: «Приступая к роли, я внимательно прочитал воспоминания Щукина и Штрауха о работе над образом Ленина и понял, что этим ходом — искать прежде всего характерность речи, пластику — сейчас, пожалуй, идти не надо... как актеру мне прежде всего необходимо было зарядить себя на роль, найти для себя какие-то особые раздражители»³.

Янковский не в первый раз встретился с труднейшей задачей создания образа абсолютно положительного героя, имеющего некие родовые черты сходства с Лениным. Таков его Соломахин в фильме «Премия» (1974; режиссер С. Г. Микаэлян, сценарий А. И. Гельмана). Герой Янковского — секретарь партийной организации крупного строительного треста, мудрый партийный руководитель, стоящий на страже коммунистических идеалов. В фильме с

¹ Горфункель Е. И. Иннокентий Смоктуновский. М.: Искусство, 1990. С. 84.

² Цит. по: Старосельская Н. Д. Кирилл Лавров. М.: Молодая гвардия, 2011. С. 195.

³ Цит. по: Абдулаева З. К. Олег Янковский: Вне игры. М.: Эксмо, 2009. С. 138.

бескомпромиссной прямоотой в позиционной борьбе сталкиваются честность и ответственность простых рабочих с формализмом и тупым чиновничьим равнодушием руководства треста. В этой схватке у героя Янковского роль своего рода судьи в суде присяжных. Выслушав всех участников конфликта, парторг поддерживает бескомпромиссное решение бригады Потапова отказаться от незаслуженной премии и выносит на голосование вопрос об отказе всего предприятия от премиальных. В финале фильма звучит многозначительная фраза о надежде на перемены «на нашей стройке».

Чересчур идеализированные образы бригадира Потапова и парторга Соломахина, созданные драматургом Гельманом, в фильме получились обаятельными и убедительными только благодаря искренности и человеческой мудрости исполнителей — Е. П. Леонова и О. И. Янковского. Артисты верили своим героям и следовали театральному принципу «я» в предлагаемых обстоятельствах. Они и сами, без сомнения, поступили бы в подобной коллизии так же наивно и честно.

Уникальность партийного вождя в спектакле Захарова не в том, что артиста не загримировали под Ленина, а в самом выборе Янковского на эту роль. На сцене Ленкома Янковский сыграл всего 15 ролей. Все его герои поражали значительностью, внутренней силой при внешней сдержанности, даже некоторой отстраненностью. Его героям была присуща некая недосказанность, его улыбка скорее скрывала, чем обнажала душу и помыслы персонажа. Он умел содержательно молчать. Сила Янковского и его Ленина в невысказанном тайном знании о них обоих. Эта тайна в их глубинном сходстве.

Артист Янковский имел много общих черт со своим идеальным героем. Они оба дворянского происхождения. Дворяне по природе — особая каста людей, служащих отечеству. Отец Ленина, как известно, был действительным статским советником, что в табели о рангах приравнялось к генерал-майору армии. А отец Янковского был штабс-капитаном лейб-гвардии Семёновского полка. Дворяне — это также особая порода интеллигенции, плоть от плоти русского народа. Второе важнейшее их личностное качество — эмпатия. Способность сострадать человеку, и даже больше — угнетенному народу — важнейшее качество русского интеллигента. «Если ничего не беспокоит и ничего не болит, значит, ты умер, — говорил Янковский в одном интервью. — К тому же российская интеллигенция, к которой я, кажется, могу себя причислять, без боли просто не может. Такова уж ее участь...»¹

Вспомним, как Ленин Янковского буквально страдает от бессильного гнева в сцене с Сапожниковой по отношению к тем, кто лишил эту женщину возможности учиться: «Это не ее вина, это ее беда». «Основной тон роли — тон тревоги, — писала критик О. Е. Скорочкина. — У Ленина—Янковского был пристальный, усталый, воспаленный взгляд. В спектакле возник

¹ *Маризен В. Э.* Актер Олег Янковский // Новые известия. 2005. 3 нояб.

неожиданный яростный и трагический Ленин. Свое знаменитое „Учиться, учиться и учиться!“ герой Янковского произносил не с отеческой интонацией доброго пожелания, но задыхаясь от гнева: было от чего прийти в ярость, столкнувшись с тупым и фанатичным начетничеством молодой белозубой комсомолки, с неумной и агрессивной ее активностью. Этот Ленин болезненно морщится в ответ на пылкое признание „аппаратной“ девицы в кумачовом платке: „Я вас законспектировала. Всего!“¹ Заметим, что в этой сцене и в спектакле в целом артист как гражданин тоже страдает оттого, что идеального руководителя нет ни в одном властном кабинете, а есть он только на театральных подмостках или на экране.

И артист, и его герой — профессионалы, ответственно относящиеся к своему делу. Будучи публичными фигурами, они оба обладали почти гипнотическим воздействием на аудиторию. Это качество Янковского Захаров считал первостепенным. В одном интервью режиссер так говорил о своем любимом артисте: «Он умеет излучать нервную энергию, „сгорать“, не двигаясь с места»². Ленин Янковского «сгорал» не фигурально. Позже в интервью артист говорил: «Мне приятели даже комплимент как-то сделали: „А знаешь, ты действительно на Ленина становишься похож к концу спектакля“»³.

Конечно, это свидетельствует о высочайшем мастерстве актера. «Мне не надо клеить усы и бороду, чтобы почувствовать себя другим человеком. Надо просто поверить, что ты моряк Жевакин (персонаж гоголевской „Женитьбы“. — В. Ш.) — и сразу другой глаз у тебя, и осанка. Не изображать, а почувствовать. Это называется „я“ в предлагаемых обстоятельствах»⁴. Таким образом, мы видим, что и в ленинских сценах Янковский не изображал своего героя, а был им и с глубочайшей верой, присвоив, пережив лично, произносил ленинские слова. Это он, Янковский, был идеальным руководителем государства. Это был социально выстрадавший персонаж. И только такому Ленину поверила публика.

В то же время на сцене дистанция между актером и образом соблюдалась с абсолютным художественным тактом. В образе, созданном Янковским, соединяются «субъект» и «объект эпического театра». На сцену выходит Артист, во внешнем облике которого ничто не выдает Ленина, и говорит он о Ленине в третьем лице, как «субъект эпического повествования»: «В сентябре двадцатого года стояли необычно ясные и теплые дни золотой осени. Влади-

¹ Скорочкина О. Е. Марк Захаров // Режиссер и время: Сборник научных трудов / Редкол.: В. М. Миронова (отв. ред.) и др. Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 35.

² Цит. по: Федорова В. «Давайте негромко, давайте вполголоса...» // Страстной бульвар, 10. 2019. Вып. 7-217. С. 154.

³ «Ты жизнь мою сыграл!». Что напроорочил себе Олег Янковский // Аргументы и факты. 2019. 25 февр. URL: https://aif.by/timefree/cinema/ty_zhizn_moyu_sygral_chno_naprorochil_sebe_oleg_yankovskiy (дата обращения: 28.11.2020).

⁴ Олег Янковский. Правила жизни // Esquire. 2007. 16 дек. № 28.

мира Ильича Ленина мучила бессонница». Процесс внутреннего перевоплощения происходит на глазах зрителей, когда актер выполняет те действия, о которых рассказывает: входит в кабинет, поливает высохшую за ночь холстину, прикрывающую бюст, быстро просматривает газету и т. д.

Создателей спектакля в первую очередь вдохновляла задача противопоставления ленинских идей застойной современности. «Я играл не Ленина, я играл наше отношение к Ленину (курсив мой. — В. Ш.)»¹. Янковский играл человека, которому под конец жизни становилось страшно за ее итог, за судьбу собственных идей — следовательно, за судьбу страны. В 1979 году этот ленинский страх и тревога были более чем понятны. Идея заключалась в ключевых словах: «Если вы не добьетесь успеха, история поставит под сомнение нас».

Размышления о главных вопросах бытия: о предназначении человека, о смысле его существования, способность понимать боль другого, болевые точки истории народа — свойственны еще одному великому человеку, еще одной легендарной театральной личности — К. С. Станиславскому. Есть что-то символическое в том, что звание народного артиста СССР О. И. Янковский получил за неделю до распада страны и таким образом остался последним народным артистом СССР, а первым был — К. С. Станиславский. Их роднит не только всенародная любовь и уважение, но и те качества, которые отличают Русского Артиста с большой буквы.

«Я давно для себя решил: чем шире аудитория у артиста, тем больше он должен чувствовать ответственность за то, что делает»², — признавался артист в одном интервью. В свое время, обращаясь к студийцам оперно-драматической студии, Станиславский говорил: «Решайте же: ради чего вы пришли на сцену? Не бойтесь говорить то, что думаете. Пусть вы скажете глупость — вам возразят, но думать и говорить об этом надо постоянно. Это „ради чего“ — ваш главный двигатель и путеводитель. Мы будем называть это сверх-задачей. Думайте постоянно о сверх-сверхзадаче вашей жизни»³. Исследователь системы Станиславского психолог П. В. Симонов утверждает: «Сверх-сверхзадача художника — подлинный, главный и основной источник энергии, движущий поведением сценического персонажа»⁴. Вслед за Станиславским психологи убедительно доказали, что высокий уровень духовной культуры актера является важнейшим фактором его профессиональной состоятельности. И Станиславского, и Янковского отличает особая чувствительность к важнейшим этическим проблемам современности,

¹ Олег Янковский. На ночь глядя. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OECbHnbo2bE> (дата обращения: 28.11.2020).

² *Влащенко Н.* Олег Янковский «Другого списка „судьба“ мне не показала» // День. 2002. 16 окт. № 188.

³ *Станиславский К. С.* Статьи. Речи. Беседы. Письма. М.: Искусство, 1953. С. 330.

⁴ *Симонов П. В.* Высшая нервная деятельность человека. М.: Знание, 1975. С. 139.

к духовно-нравственной сфере человеческого бытия. «Вся линия роли, — писал Станиславский, — должна укладываться в вашу человеческую линию жизни, дополняться вашим личным жизненным опытом. Тогда все моменты роли и ваши актерские задачи станут не просто... моими, а ключьями вашей собственной жизни»¹.

Народные артисты Станиславский и Янковский относились к профессии по гамбургскому счету, осознавая наивысшую ответственность перед тем, кем одарены талантом. «Актерская профессия... она же... от Бога, наверное», — как-то сказал Янковский. В этом признании глубочайшая тайна таланта артиста: сценическая индивидуальность — это прежде всего глубоко духовная индивидуальность. Только таким актерам верят, потому что они трудятся перед лицом Бога. Самое страшное для них, если Бог скажет: «Не верю».

Станиславский в свое время подметил, что всякое художественное творчество в своей глубинной сути религиозно, потому что произрастает из тех же глубин, где коренится Вера, где пребывает личный религиозный опыт. Янковский был подлинным актером школы Станиславского. Он постоянно работал над собой, вникал в тайны профессии. «Актер обязательно должен изучать энергетику. Ты выходишь на сцену — и начинают по-другому работать селезенка, печень, нервная система»². Этот почти гипнотический контроль над залом безошибочно подметил М. А. Захаров в Янковском и удачно использовал в «Революционном этюде», а позже в «Диктатуре совести». В свете сказанного становится понятно, почему Янковский отказывался играть Сталина: «Потому что нельзя артисту играть человека, не сострадая ему»³. Своему Ленину он сострадал. «Роль у меня получилась — не конкретный персонаж, а размышления. Кто мы и зачем живем»⁴.

А вот, например, как артист относился к наблюдениям — альфе и омеге профессии. «Научиться чему-либо можно даже у своего кота. У меня кот, и я за ним наблюдаю. Он, например, на меня вот так пристально смотрит и, медленно, медленно закрывая глаза, засыпает. Сыграю это в кино где-нибудь»⁵. Иногда, даже просто смотря телевизор, находил что-то интересное, что можно в будущем использовать.

¹ Цит. по: *Кристи Г. В.* Работа Станиславского в оперном театре. М.: Искусство, 1952. С. 189.

² *Христофорова В.* «Кому — власть, кому — таблетка молодости» // Люди. 2005. 15 дек. URL: <https://www.peoples.ru/art/cinema/actor/yankovsky/interview2.html> (дата обращения: 28.11.2020).

³ *Зятков Н.* Олег Янковский. «Я не буду играть Сталина» // Люди. 2004. 24 февр. URL: <https://www.peoples.ru/art/cinema/actor/yankovsky/history.html> (дата обращения: 28.11.2020).

⁴ «Ты жизнь мою сыграл!». Что напророчил себе Олег Янковский // Аргументы и факты. 2019. 25 февр. URL: https://aif.by/timefree/cinema/ty_zhizn_moyu_sygral_chno_naprporochil_sebe_oleg_yankovskiy (дата обращения: 28.11.2020).

⁵ Олег Янковский. Правила жизни.

В то же время на другой московской сцене в роли Ленина блистал другой известный артист — А. А. Калягин в спектакле Олега Ефремова «Так победим!» (1987). Несмотря на наличие портретного грима, образ, созданный артистом, также значительно отличался от ставших культовыми образов Б. В. Щукина и М. М. Штрауха. О Ленине Калягина ярко и емко сказал А. М. Смелянский: «Ленин у Калягина метался по сцене, как зверь в загоне»¹. В самых ударных смысловых моментах спектакля Калягин обращается прямо в зал со словами такой выношенной, выстраданной пророческой силы, которые вызывают ответную эмоциональную волну у зрителя. «В голосе Калягина—Ленина звучало отчаяние безвременья»². Актер решительно снижал мифологию своего героя до человеческого уровня. Его Ленин страдал от немоты физической и еще больше — нравственной, от невозможности ничего исправить.

В отличие от Ленина Янковского, Калягину важна была узнаваемость героя. У Янковского Ленин — человек величайшей сдержанности и сосредоточенности, у Калягина — борец, полемист, вождь громадного темперамента, мощных порывов духа, воли, беспощадного сарказма в адрес тупости, лениности ума и косности суждений.

В 1979 году вышла еще одна сценическая интерпретация «Революционного этюда» Шатрова на сцене Ленинградского театра имени В. Ф. Комиссаржевской. В обзорной статье по итогам театрального сезона 1979/80 года Ю. М. Барбой делился впечатлением об этой постановке режиссера Р. С. Агамирзяна. Критик видел на сцене несколько отчетливо различных слоев спектакля. Первый связан с Лениным, второй — главным образом с двумя юмористически сыгранными диспутами, об искусстве и о любви, третий — с патетическими, героическими делами комсомольцев ленинских лет. Барбой отмечал поэтику «Синей блузы» в стилистике молодежных сцен и даже острые краски в исполнении роли Сапожниковой (Н. А. Четверикова) в сцене с Лениным. Критик считал, что актриса явно заостренно, шаржируя, преувеличивает смешную тупость своей героини. «Это решение, — писал Барбой, — оказывается достаточно спорным при соотнесении с тем, что происходит в других диалогах, участником которых становится Ленин. Здесь практически все эпизоды (и все эпизодические лица) выстроены на основе бытового и психологического правдоподобия и, хотя подчас играют броско — эта броскость не переходит в карикатуру»³. Поэтому эпизод с Сапожниковой видится критику «самоигральным» и стилистически выпадающим из поэтической системы спектакля.

¹ Смелянский А. М. Уходящая натура. М.: Искусство, 2001. С. 359.

² Там же.

³ Лекции по истории театра: Драматические театры Ленинграда в 1978–1980 годах. СПб.: РГИСИ, 2019. С. 151.

Барбой утверждал, что в спектакле Агамирзяна решающими являются вопросы культуры. В молодых героях Ленин (С. Н. Ландграф) видит обаяние непосредственности, но в то же время опасается дикости и дремучести, непробиваемости и отсутствия сомнений. «Словом, — писал Барбой, — в театре весьма последовательно снимается тот самый слой драматизма, который по существу составляет стержень мысли автора пьесы. По логике спектакля драма Ленина в том, что он болен и не может отдохнуть — самосжигание есть его натура. По логике Шатрова (и она представляется более глубокой и более драматически обоснованной) драма Ленина в том, что он не успевает: оставшегося ему времени не хватает на то, чтобы собственными руками построить „полный объем“ революции — качественно дополнить политический переворот переворотом в умах и сердцах сторонников и деятелей революции младшего поколения»¹. Силовая линия спектакля проходит между Лениным и другими персонажами.

Согласно требованиям Шатрова, Ленин не изображается портретно: С. Н. Ландграф похож на самого себя. Актер и режиссер стремятся точно соблюсти тезис Шатрова, согласно которому образ Ленина — это мысль Ленина. В то же время Барбой отмечал, что «повороты мысли Ленина зритель наблюдает скорее из сюжетной последовательности, чем из актерского образа, — в этом спектакле Ландграфу достаточно умно слушать собеседника и точно реагировать на него. <...> Маска Ландграфа, его актерская фактура такова, что всегда несет с собой неизгладимый оттенок нашей современности. <...> Ленин Ландграфа — это не столько мысль Ленина, сколько современный эквивалент политической мысли. Формы выражения у Ландграфа таковы, что нередко возникает ассоциация не с Лениным, а с современным типом обаятельного делового руководителя — собранного, ироничного, прощательного. В сущности, такое решение тоже не противопоставлено пьесе Шатрова, но все-таки для этой пьесы важнее, может быть, трагедийный ракурс образа Ленина: в чьи руки переходит то духовное богатство, которое Ленин во главе своего поколения революционеров так мощно концентрирует в себе? Ретроспективность решения Театра им. Комиссаржевской снимает трагедийность и соответственно — чуть более актуализирует проблематику и поэтику пьесы, чем можно было бы ожидать, исходя из предложенного Шатровым обобщения. Но в пределах данного решения спектакль сделан четко, последовательно и с большой отдачей сыгран актерами»².

Итак, в конце 1970-х — начале 1980-х годов намечаются значительные сдвиги в изображении образа Ленина на театральной сцене. Культовые роли Щукина и Штрауха перестают быть первоисточником вдохновения для артистов. Следующему поколению исполнителей есть что сказать свое,

¹ Лекции по истории театра... С. 152–153.

² Там же. С. 154.

лично выстраданное о своем герое и плодах его труда. При этом актеры и театр в целом занимают адвокатскую позицию по отношению к ленинскому образу.

В спектаклях Захарова и Агамирзяна по пьесе М. Ф. Шатрова создан образ идеального руководителя советского государства, которому придан облик В. И. Ленина. Таким играют своего героя Янковский и Ландграф. Новизна и привлекательность такого героя в том, что он не богоподобен, не произносит безапелляционных истин. Наоборот. Этот Ленин может сомневаться, чего-то не знать и даже ошибаться. Он позволяет возражать и спорить с собой. Он строит партию и госаппарат как союз единомышленников. «Я не хочу, чтобы вы мне верили. Я хочу, чтобы вы понимали меня» — эти слова Ленина драматург приводит неоднократно в разных пьесах.

Более всего приемные комиссии коробило ленинское требование личной ответственности вместо коллективной безответственности, такой привычной советской партийной бюрократии. Но уж если удавалось прорваться через цензурные рогатки, то всякое слово Ленина, звучащее со сцены, почти приравнивалось к решению ЦК КПСС, не важно, играл Ленина Кальягин, Янковский или Ландграф. Если Ленин со сцены заявлял, что нет ничего крамольного в том, что на картине художника трава красная, а кони синие, это в какой-то мере отменяло негласный запрет на авангардное искусство.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абдулаева З. К.* Олег Янковский: Вне игры. М.: Эксмо, 2009. 253 с.
2. *Влащенко Н.* Олег Янковский «Другого списка „судьба“ мне не показала» // *День*. 2002. 16 окт. № 188.
3. *Горфункель Е. И.* Иннокентий Смоктуновский. М.: Искусство, 1990. 238 с.
4. *Гульченко В. В.* Театр заинтересованных граждан // *Театр*. 1986. № 11. С. 83–95.
5. *Зятков Н.* Олег Янковский. «Я не буду играть Сталина» // *Люди*. 2004. 24 февр. URL: <https://www.peoples.ru/art/cinema/actor/yankovsky/history.html> (дата обращения: 28.11.2020).
6. *Кристи Г. В.* Работа Станиславского в оперном театре. М.: Искусство, 1952. 283 с.
7. *Лекции по истории театра: Драматические театры Ленинграда в 1978–1980 годах.* СПб.: РГИСИ, 2019. 176 с.
8. *Маризен В. Э.* Актер Олег Янковский // *Новые известия*. 2005. 3 нояб.
9. Олег Янковский. На ночь глядя. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ОЕСbHnbo2bE> (дата обращения: 28.11.2020).
10. Олег Янковский. Правила жизни // *Esquire*. 2007. 16 дек. № 28.
11. *Парад популярности* // *Театральная жизнь*. 1987. № 23. С. 12–18.
12. *Симонов П. В.* Высшая нервная деятельность человека. М.: Знание, 1975. 174 с.
13. *Скорочкина О. Е.* Марк Захаров // *Режиссер и время: Сборник научных трудов* / Редкол.: В. М. Миронова (отв. ред.) и др. Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 99–125.
14. *Смелинский А. М.* Уходящая натура. М.: Искусство, 2001. 495 с.
15. *Станиславский К. С.* Статьи. Речи. Беседы. Письма. М.: Искусство, 1953. 782 с.
16. *Старосельская Н. Д.* Кирилл Лавров. М.: Молодая гвардия, 2011. 357 с.

17. «Ты жизнь мою сыграл!». Что напроорочил себе Олег Янковский // Аргументы и факты. 2019. 25 февр. URL: https://aif.by/timefree/cinema/ty_zhizn_moju_sygral_chno_naprogochil_sebe_oleg_yankovskiy (дата обращения: 28.11.2020).
18. Федорова В. «Давайте негромко, давайте вполголоса...» // Страстной бульвар, 10. 2019. Вып. 7-217. С. 150–154.
19. Христофорова В. «Кому — власть, кому — таблетка молодости» // Люди. 2005. 15 дек. URL: <https://www.peoples.ru/art/cinema/actor/yankovsky/interview2.html> (дата обращения: 28.11.2020).

Аннотация

Статья посвящена анализу спектакля М. А. Захарова «Революционный этюд» (Ленком, 1979), поставленному по пьесе М. Ф. Шатрова «Синие кони на красной траве», с точки зрения новаторства драматурга и режиссера в работе над ленинской темой и образом Ленина. Изучаются такие особенности поэтики пьесы Шатрова и сценической поэтики спектакля Захарова, как специфика сюжета и жанра в широком контексте советской ленинианы 1960–1980-х годов, а также исследуется новый подход О. И. Янковского к работе над воплощением роли Ленина в контексте исполнения роли вождя такими актерами, как Ю. И. Каюров, М. А. Ульянов, И. М. Смоктуновский, К. Ю. Лавров и А. А. Калягин.

Abstract

This article is devoted to an analysis of *Revolutionary Etude*, produced by Mark Zakharov (Lenkom, 1979) and based on the play *Blue Horses on Red Grass* by Michael Shatrov. The analysis considers innovations in the approach to Leninist themes and the portrayal of Vladimir Lenin. The study examines the poetics of Shatrov's play and the stage poetics of Zakharov's production, including the ways in which we might contextualise the plot and genre within the broader context of Soviet Leniniana of the 1960s–1980s. Furthermore, it explores a new approach adopted by Oleg Yankovsky to embodying the role of Lenin in performances by actors such as Yuri Kayurov, Michael Ulyanov, Innocent Smoktunovsky, Kirill Lavrov, and Alexander Kalyagin.

- ✓ *Ключевые слова:* М. А. Захаров, Ленком, «Революционный этюд», М. Ф. Шатров, «Синие кони на красной траве», опыт публицистической драмы, О. И. Янковский, лениниана, проживание роли, острашение, маска.
- ✓ *Keywords:* Mark Zakharov, Lenkom, *Revolutionary Study*, Michael Shatrov, *Blue Horses on Red Grass*, experience of journalistic drama, Leniniana, Oleg Yankovsky, living role, defamation, mask.

Спектакль М. А. Захарова «Оптимистическая трагедия» (Ленком, 1983): исчерпанность классической модели

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

Среди постановок Марка Анатольевича Захарова (1933–2019) есть ряд спектаклей, поставленных по произведениям советской классики. Это и «Разгром» (1971) по одноименному роману А. А. Фадеева, и «Темп — 1929» (1972) по произведениям Н. Погодина — спектакли, которые должны были доказать чиновникам от культуры право Захарова-постановщика на профессию режиссера¹. Спектакль «Оптимистическая трагедия» (1983) по одноименной пьесе Вс. Вишневского был постановкой Захарова из того же ряда, хотя и из другого времени. Режиссер вспоминал, как директор Театра имени Ленинского комсомола Р. Г. Экимян сообщил ему, что предварительное решение об увольнении Захарова из театра принято, и спасти положение «может только спектакль, пронизанный исключительной идейностью. Это должно быть нечто целиком закрывающее проблему вашего увольнения за политические просчеты. И нечто такое имеется. Называется оно „Оптимистической трагедией“»².

П. Б. Богданова констатировала, что, будучи главным режиссером, Захаров «научился лавировать и делать „нужные“ постановки. Так... он поставил „Оптимистическую трагедию“ Вс. Вишневского (1983), которая, несмотря на свою конъюнктурность, легла в основание *довольно сильного спектакля* (курсив мой. — А. Р.)»³. Произошло это потому, что пьесу Вс. Вишневского

¹ См.: *Ряпосов А. Ю.* М. А. Захаров от «Разгрома» к «Автограду — XXI»: право на профессию // *Общество. Среда. Развитие.* 2020. № 1. С. 21–30.

² *Захаров М. А.* Контакты на разных уровнях. М.: Центрполиграф, 2000. С. 245.

³ *Богданова П. Б.* Формула успеха Марка Захарова // *Богданова П. Б.* Режиссеры-шестидесятники. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 156.

режиссер считал произведением талантливым и по праву принадлежащим советской классической драматургии¹. Захаровская постановка была приурочена к 50-летию легендарного таировского спектакля и стала последней работой режиссера с классическим советским материалом.

Критика утверждала, что в ходе подготовки к будущему спектаклю и в процессе непосредственной репетиционной работы произошел полный разрыв с первоначальной *моделью* — таировской версией пьесы Вс. Вишневского. Б. М. Поюровский свидетельствовал: «Марк Захаров поставил в конце 1983 года „Оптимистическую трагедию“ так, будто не только зрители, но и он сам, и его исполнители познают ее сюжет сегодня впервые. Будто бы не было никаких сценических традиций, падений и взлетов, штампов и антиштампов. Пьеса как бы сочиняется на наших глазах, здесь же, в зрительном зале»².

Это не совсем так. Здесь используется термин «спектакль по модели», введенный Е. И. Горфункель, которая утверждает, что поставленный Г. А. Товстоноговым спектакль по «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского (Ленинградский государственный театр драмы имени А. С. Пушкина, 1955) был *спектаклем, сделанным по модели* классической постановки А. Я. Таирова (Камерный театр, 1933). Термин «спектакль по модели» (или «спектакль, сделанный по модели») имеет важное значение для изучения творчества многих режиссеров второй половины XX века, в том числе, как в данном случае, творчества М. А. Захарова, чья режиссура, казалось бы, не имела никакого отношения к постмодернизму.

Горфункель содержание предложенного ею термина определяет так: «Модель, или образец — виденный и запечатлевшийся в памяти спектакль или спектакли предшественников или современников. Модель — это и индивидуальная память, и общее представление, сценический канон. Как понятие „модель“ не совпадает с понятиями реконструкции, копии. В театральном искусстве модель — точка отсчета для очередного витка интерпретации. Впечатления такого рода становятся информацией-толчком для собственного творчества. <...> Моделировать в случае Товстоногова — означает продолжать и спорить. Правильно говорить о полезном вдохновении, которое помогает найти свой подход к материалу, опираясь на традицию, развивая ее, а не стремясь ее разрушить»³. «Оптимистическая», по мнению Горфункель,

¹ См.: Захаров М. А. Контакты на разных уровнях. С. 245.

² Поюровский Б. М. Герои уходят в бессмертие. Размышления после премьеры «Оптимистической трагедии» в Театре Ленком (Лит. обозрение. 1984. № 1) // Поюровский Б. М. Что осталось на трубе... или Хроники театральной жизни второй половины XX века: Сборник статей, очерков, фельетонов, дневников. М.: Центрполиграф, 2000. С. 191.

³ Горфункель Е. И. Режиссура Товстоногова. СПб.: Левша. Санкт-Петербург, 2015. С. 200–201.

стала «первым *постмодернистским* театральным опытом Товстоногова (курсив мой. — А. Р.)»¹.

Совершенно очевидно, как много общего у постмодернистского определения «ремейк» с термином «модель» (от *англ.* remake — буквально «переделка»; ремейк — новая версия или интерпретация ранее изданного или существовавшего произведения, которое выступает в качестве *образца* для подражания, продолжения или развития заложенных в нем свойств и качеств; или, наоборот — спора, полемики, отрицания). Термин «спектакль по модели» содержателен там, где изучается творчество художников, которое объективно проистекало в контексте постмодернистской эпохи, и Захаров тут — фигура подходящая.

В начале работы над «Оптимистической...» лидер Ленкома столкнулся с «бунтом на корабле», поднятым ведущей «группой артистов театра, которые отказались работать над этим материалом, так как на нем „живого места нет“ и пьеса „исполосована“ прежними спектаклями»². Захарову пришлось написать *режиссерский сценарий*, близкий к тому, что пишется для кино, и эта мера помогла постановщику в подавлении «бунта»; другой мерой противостояния протестам стал следующий шаг режиссера: «...я предложил артистам... *исследовать этюдным порядком* драматургическую *действенность* отдельных эпизодов, может ли каждый эпизод стать *живой, конфликтной ситуацией*, которая интересна для сегодняшнего зрителя (курсив мой. — А. Р.)»³. Захаров сразу оговаривался, что единственным фрагментом действия, где ему с артистами посредством этюдов не удалось найти живое решение сцены, стал эпизод «В плену»⁴, то есть фрагмент гибели комиссара и части отряда моряков, который и составлял суть особого советского жанра «оптимистическая трагедия».

В противовес обычаю работа художника в «Оптимистической трагедии» была сдержанной и лаконичной. «Сценограф Олег Шейнцис предлагает каждому входящему в театр на подступах к партеру галерею старых документальных фотографий. Миновать ее невозможно: к каждой двери ведет свой коридор, на стенах которого запечатлены не актеры в ролях, но обыкновенные, нам незнакомые люди, в большинстве своем моряки. Зачем они здесь? И что это за ниточка с фотографиями, нанизанными, как флажки на палубе корабля в день праздников, протянутая из фойе через зал на сцену? Какую мысль утверждает здесь режиссер и сценограф? Ответы родятся не сразу. Иначе едва ли бы мог театр так пристально овладеть нашим вниманием,

¹ Горфункель Е. И. Режиссура Товстоногова. С. 202.

² Захаров М. А. Контакты на разных уровнях. С. 251.

³ Там же.

⁴ Там же.

нашими чувствами...»¹ Ответы и не должны были *рождаться сразу*, ведь режиссер и сценограф, согласно одному из главных свойств захаровской режиссуры, специально держали зрителей *на голодном информационном пайке*.

Б. М. Поюровский отмечал, что у Захарова «„Оптимистическая трагедия“ сочетала приметы старого документа с манерой современного театра. Первые обнаруживались в фотографиях, в костюмах, предложенных художником В. Комоловой, в поведении действующих лиц, вторые — в музыке Г. Гладкова и в средствах актерской выразительности»². Никакого корабля на сцене не было, темно-серые задники-ширмы напоминали скалистые горы и обладали свойством трансформации: «В финале спектакля они (ширмы. — А. Р.) приблизятся, наедут на нас. К ним прислонится Комиссар, прильнут Беринг и Алексей. Они станут могилой и надгробьем для героев»³. И еще планшет сцены был окрашен так, словно герои в этом спектакли ходили по расплавленной, обгорелой земле.

Захаров свел к минимуму массовые сцены и сосредоточил свое внимание на проработку характеров главных героев и на выстраивании линий их поведения. Двух ведущих Захаров заменил одним; Н. Скоробогатов в роли Ведущего, выходявшего из зрительного зала, представал ветераном войны, то есть фигурой, призванной сразу завоевать доверие зрителей. «Этим людям, — утверждал режиссер, — мы сегодня по-человечески верим абсолютно, им уже нечего терять и нечего приобретать»⁴.

В образе Комиссара режиссер хотел подчеркнуть женственность с присущей всякой женщине слабостью и одновременно силой, заключенной в этой слабости. Б. М. Поюровский свидетельствовал: «Инна Чурикова появляется на сцене в таком необычном для Комиссара облике... Под звуки духового оркестра молодая женщина в белом совершает полный круг по сцене, никого не замечая, будто идет не по палубе военного корабля, а прогуливается по ялтинской набережной... Поневолу вспоминается знакомая чеховская дама с собачкой! Изящный дорожный костюм, огромная шляпа, туфельки на высоких каблуках, раскрытый светлый зонтик»⁵. Вот другое описание В. М. Максимова: «Под оглушительный марш военных моряков, старательно попадая в мощный ритм его, по окружности сцены движется воздушная женская фигурка»⁶. Как и положено в театре Захарова, режиссерский замысел открывался не сразу, а именно: «И костюм, и походка, и зонтик у Комиссара — всего лишь маска беспечности, за которой прячется настоящая растерянность

¹ Поюровский Б. М. Герои уходят в бессмертие... С. 191.

² Там же. С. 191–192.

³ Абдуллаева З. К. Олег Янковский. Ностальгия по герою. М.: Эксмо-Пресс, 2001. С. 142.

⁴ Захаров М. А. Контакты на разных уровнях. С. 252.

⁵ Поюровский Б. М. Герои уходят в бессмертие... С. 192.

⁶ Максимова В. Соавторство театра // Современная драматургия. 1984. № 4. С. 222.

вчерашней гимназистки перед анархистской матросской вольницей»¹. Чуриковской героине предстояло столкнуться с миром, глубоко чуждым ее женской натуре.

Захарову важно было показать, что победа Комиссара в ее схватке с анархистами отнюдь не была predetermined изначально. Поэтому в знаменитой сцене с Татуированным режиссер построил действие так, чтобы стало ясно: героине Чуриковой удалось избежать группового изнасилования по чистой случайности. Эпизод с Татуированным был перенесен с палубы в каюту Комиссара. Б. М. Поюровский дал такое описание данной сцены: «Прежде чем прилечь, она предусмотрительно закрыла дверь с помощью ножки стула, но этот „засов“ не может остановить подстрекаемых Вожаком анархистов. Сперва Комиссар пытается вразумить их словом. А когда это не помогает, когда насильники впятером тащат молодую женщину на кровать, она, изо всех сил отчаянно сопротивляясь, *случайно натыкается на револьвер*, который сама же на всякий случай небрежно спрятала под подушкой, и спускает курок. Четверо тут же — врассыпную. И только пятый на какой-то миг застыл, прежде чем, мертвый, отвалиться, как пиявка, на пол... „Кто еще хочет отведать комиссарова тела?“ — звучит вопрос И. Чуриковой. Нет в этом голосе привычной победительной интонации, она вот-вот разрыдается: пустяк ли для такой барышни — пусть даже в порядке самообороны — *убить человека?!* (курсив мой. — А. Р.)»².

Захаров не побоялся прочертить *лирическую линию* отношений Комиссара и матроса Алексея (Н. Караченцов), который преодолел свои метания в ту или иную сторону прежде всего благодаря вспыхнувшему внезапно чувству к женщине, воплощенной Чуриковой на ленкомовской сцене. По мнению Б. М. Поюровского, во многом благодаря личным, человеческим качествам чуриковской героини был обусловлен переход на сторону революции лейтенанта Беринга (О. Янковский): «Когда смотришь на него, веришь, что его семья служила русскому флоту 200 лет. <...> Но главное... что пленяет нас в Беринге, — это не его флотская выправка. А тот сложный путь, который он проделывает на наших глазах из царской армии в Красную, в чем также огромная заслуга Комиссара. Поверив лейтенанту, она тем самым возвратила его к жизни»³.

Еще одна огромная удача захаровского спектакля — Вожак в исполнении Е. Леонова. Образ был решен *парадоксально*. Захаров вспоминал: «В „Оптимистической трагедии“ Леонов сумел создать своего рода энциклопедию „номенклатурного негодяя“. Вожак Леонова — очаровательный добряк, широкий, кражистый, могучий. <...> Нужна внешняя доброта, обаяние. Нето-

¹ Поюровский Б. М. Герои уходят в бессмертие... С. 192.

² Там же. С. 193.

³ Там же. С. 195.

ропливость тоже добродетель. <...> Хорошему человеку спешить некуда... Мы постарались воспроизвести этот социальный механизм всерьез, чтобы зритель не сразу воспринимал его как негативную фигуру. Пусть ему поверят и даже почувствуют симпатию. Пусть сработают условные рефлексы»¹. Тем сильнее *по контрасту* будет открытие зрителями истины. Вожак Леонова «какой-то очень домашний, сугубо штатский человек. Временами кажется, что ему больше бы подошли комнатные туфли и халат, чем матросская тельняшка. Хитрый, ловкий, примитивный, умеющий ладить с людьми. Матросы устали от муштры — он использует это обстоятельство для того, чтобы взять над ними верх»². Захаров отмечал, что обычно «рядом с таким главарем орудует команда подручных и выделяется там какой-нибудь ретивый умелец вроде Сиплого. Такого потом самого могут принести в жертву, но пока он об этом не догадывается, то подумывает о себе как преемнике власти и осуществляет жестокие, устрашающие, непопулярные акции, от которых сам Вожак старается держаться в стороне»³.

Вожак отдавал приказы кого-то утопить, кого-то расстрелять тихим и спокойным голосом, ведь поступал он так не по причине злобности собственного характера, а в силу неумолимой *логики революции*. Вожак приказывал расстрелять возвращавшихся из плена офицеров на основе простых и оттого поистине трагических умозаключений. Ведь никто не знает, куда эти офицеры в конечном счете придут, к белым или к красным. Но если их расстрелять, то в стан белых они точно не придут... Зачем же рисковать?!

По мнению Б. М. Поюровского, А. Абдулов в роли Сиплого создал образ *подручного и исполнителя приказов* — образ, актуальный во все времена. «Если прежде Сиплый казался нам человеком, у которого вся биография в прошлом, то теперь у него, безусловно, намечилось и будущее. Он ловкий карьерист, а не просто „подлипала“ и холуй Вожака. Предательство — его сущность. <...> Он много моложе Вожака и... современнее своего шефа. Там, где Вожак только думает, Сиплый уже принял решение. Но, так как он достаточно умен, никогда не спешит обнаружить свое превосходство. <...> Вожаку льстит, что у него такой подручный. И хотя они не верят друг другу, их связывает общая веревка»⁴.

З. К. Абдуллаева утверждала, что Захаров в спектакле «Оптимистическая трагедия» был верен брехтовской эстетике⁵. Данная мысль представляется сомнительной, — постановщик пьесы Вс. Вишневского и занятые в спектакле артисты, как было сказано выше, поставили себе задачу проверить дей-

¹ Захаров М. А. Контакты на разных уровнях. С. 252.

² Поюровский Б. М. Герои уходят в бессмертие... С. 194.

³ Захаров М. А. Контакты на разных уровнях. С. 255.

⁴ Поюровский Б. М. Герои уходят в бессмертие... С. 195.

⁵ См.: Абдуллаева З. К. Олег Янковский... С. 142.

ственную природу пьесы посредством ее этюдной разработки. В силу чего элементы *остранения* или *очуждения* не могли доминировать в способе существования актера, а использовались, видимо, время от времени, именно как *элементы*.

Финал спектакля в описании К. Л. Рудницкого выглядел следующим образом: «...подмостки заливают яркий свет, актеры встают, лица их обращены в зрительный зал. Встает и Чурикова. Но встает, спиной прижимаясь к шершавой белизне, из смерти переносясь в легенду, и смотрит на нас глазами страдавшей мадонны»¹. Б. М. Поюровский по-иному описывал финал, где «герои в белых туниках, только что живые, на наших глазах уходят в Бессмертие. Становятся *вечно живой* легендой (курсив мой. — А. Р.)»². Представляется, что это не так. Развязка подобного рода выступила как *развязка фабульная* (термин В. Б. Шкловского), формально завершая канонический сюжет. Всем ходом спектакля, художественной тканью его Захаров разрушал жанр оптимистической трагедии. В захаровской постановке герои Вс. Вишневского не становились вечно живой легендой, они изначально были фигурами легендарными, они изначально уже были «Бессмертными». В финале спектакля Захарова герои уходили туда, откуда и пришли на сцену Театра имени Ленинского комсомола, — в *легенду*. События трех десятков лет, прошедших с тех пор, дают серьезные основания предположить, что ушли они в легенду *навсегда*, исчерпав исходную модель. Далее возможны интерпретации собственно постмодернистские, построенные на *деконструкции* легенды, как, например, спектакль В. Рыжакова (Александринский театр, 2017).

Постановка «Оптимистической...» завершила череду спектаклей, в которых Захаров использовал классический советский литературный материал. Обращение к данному материалу, как правило, было для Захарова делом вынужденным. Между тем ни «Разгром», ни «Темп — 1929», ни сценическую версию пьесы Вс. Вишневского 1983 года нельзя назвать работами халтурными, сделанными наспех, кое-как. Постановки такого рода режиссер воспринимал как очередной творческий вызов, и соответствующие захаровские спектакли в конечном счете, помимо задач сугубо утилитарных или конъюнктурных, решали и задачи собственно творческие (эксперименты с различными вариантами музыкально-драматической композиции; типами героев; парадоксальным использованием данных актеров; и т. д.).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абдуллаева З. К.* Олег Янковский. Ностальгия по герою. М.: Эксмо-Пресс, 2001. 304 с.
2. *Богданова П. Б.* Формула успеха Марка Захарова // Богданова П. Б. Режиссеры-шести-десятники. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 155–168.

¹ *Рудницкий К.* Групповой портрет с мадонной // Театр. 1984. № 9. С. 92.

² *Поюровский Б. М.* Герои уходят в бессмертие... С. 196.

3. Горфункель Е. И. Режиссура Товстоногова. СПб.: Левша. Санкт-Петербург, 2015. 528 с.
4. Захаров М. А. Контакты на разных уровнях. М.: Центрполиграф, 2000. 410 с.
5. Максимова В. Соавторство театра // Современная драматургия. 1984. № 4. С. 222.
6. Поюровский Б. М. Герои уходят в бессмертие. Размышления после премьеры «Оптимистической трагедии» в Театре Ленком (Лит. обозрение. 1984. № 1) // Поюровский Б. М. Что осталось на трубе... или Хроники театральной жизни второй половины XX века: Сборник статей, очерков, фельетонов, дневников. М.: Центрполиграф, 2000. С. 191.
7. Рудницкий К. Групповой портрет с мадонной // Театр. 1984. № 9. С. 92.
8. Ряпосов А. Ю. М. А. Захаров от «Разгрома» к «Автограду — XXI»: право на профессию // Общество. Среда. Развитие. 2020. № 1. С. 21–30.

Аннотация

Статья посвящена изучению одного из важнейших и знаковых спектаклей в творчестве главного режиссера Московского театра имени Ленинского комсомола М. А. Захарова «Оптимистическая трагедия» по одноименной классической советской пьесе Вс. Вишневского. Опираясь на термин Е. И. Горфункель «спектакль по модели», исследование прослеживает взаимосвязи захаровской постановки «Оптимистической трагедии» 1983 года и исходных моделей — спектаклей А. Я. Таирова (Московский Камерный театр, 1933) и Г. А. Товстоногова (Ленинградский государственный театр драмы имени А. С. Пушкина, 1955). Прослеживаются линии преемственности или, наоборот, отказа от таковой в различных аспектах сценического освоения легенды, заложенной в пьесе Вс. Вишневского и сделавшей эту пьесу советской классикой. Проведенный анализ захаровского спектакля позволяет сделать вывод об исчерпанности легенды в ее классической форме и невозможности исходной модели дать новые содержательные интерпретации.

Abstract

Mark Zakharov was the chief director of the Moscow Lenin Komsomol Theater, and this article considers one of his most important and iconic productions, namely the 1983 production of *Optimistic Tragedy*, based on the classic Soviet play of the same name by Vsevolod Vishnevsky. Adopting Elena Gorfunkel's concept of a 'model production', this study traces the relationship between Zakharov's production of *Optimistic Tragedy* in 1983 and the original models: the productions by Alexander Tairov (Moscow Chamber Theater, 1933) and George Tovstonogov (Leningrad State Pushkin Drama Theater, 1955). The lines of continuity or, conversely, the rejection of such lines, are traced in various aspects of the stage adaptation that are inherent in Vishnevsky's play. The analysis of Mark Zakharov's production suggests that, in its classical form, the story is exhausted and that the original model can no longer yield new meaningful interpretations.

- ✓ *Ключевые слова:* М. А. Захаров, Ленком, «Оптимистическая трагедия», Вс. Вишневский, Е. И. Горфункель, спектакль по модели, этюдный метод репетиций.
- ✓ *Keywords:* Mark Zakharov, Lenkom, *Optimistic Tragedy*, Vsevolod Vishnevsky, Elena Gorfunkel, 'model production', etude method of rehearsals.

№ 2 / 2021

**ОБЗОРЫ,
РЕЦЕНЗИИ,
ХРОНИКИ**

УДК
792.8

Рецензия на:

Giovanni Coralli: l'autore di *Giselle* / a cura di José Sasportes e Patrizia Veroli. Roma: Aracne editrice, 2018. 260 p. (Danza da leggere-2)

Жан Коралли: автор «Жизели» / Под ред. Хосе Саспортеса и Патриции Вероли. Рим, 2018

ФЕДОРЧЕНКО ОЛЬГА АНАТОЛЬЕВНА

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

FEDORCHENKO OLGA A.

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

E-mail: olgafedorcenco@gmail.com

Интересный издательский проект «Danza da leggere» («Танец для чтения») задуман и реализуется в Италии Хосе Саспортесом и Патрицией Вероли. В центре внимания исследователей танца — значимые для истории балета персонажи, прежде всего хореографы, которые не удостоились самостоятельного и полноценного исследования их творчества. Уже вышли тома, посвященные творчеству хореографа миланской «Ла Скала» Сальватора Вигано и неаполитанского танцовщика-виртуоза и автора трактата о танце гротеск Дженнаро Магри.

Рецензируемый том серии посвящен Жану Коралли (1779–1854), танцовщику и хореографу, протагонисту романтического балета. В историю балета Жан Коралли вошел как официальный постановщик «Жизели» в Парижской опере (1841), однако его деятельность в качестве танцовщика и хореографа продолжалась почти полвека и принесла истории балета и другие знаменитые свершения — балеты «Хромой дьявол», «Тарантул», «Пери». Коралли много работал и ставил в ведущих европейских театрах — венском Гофтеатре, миланской «Ла Скала», лиссабонском «Сан-Карло», парижском «Порт Сен-Мартен», более двадцати лет (1830–1854) он отдал служению Парижской опере.



Удивительно, но столь продуктивная деятельность почтенного хореографа до сих пор не стала предметом исследования. В отечественном искусствоведении имя Жана Коралли находится на периферии научных интересов: он не работал в России, поэтому его творчество не привлекло российских исследователей истории балета, хотя его балеты «Хромой колдун», «Пери» и «Тарантул» шли на сцене петербургского Большого театра. Даже в монографии В. Красовской о западноевропейском балетном театре эпохи романтизма его творчество не удостоилось отдельной главы, имя Коралли упоминается вскользь, без подробного анализа его обширной деятельности. Не привлекала внимания фигура Коралли и у зарубежных исследователей. Однако имя Коралли и его артистическое наследие оказались востребованными в XXI веке. Реконструкция Владимиром Малаховым в Берлине в 2010 году старинного балета «Пери», который Жан Коралли поставил в Париже в 1843 году, вернуло имя хореографа на историческую сцену и вызвало интерес к его творчеству. Результатом этого научного интереса явилась рецензируемая монография «Жан Коралли: автор „Жизели“», подготовленная Хосе Саспорте-сом и Патрицией Вероли.

Перед авторами монографии встала огромная, практически необъятная задача: собрать материалы о работе Коралли в Лондоне, Вене, Милане, Лиссабоне, Париже, воссоздать и проанализировать важнейшие постановки. Для ее решения понадобилось много сил и упорных исследовательских поисков в архивах и библиотеках. Авторы проекта решили задачу элегантно и в духе международной кооперации. Они привлекли к работе над монографией исследователей хореографии, живущих в городах и странах, где оставил свой творческий след Жан Коралли, с просьбой написать об одном из аспектов многогранной и плодотворной деятельности хореографа именно в этом городе. В результате собралась коллективная мультилингвистическая монография (статьи представлены на итальянском, французском и английском языках), где впервые полно и подробно рассмотрено творчество не только Жана Коралли, но и членов его семьи, которые также посвятили свою жизнь Терпсихоре.

Монография собрала интернациональный состав участников, обладающих солидной научной репутацией: Эльвира Алварес (Elvira Alvarez), профессор Танцевальной школы при Лиссабонской национальной консерватории; Хелена Коэльо (Helena Coelho), доктор наук, занимающаяся историей романтической хореографии и читающая многочисленные курсы в университетах Европы и Америки; Эммануэле Джаннаска (Emmanuele Giannasca), итальянский исследователь, доктор наук Гуманитарного факультета Туринского университета; австрийский ученый, доктор наук Гунхильд Оберцаухер-Шюллер (Gunhild Oberzaucher-Schüller), чьи научные интересы составляет история танца XVIII и XIX веков; французский исследователь Ваннина Оливези (Vannina Olivesi), изучающая историю кордебалета Парижской оперы и творчество Марии Тальони; профессор гуманитарных наук Мэдисон У.

Соуэлл (Madison U. Sowell), проректор Университета Южной Вирджинии, обладатель одной из уникальных балетных коллекций, опубликовавший (совместно с Франческой Фалконе и Патрицией Вероли) в 2016 году прозвучавшую в научном сообществе книгу «*Îcônes du ballet romantique. Marie Taglioni et sa famille*»; историк и архивист из Великобритании Дженнифер Торп (Jennifer Thorp), изучающая историю танца XVIII века в Англии; докторант парижского Университета I Пантеон-Сорбонна Мария Жильцова (Maria Zhiltsova), исследователь культурных балетных связей между Россией и Францией, занимающаяся изучением творчества Жюль Перро.

Статьи монографии последовательно, в хронологии, раскрывают различные аспекты деятельности Жана Коралли.

Во вступительной статье **Хосе Саспортеса** (Jose Sasportes) «**Европейский хореограф Жан Коралли**» («*Giovanni Coralli coreografo europeo*»; на итальянском языке) автор кратко обрисовывает фигуру балетмейстера: очерчивает пунктир его творчества (Вена — Милан — Лиссабон — Париж), определяет его важнейшие свершения, констатирует явную недостаточность исследовательской литературы и комментирует научные споры относительно авторства Коралли в «Жизели» между Айвором Гестом и Сержем Лифарем. Вывод автора, словно камертон, настраивает монографию в нужную тональность научной дискуссии: «„Жизель“ осталась единственной сохранившейся работой, но слава от триумфов великих романтических балерин скрыла, однако, смысл всей деятельности Коралли за более чем сорок лет карьеры» (Р. 13). Этой цели — возвращению славного имени Жана Коралли — служат и остальные статьи монографии.

Исследование **Дженнифер Торп** повествует о связях Жана Коралли и членов его семьи с Лондоном («*Jean Coralli and his family in London*»; на английском языке). В столицу Англии молодой 23-летний танцовщик прибыл в ноябре 1802 года с женой Терезой после окончания обучения в школе Парижской оперы и первых дебютов на сцене французского театра; здесь вскоре родился его сын Себастьян. В Лондоне Коралли провел сезон 1802/03 года, выступая в «Театре Её Величества» (King's Theatre). Д. Торп досконально изучила английскую прессу начала XIX века и на основе газетных рецензий и заметок выявила репертуар, в котором выступал Коралли, по большей части состоявший из сольных танцев в балетах и операх, а также создала портрет Коралли-танцовщика. Исследователь подробно повествует о выступлениях Жана Коралли на сцене, основываясь на газетных заметках и рецензиях того времени. Так, в заметке из «*The Morning Post and Gazette*» от 6 декабря 1802 года отмечалось, что будущий автор «Жизели» продемонстрировал в танцах «невероятную аккуратность, силу и ловкость» (Р. 23—24).

С Лондоном был связан и сын Коралли — Эжен Коралли, который неоднократно выступал в столице Англии на протяжении пяти лет (1838—1843) в «Театре Её Величества» (Her Majesty's Theatre; King's Theatre). И сюжет

о выступлениях Эжена Коралли в Лондоне проливает свет на истинное авторство «Жизели» Жана Коралли, которое до сих пор не получило должного подтверждения. Эжен Коралли на премьере «Жизели» в Париже (июнь 1841) исполнил роль Вильфрида, оруженосца Альберта. Вскоре этот балет был поставлен в Лондоне, и на афишах значились имена Андре Деге и Жюль Перро как авторов хореографии. Вскоре после лондонской премьеры Эжен привез из Парижа письмо Жана Коралли к английской прессе, в котором уязвленный хореограф расставлял все точки над «i» относительно своего авторства «Жизели»: «Я заявляю, что эти два джентльмена (Деге и Перро. — О. Ф.) были авторами *mise-in-scène*, а вся хореография была исключительно сочинена мною, кроме двух *pas*, танцуемых мадемуазель Гризи, которые были поставлены под руководством Перро. Ради правды и справедливости я надеюсь, что вы опубликуете это заявление как можно раньше» (Р. 29).

В истории балета Вена не признана великой хореографической столицей, но этот музыкальный город имел особое значение для многих выдающихся хореографов первой половины XIX века — именно здесь состоялись их балетмейстерские дебюты, давшие старт к великим европейским карьерам. Здесь осуществили свои первые хореографические опыты Жан-Пьер Омер, Луи Анри, Филиппо Тальони, Жюль Перро. В этом ряду значится и Жан Коралли. О рождении и становлении балетмейстера Коралли повествует развернутое исследование Гунхильд Оберцаухер-Шюллер «Жан Коралли в Вене, или Танец находит свое место в балете» («Jean Coralli in Vienna or Dance Finds its Place in Ballet»; на английском языке). Коралли провел в Вене три года (1805—1808), приехав сюда после лондонских сезонов. Одновременно с ним здесь работали Сальваторе Вигано и Филиппо Тальони. Сначала он выступал как солист, подтвердив свою репутацию «серьезного танцовщика» (Р. 38), в разнообразных *pas de deux* и дивертисментах (так, в его репертуар входило некое «Russian *pas de deux*»). Балетмейстерский дебют Коралли состоялся 5 марта 1806: он представил трехактный демихарактерный балет «Поль и Розетта, или Виноделы» (Paul and Rosetta, or the Vintners), имевший значительный успех и выдержавший 64 представления. Затем последовали пантомимный балет «Ревнивый калиф» (Der gro müthige Caliphe), мифологический «Амфион, ученик муз» (Amphion, oder Der Zögling der Musen). Значительную роль в формировании Коралли-хореографа сыграл Сальваторе Вигано, чей творческий метод оказал большое влияние на героя монографии. Г. Оберцаухер-Шюллер подробно рассматривает творческие взаимосвязи двух мастеров хореографии, которые привели к постановке одного из наиболее значительных спектаклей «венского» периода Коралли — историко-пантомимного балета «Инки, или Завоевание Перу» (Die Inkas, oder die Eroberung von Peru).

В 1829 году Коралли вновь вернулся в Вену. Он уже имел репутацию маститого хореографа, работал в Милане, Венеции, Марселе, Лиссабоне, четыре

года (1825–1829) он был балетмейстером одного из наиболее значительных театров Парижа — «Порт Сен-Мартен». В Вене Коралли стал первым «балетным директором» в истории «Кертнертортеатр» (Kärntnertortheater) и открыл эпоху романтического балета в этом городе постановкой «Сомнамбулы». Г. Оберцаухер-Шюллер внимательно проследила творческую эволюцию Коралли в Вене. Основательно изучив прессу и архивные документы, воссоздав на их основе образы поставленных Коралли спектаклей, исследователь приходит к закономерному выводу: «Он был одним из хореографов, который не подчинился наставлениям „просветителей“ и культивировал новую форму танца, как для солистов, так и для кордебалета, и закрепил эту новую форму танца в романтическом балете» (Р. 59).

В общей сложности семь лет работал Жан Коралли в «Ла Скала». Этому периоду его биографии посвящена обширная и информативная статья **Эммануэля Джаннаски** («Giovanni Coralli al Teatro alla Scala»; на итальянском языке), погружающая в культурный контекст Милана конца XVIII — начала XIX века. Первый период (1808–1813) Жан и Тереза Коралли были премьерами «Ла Скала». Автор подробно рассматривает и анализирует исполнительскую деятельность четы Коралли, которые предстают как виртуозными танцовщиками, так и артистами, наделенными актерским талантом. Драматическое дарование они продемонстрировали в балете «Цезарь в Египте» (Cesare in Egitto), где Жан Коралли предстал Цезарем, а его супруга Тереза — Клеопатрой. Журналисты наградили их лестным титулом «первых серьезных танцовщиков» (Р. 71), что подразумевало благородность пластики и безупречную танцевальную форму. Э. Джаннаски отмечает, что именно на сцене «Ла Скала» Жан Коралли состоялся как танцовщик-актер: репертуар театра составляли драматические и трагические балеты, которые так любили миланцы и в которых супруги Коралли имели значительный успех, — в их числе «Эней в Карфагене» (Enea in Cartagine), «Горации и Куриации» (Gli Orazi e i Curiazi) и др. Важнейшим художественным событием этого периода стала совместная работа четы Коралли и Сальваторе Вигано, который стал балетмейстером «Ла Скала» в 1812 году. Жан и Тереза Коралли исполняли главные партии в балетах Вигано, по достоинству разделив успех его постановок. Между прочим, Жан Коралли был первым исполнителем роли Петра I в балете Вигано «Стрельцы» (Gli Strelitzi), посвященном событиям в далекой России. Вернувшись в Милан на один сезон в 1815 году, после двух лет работы в Венеции, Жан Коралли сосредотачивается на балетмейстерской деятельности, предпочитая, в отличие от Вигано, мифологические и комические сюжеты — «Обожествленный Гименей» (Imene deificato), «Страсть к танцам» (La Mania del ballo). Третье возвращение Коралли в Милан состоялось в сезоне 1824/25 года, где он совместно с Сальваторе Тальони сочинял танцы и ставил балеты, по преимуществу комические. Семь лет, проведенные Коралли в Милане, завершили этап его творческого становления. Он

снискал славу танцовщика-актера и заработал репутацию талантливого хореографа. Начинаясь новый этап его жизни, который в итоге приведет его на главную балетную сцену Европы — Парижскую оперу.

Четыре года (1816, 1817, 1821 и 1822) Жан и Тереза Коралли провели в столице Португалии Лиссабоне, где выступали на сцене театра «Сан-Карло». Об этом периоде жизни и творчества рассказывается в статье **Эльвиры Алварес** и **Хелены Коэльо** («I coniugi Coralli nel Real Teatro de São Carloc di Lisboa»; на итальянском языке). В 1816 и 1817 годах чета Коралли занимала положение первых солистов театра, но жалование выплачивалось очень нерегулярно. И несмотря на признание публики, Жан и Тереза покинули Лиссабон. Во время второго пребывания (1821—1822) Жан Коралли поставил на лиссабонской сцене балеты своего учителя и друга Сальваторе Вигано «Рауль де Креки» (Raoul, senhor de Crequi) и «Весталка» (Vestal), которые он прекрасно выучил во время своих ангажементов в «Ла Скала» и в которых исполнял ведущие партии. Затем наступил черед постановки в «Сан-Карло» собственных балетов, уже зарекомендовавших себя на других европейских сценах: «Телемах при дворе Идоменея» (Telemaco alla corte di Edomeneo), «Поль и Розина» (Paulo e Rosina, o la festa della vendemmia), «Лисбета, или Прощеный ветреник» (Lisbetta o l'incostante perdonato). Особую ценность статье придают публикации либретто названных балетов (Р. 93—103). Коралли был полон замыслов, он хотел реализовать себя как хореограф. В марте 1822 года он предложил театральной администрации заключить с ним контракт на три года, прилагал список из десяти постановок, которые он планировал поставить, он мечтал создать танцевальную школу для укрепления и усиления балетной труппы, но получил отрицательный ответ. Большинство лиссабонцев предпочитали корриду опере и балету. Для Коралли же отказ в сотрудничестве с Лиссабоном открыл дорогу на Париж...

Его дорога к Королевской академии музыки (Парижская опера) пролегла через театр «Порт Сен-Мартен», где за четыре года работы (1825—1829) Коралли стал одним из ведущих хореографов Франции. Об этом этапе его деятельности рассказывается в статье **Марии Жильцовой** («Jean Coralli au Théâtre da la Porte-Saint-Martin (1825—1829)»; на французском языке). Театр «Порт Сен-Мартен» занимал второе место (после Оперы) по уровню музыкальных спектаклей и служил своеобразной «хореографической лабораторией» и трамплином для покорения Оперы. Через него прошли почти все выдающиеся танцовщики, составившие в дальнейшем славу европейского романтического балета — Шарль Мазюрье, Жозеф Мазилье, Жюль Перро. Коралли сменил на посту балетмейстера Фредерика Огюста Блаша, знаменитого хореографа, прославившегося постановками комических балетов. Он не стал менять художественное направление репертуара театра «Порт Сен-Мартен» и продолжил развивать комический жанр в балете. Тем более в то же время в театр был принят Шарль Мазюрье, выдающийся артист, одина-

ково хорошо выступавший как комический артист, цирковой акробат и танцовщик. Для него Коралли поставил ряд комических балетов-пантомим, в их числе: «Испанские уловки» (*Les Ruses espagnoles*), «Господин Пурсоньяк» (*Monsieur de Puorceaugnac*), «Гулливёр» (*Gulliver*), «Брак по расчету» (*Mariage de raison*). Самыми знаменитыми его постановками на этой сцене стала драма «Фауст» (*Faust*) с Фредериком Леметром в роли Мефистофеля. В этом спектакле Коралли выступил режиссером и постановщиком танцев, из которых невероятный успех сопутствовал «Вальпургиевой ночи». М. Жильцова подробно рассказывает о хореографическом решении «Фауста», опираясь на прессу, освещавшую премьеру. Театр «Порт Сен-Мартен» закрылся в январе 1830 года. Эти четыре года были чрезвычайно плодотворными для Жана Коралли: он много и интенсивно работал, в своих многочисленных постановках нашел идеальный баланс между пантомимой и танцем, создал ряд оригинальных произведений, получил бесценный опыт. Все это позволило ему занять ведущее место на сцене Королевской академии музыки.

Работе Жана Коралли в Парижской опере посвящен развернутый и глубокий труд **Ванины Оливези «Между осмотрительностью и поиском признания. Жан Коралли в Опере, профессиональный ответ на вызов стандартизации балета»** («*Entre discrétion et quête de reconnaissance. Jean Coralli à l'Opéra, une ascension professionnelle au défi de la standardisation du ballet (1830–1854)*»; на французском языке). Предметом изучения стали не только три самые знаменитые постановки Коралли — «Хромой бес» (*Le Diable boiteux*), «Пери» (*La Péri*) и «Жизель» (*Giselle*), но и многие другие аспекты: проблемы формирования театрального репертуара, сотрудничество и соперничество с другими хореографами, работавшими в том же театре — Филиппо Тальони, Жаном Омером и Альбертом, взаимодействие с театральным менеджментом театра. Автор подробно останавливается на первых постановках Коралли в Опере — балетах «Оргия» (*L'Orgie*) и «Буря» (*La Tentation*), в которых он продемонстрировал умение выстраивать драматическую интригу и сочинять интересные танцы для солистов и кордебалета. Появление в Париже новой хореографической звезды — Фанни Эльслер — привело к созданию для нее оригинального репертуара. Жан Коралли стал автором ряда постановок, в которых блистала эта несравненная «языческая» танцовщица, — «Кошка, превращенная в женщину» (*La Chatte métamorphosée en femme*), «Тарантул» (*La Tarentule*), «Хромой бес». Автор детально повествует об этих спектаклях, опираясь на многочисленные рецензии и архивные документы. Центральную часть исследования В. Оливези занимают главы, посвященные «Жизели» и «Пери», которые Коралли создал для Карлотты Гризи, ставшие истинными шедеврами хореографа и принесшие ему заслуженную славу одного из выдающихся балетмейстеров романтической эпохи.

Завершает коллективную монографию статья **Мэдисона У. Соуэлла** (на итальянском языке), в которой публикуются отклики поэтов, воспевавших

танцы четы Коралли, — так в лице этого хореографа соединились талант, поэзия и вдохновение.

В Приложении приводится список ролей и постановок Жана Коралли. Книга богато иллюстрирована изобразительными материалами из фондов Библиотеки Парижской оперы.

Коллективная монография «Giovanni Coralli: l'autore di *Giselle*» возвращает в историю балета это недостаточно оцененное имя. Это — одно из интереснейших научных исследований в области балета, изданное за последние годы.

- ✓ *Ключевые слова:* романтический балет, балет во Франции, Жан Коралли, архивные документы, «Жизель», Хосе Саспортес, Патриция Вероли.
- ✓ *Keywords:* romantic ballet, ballet in France, Jean Coralli, archival documents, *Giselle*, José Sasportes, Patrizia Veroli.

УДК
791.43.03

История русского кино: версия М. Трофименкова

[Рецензия на: **Трофименков М. История русского кино в 50 фильмах.**
СПб.: Порядок слов, Коммерсантъ, 2018. 480 с., ил.]

ГУСАК ВАСИЛИЙ АНДРЕЕВИЧ

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

GUSAK VASILY A.

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

E-mail: vasgus@yandex.ru

Новых книг о русском и советском кино за последние годы было издано немало. Читатель может встретить в них фильмографическую справку, обращение к историческому контексту, курьезные факты съемок и проката фильмов. Подобные сборники эссе, справочники, энциклопедии неизменно присутствуют на стеллажах книжных магазинов и на страницах онлайн-аналогов. Каждое такое издание вряд ли вносит что-то новое в культ поклонения нескольким десяткам «классических» картин или их авторам. Иногда издаются мемуары. В то же время существует нехватка книг, проникающих в толщу кинематографической истории, объективно и точно описывающих последнюю. Отчасти эту лауну в последние годы заполняют регулярные книги Валерия Фомина, публикующего архивные документы и результаты своего изучения пластов советского кино. Здесь надо справедливо посетовать и на отсутствие серьезных аналитических биографий не только выдающихся творцов, но и творцов недооцененных, оказавшихся в категориях «жанровых ремесленников», «тружеников кинопроизводства». Впрочем, сетовать можно на многое.

Советское кино — поле загадок, парадоксов, противоречий. Критерии, позволяющие выстроить линию его истории, возникают при самых разных раскладах:



от перебирания названий и фамилий репрезентативного ряда режиссеров и фильмов до анализа странных и непоказательных картин, отодвинутых на вторые или даже третьи позиции. Иногда при обоих подходах случается блистательный результат. Свидетельство тому — книга известного кинокритика Михаила Трофименкова «История русского кино в 50 фильмах».

Один из тезисов ее вступительной части гласит: «Мы не знаем кино, в котором живем». Из этой, в сущности, фундаментальной оценки гигантского массива фильмов и событий, стремительно уходящих в прошлое и одновременно замыленных многолетними телевизионными показами, открывается проблемный взгляд автора на историю отечественного кино. Единственно необходима корректировка — слово «живем» сейчас, спустя тридцать лет, просится быть замененным на «жили». Российский кинопроцесс последних десятилетий двойствен — будучи навязчивым благодаря рекламе и пиару, он оказался эрзацем многих тенденций, начиная со стандартизированной зрелищности транснациональной кинопродукции, заканчивая бытовой сентиментальностью советского кино. Современный российский кинопроцесс не столь обилён и разнообразен, чтобы массовый зритель хотел жить в том, что он предлагает.

Но все же главное слово в тезисе Трофименкова «не знаем». Отсюда — вопрос о более полных и всеохватных знаниях той обширной кинотрадиции, с которой была связана жизнь миллионов людей многие годы. Вопрос в том, как дополнить и создать ее более объективную историю. Опираясь на свой тезис и не ставя данный вопрос впрямую, М. Трофименков предлагает решение: объективность возникает при субъективном выборе фильмов и режиссеров. Это справедливо. У вдумчивого и увлеченного исследователя фактор личного опыта обращения с материалом будет неизменно присутствовать.

На первый взгляд выбор фильмов в книге «История русского кино в 50 фильмах» просто отличается от выбора других изданий, часто стремящихся к справочному формату. Собственно, сам субъективный выбор, где неизбежна «Понизовая вольница» и оправданно «Уплотнение» — фильм, с которого начинается советское кино, подразумевает пятьдесят разных и неожиданных позиций и формирует новую систему координат и концептуальное поле оценки отечественной киноистории: Вс. Пудовкина представляет картина «Убийцы выходят на дорогу», Л. Кулешова — «Сибиряки», М. Ромма — «Русский вопрос», В. Жалакавичюса — «Хроника одного дня», Д. Асанову — «Милый, дорогой, любимый, единственный», А. Балабанова — «Река». Вместе с тем разобраны фильмы, которые традиционно связываются с именами своих создателей: «Кинопоезд» А. Медведкина, «Радуга» М. Донского, «Крылья» Л. Шепитько, «Агония» Э. Климова, «Слово для защиты» В. Абдрашитова, А. Миндадзе. Каждый пример проанализирован в парадоксальном описании в своих многочисленных связях с советской идеологией, личностью автора и перипетиями производства.

Трофименков улавливает парадоксальность раскрытия темы, заложенную в самой материи фильма, — в фактах прямой зависимости его содержания от ментальных матриц создателей и зрителей. Оказывается, что русское кино — это история историй фильмов, их замысла, рождения, прохождения цензуры, их прокатной судьбы. Вместе или по отдельности они фокусируют в себе противоречивость, возможно, всей советской культуры — как в разные ее периоды, так и в разных географических зонах (в книге, кстати, прослеживается интерес автора к республиканским кинематографиям Советского Союза, что, возможно, предвещает разворот и в эту сторону, если исследование будет продолжено). Быть может, в связи со всем этим фигура режиссера не так актуальна, как отдельный фильм, хотя, разумеется, без режиссера нельзя.

Существует еще одна структурная определенность книги, о которой автор пишет следующее: «Первая часть книги посвящена фильмам в своем роде первым: основоположникам жанра, первооткрывателям темы. <...> Во вторую часть вошли фильмы, снятые как бы в рамках уже существующего канона, к примеру, историко-революционного фильма. Но на самом деле снятые против течения, переворачивающие канон, саботирующие, „отчуждающие“ его, как Юткевич „отчуждал“ образ Ленина в страннейшем „Ленине в Польше“. Наконец, третья часть — во славу фильмов, оставшихся эксцентричными униками, неопознанными летающими объектами или просто одинокими опытами».

Вторую и третью группу фильмов хочется отметить отдельно. Такие фильмы сигнализируют о разнообразных скрытых мотивах, а вместе с ними — о многоуровневости кинопроцесса. На этой территории открываются новая стилистика, эстетические игры с темой или неканоническое представление исторических фигур и т. д. Картины эти выстраиваются в большой ряд и создают своего рода альтернативную историю. Возникают вопросы о том, как такое оказалось возможно и почему больше не снималось подобных шедевров? Книга опосредованно дает точные ответы на эти вопросы. Авторы фильмов оказывались в ситуации, когда производственные условия, цензурные регламенты или же что-то совсем внешнее, как то важные юбилейные даты, становились сотворцами кинопроизведений.

В «Истории русского кино в 50 фильмах» отсутствует пафос традиционного подхода к фильмам и кинорежиссерам. Вместе с тем присутствует другой пафос. Линия развития отечественного кинематографа видится как кривая, подъемы и спады которой не связаны с привычными священными именами. Исследовательское и одновременно пристрастное отношение автора, который подчеркивает, что написал книгу с позиции зрителя, выражает следующий абзац: «Любой „краткий курс“ упрощает историю. Упрощение вообще — основа знания. Но любая история, включая историю отечественного кино, в принципе противится обобщениям. Советские десятилетия настолько различались, что впору говорить не об одной стране, но о нескольких. Неиз-

менным оставался высочайший уровень кино, соединявшего по-европейски напряженное авторство с голливудской организованностью, ремесленную крепость жанра — с моральными и философскими исканиями». Согласно этому определению, отечественное кино — кино особых «сочетаний», где были и философские смыслы, и голливудский размах, и... стоит добавить, глубинный бытийный опыт советской эпохи. Возможно, в этом и заключается основной мотив книги «История русского кино в 50 фильмах», — мотив внутреннего поискового процесса, как бы заданного для русского кинематографа, который развивался и существовал на скрытом сопротивлении, а результатами развития становились фильмы, всегда бывшие продуктом своего времени. Понимание этого случается, когда происходят интересные открытия в фильмах режиссеров-мастеровых, крепких ремесленников кинопроизводства, десятилетиями работавших в одних и тех же жанровых направлениях. Любопытно, что вопрос об оценке таких режиссеров имеет в книге свой ответ. Представление о том, что «история и мифология нашего кино сведена к нескольким матрицам, типовым наборам — жанровому, академическому, артхаусному», имеет интересное развитие в оценке деятельности многих режиссеров, использовавших элементы артхауса, или же благодаря своему профессионализму, соответствию темам и нормативным стилистическим занимающим место рядом с «академиками», идущими в авангарде советского кинопроцесса.

В текстах Трофименкова, как и прежде, появляется ощущение «просмотренного фильма». Прицельная точность фраз и отдельных слов, всегда свойственные автору-кинокритику, а теперь давно уже историку кино, дает эффект пристального разглядывания фильма. Автор всегда писал и продолжает писать в своем жанре. Выдержанный в этом жанре текст вбирает слишком много, но остается лаконичным и доступным. Это и кинорецензия о конкретном фильме, и эссе, охватывающее широкий культурно-исторический контекст, и просто справочная информация. В данной связи хочется отметить уместность текста «на полях» — упоминания картин, идущих в мировом и отечественном прокате одновременно с фильмом, о котором говорится в основном тексте. Побочный эффект очерков и полевых комментариев вместе — опыт наслаждения чтением для всякого ценящего время и точность слов читателя. Вот несколько примеров, попадающих в «сердцевину» истории фильма. Одна из заключительных фраз очерка о «Понизовой вольнице» звучит так: «Не будь Гончаров мечтательным занудой и склочником, не было бы русского кино». Об истерне Самсона Самсонова «Огненные вёрсты», чья динамика удивляет и сейчас, спустя сорок четыре года, справедливо целый абзац: «Главная ересь „Вёрст“ — в диалогах. Немыслимое дело: ни одна фраза и отдаленно не напоминает лозунг. Никто не грезит о счастливом будущем, никто не пугает тем, что вот здесь, вот сейчас, решается судьба революции. Все разговоры только — по делу, все — ради развития действия».

Точно о неприкаянности героини «Крыльев»: «На самом деле нет никакого конфликта между ней и реальностью, а есть простая несовместимость. Реальность не отвергает Надежду, а игнорирует. Она не понимает, не принимает, не ощущает мир: мир отвечает взаимностью». О «плутовском киноромане», по сути — экзистенциальном шедевре Владимира Басова «Возвращение к жизни»: «Литературоведы называют родовой приметой пикаро повествование от первого лица и отсутствие внятного композиционного рисунка? Так именно эти особенности и определяют странность „Возвращения к жизни“. Что же, мудрый и смелый был режиссер Владимир Басов, рискнувший наложить на бред XX века барочную схему: эксперимент удался, удался даже чересчур».

В данных примерах — не только взгляд искушенного «всяческим» кино и текстами критика-киноведа; в них чувствуется азарт безупречной и одновременно совсем не мертвой эрудиции, открывающей парадоксы и новые алгоритмы оценки кинопроизведений. Выделяя в своем выборе отдельные картины, автор пытается нащупать тот самый кинематограф, в котором он жил и который был на самом деле. В этой связи еще одна цитата из книги: «...я старался отключить фактор вечности. Вечность не так интересна, как выхваченные из нее мгновения. Моя история кино состоит из кинематографических мгновений, порой эксцентричных, почти безумных, порой шероховатых. Среди них есть великие фильмы, но нет шедевров в мертвенно-академическом смысле слова: все они — живые».

Итак, не будучи первым изданием, связанным с проблематикой «неисследованных фильмов», книга М. Трофименкова тем не менее своим содержанием акцентирует вопрос о методах описания истории русского кино, о неохваченном материале. Главное качество таких книг, как «История русского кино в 50 фильмах», — их редкость, как и редкость авторов, углубляющихся в материал посредством эстетической оптики и глубокой эрудиции. Такой подход способствует живой и быстрой ориентации в материале, улавливанию нюансов, помогает связывать реальность фильма с протеканием определенной эпохи.

№ 2 / 2021

**ДОКУМЕНТЫ
И МАТЕРИАЛЫ**

УДК
792.072

Штрихи к концепту творческой личности А. А. Гозенпуда (на материале его писем 1972—1984 годов)

ЖУЙКОВА ЛЮДМИЛА АНТОНОВНА

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры педагогики хореографии, Казахская национальная академия искусств имени Т. К. Жургенова (Алматы, Казахстан)

ZHUIKOVA LYUDMILA A.

PhD (Art History), Professor of the Department of Pedagogy of Choreography, T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

E-mail: zhuikova.art@gmail.com

Судьбой мне была подарена честь заочного обучения в аспирантуре ЛГИТМиК (ныне РИИИ) у Абрама Акимовича Гозенпуда (1908—2004) — уникального ученого-энциклопедиста, Учителя, Человека. С 1972 по 1982 год А. А. Гозенпуд работал со мной над двумя версиями кандидатской диссертации «Проблемы музыкальной эстетики М. П. Мусоргского». Его руководство осуществлялось через устное общение во время моих приездов из Алма-Аты в Ленинград, а также посредством нашей переписки.

Люблю эпистолярный жанр, — написал А. А. Гозенпуд в одном из первых писем, — больше телеграфно-телефонного, хотя меня всегда изумляло не то, что Чайковский или Тургенев могли написать один «Пиковую даму», другой «Певцы», но то, что они способны были при этом сочинять в один день десятка два писем. Это уже сверх сил и понимания. Получать письма я люблю больше, нежели писать¹.

У меня сохранилось 32 письма А. А. Гозенпуда — еще не опубликованных, за исключением фрагментов из трех его писем в статье «Об Учителе — Абраме Акимовиче Гозенпуде» в книге «Неповторимые слова»².

Содержание этих писем тематически разнообразно, многоаспектно, требует тщательного рассмотрения каждой темы в отдельности. Я выбрала одну из них — художественные впечатления А. А. Гозенпуда 1972—1984 годов. Важность исследования данного аспекта эпистолярия обусловлена тем, что некоторые впечатления послужили импульсом к созданию научных трудов

¹ Абрам Гозенпуд — Людмиле Жуйковой. Письмо от 11 сентября 1972 года. Личный архив Л. А. Жуйковой.

² Неповторимые слова: к 75-летию Людмилы Антоновны Жуйковой / Авт.-сост. Д. Д. Уразымбетов. Алматы: Книжный легион, 2016. С. 25—28.

А. А. Гозенпуда. Таковой стала его поездка в Чехословакию осенью 1972 года, которая явилась отправной точкой многолетних изысканий ученого в работе над книгой о Леоше Яначеке¹.

О поездке в Чехословакию коротко и сжато не расскажешь. Было поразительно интересно и столь же сложно. Встречался я с разными людьми, среди них много интересных, с некоторыми даже сдружился. Был я в Братиславе две недели и столько же в Праге, куда меня неожиданно пригласили в качестве гостя Министерства культуры. Много выступал как лектор и докладчик по вопросам музыки и театра. Бывал на концертах и особенно много в театрах оперных. Слышал оперы Яначека (это главная моя задача и цель, ибо я хочу написать о нем книгу), Сметаны, «Арабеллу» Р. Штрауса и «Жизнь распутника» (отнюдь не «повесы») Стравинского, «Набукко» Верди, комические оперы Глюка и многое другое. Братислава с ее игрушечным барокко и камерной готикой меня очаровала, а в Прагу я влюбился. Был на могилах Чапека и Кафки, у Сметаны. Очень понравились мне словаки и чехи, хотя быт и круг интересов многих (не всех!) носит мещански-буржуазный характер. Но несколько людей, с которыми я сошелся душевно, запечатлелись в моем сердце. Я стал богаче духовно. Было и тяжело, и больно, и трудно². Но все же преобладает светлое. До сих пор еще не пришел в себя, не разобрался в впечатлениях, они громадой налегли на сознание и мне предстоит многое осмыслить и переварить³.

В этом же письме проступает интерес А. А. Гозенпуда к детективам:

Привез много книг, несколько музыковедческих, а то все больше детективов переводных с английского. Посылаю краткий список романов Доротти Сайерс <...> D. Sayers Busman's Honeymoon ++++ D. Sayers Five Red Herrings +++ Четыре звездочки означают степень интереса. Если бы удалось получить только одну из этих двух книг — именно первую я был бы доволен сверх меры⁴.

Вторая поездка А. А. Гозенпуда в Чехословакию в феврале-марте 1976 года была целенаправленной:

¹ В оригиналах своих писем А. А. Гозенпуд фамилию композитора Л. Яначека указывает без буквы «е». Я взяла на себя ответственность обозначить в настоящей статье фамилию Л. Яначека согласно правилам современной орфографии русского языка. Помимо этого, в письмах А. А. Гозенпуда не единичны случаи его обращения с запятыми, иногда дефисами в манере *ad libitum*. Безусловно, мной везде сохранена орфография и пунктуация оригинала.

² В устной беседе А. А. Гозенпуд мне сказал, что «тяжело, больно и трудно» было узнать о подробностях лета 1968 года, когда советские танки вошли в Прагу.

³ Абрам Гозенпуд — Людмиле Жуйковой. Письмо от 20 декабря 1972 года. Личный архив Л. А. Жуйковой.

⁴ Там же.

Названные романы не удалось найти, но в дальнейшем мне случалось радовать А. А. Гозенпуда нужными ему книгами. В Алма-Ате их легче было «доставать по благу». Мы жили тогда в эру тотального дефицита, в том числе и книжного. Как написал А. А. Гозенпуд, «доставать хорошую книгу сейчас задача сложная, не менее сложная, чем написать ее или просто издать». В устной беседе о доставанье книг таким способом учитель с неподражаемым юмором заметил: «Ах, Людмила Антоновна, Пушкин еще когда предвидел веселье блата, сказав в „Медном всаднике“: „Из топи блат вознесся горделиво...“».

...я еду в Чехословакию для того, чтобы поработать в Брно над рукописями Леоша Яначека. Собираюсь писать книгу о нем. Это композитор удивительный, являющийся своеобразным связующим звеном между Мусоргским и Прокофьевым. Не знаю, хватит ли сил. Что-то незаметно подошла старость со всеми ее свойствами¹.

Работа над рукописями Л. Яначека принесла радость А. А. Гозенпуду, отвлекла от мрачных дум, опять подступивших к нему по возвращении в Ленинград:

Простите, что не писал Вам. Я переживал и переживаю очень тяжелую душевную полосу. Особых причин для хандры или сплина (новых причин) не было, но во мне происходит что-то нехорошее <...> О поездке в Брно вспоминаю как о сновидении, тоскую по людям, ставшим моими друзьями, тоскую по рукописям Яначека, которыми занимался. Многие я успел сделать, но еще больше нужно выполнить, если поеду опять в Брно. Между тем книгу в 15 печ. л. о Яначеке я взялся написать (это плановая работа института) за один год вместо трёх, дабы она успела выйти к 50-летию со дня смерти Яначека (август 1978). Но как я это сделаю в состоянии депрессии, да еще при отсутствии многих нужных мне книг не знаю. Да и сама тема оказалась еще более сложной, чем я предполагал. Ведь я должен похоронить легенду о восхищении Яначека Мусоргским — он его почти не знал, а узнав отнюдь не оценил. Но чем больше я занимаюсь Яначеком, тем всё жарче разгорается в моей душе восхищение его гением...»²

Работа над монографией о Яначеке шла трудно. Депрессия 1976 года, о которой А. А. Гозенпуд писал в июньском письме, не отступала, вызвав также пронзительные строчки в письме от 1 декабря 1976 года:

Жизнь моя (ежели существование мое можно назвать так) сложилась нескладно. Работать мне стало трудно, а главное — впервые, и не хочется. Книжка о Яначеке не движется. Не хватает необходимых книг, журналов, а главное рукописей (черновиков)³. Все это находится в Брно, в его, Яначека, музее. Командировку я, в лучшем случае, получу в апреле-мае. Между тем машинопись книги я должен сдать издательству не позднее августа, дабы она вышла к годовщине смерти (50-й) Яначека. От этого состояние мое не становится радостнее. Тоска гнетет невыносимая⁴.

Самое поразительное, что в таком состоянии А. А. Гозенпуд находил слова утешения мне, пребывавшей в смятении в предзащитную пору:

¹ Абрам Гозенпуд — Людмиле Жуйковой. Письмо от 24 февраля 1976 года. Личный архив Л. А. Жуйковой.

² Абрам Гозенпуд — Людмиле Жуйковой. Письмо от 28 июня 1976 года. Личный архив Л. А. Жуйковой.

³ Источниковедческий метод работы — основополагающий в творчестве А. А. Гозенпуда: именно с рукописных источников он предпочитал начинать исследование той или иной темы, за которую брался. Для А. А. Гозенпуда императивным было, «чтобы ученый опирался в своих изысканиях на документы конкретного времени» (см.: *Гительман Л. И.* А. А. Гозенпуд — ученый и учитель // *Театр и литература: Сборник статей к 95-летию А. А. Гозенпуда / Отв. ред.-сост. В. П. Старк.* СПб.: Наука, 2003. С. 18).

⁴ Абрам Гозенпуд — Людмиле Жуйковой. Письмо от 1 декабря 1976 года. Личный архив Л. А. Жуйковой.

Что же касается Ваших страхов, сомнений, неуверенности, то их следует гнать. Понимаю, что в результате различных бед (болезней и т. д.) и неприятностей, нервы у Вас сдали. Увы! Кроме банальных советов — крепиться, мне ничего не приходит в голову. Дорогая моя, если бы я не следовал этому же оригинальному рецепту, то давно бы стал на путь Аркадия Счастливецова из «Леса», размышлявшего на тему «а не удавиться ли мне»¹.

В этом письме обращают на себя внимание слова: «Я должен». Они ключевые в этосе А. А. Гозенпуда. На них зиждется его *modus vivendi* и его удивительная воля к работе, помогавшая завершать начатые проекты. Когда работа тормозилась по не зависящим от него причинам, то это «выбивало» А. А. Гозенпуда из привычного ритма. Так случилось с работой над книгой о Яначеке.

С командировкой в Брно ничего не слышно, а необходимых мне чешских книг и статей в Ленинграде нет. Следовательно работа над Яначеком застопорилась. В августе же сего года рукопись должна быть в издательстве. Иначе... Поэтому — настроение отвратное <...> Но как болит душа моя из-за Яначека. Столько мыслей и идей в голове и все это умрет не родившись. Конечно, потеря для человечества невелика. Но для меня это катастрофа².

В июне 1978 года, за 2 месяца до сдачи рукописи книги о Яначеке в издательство, А. А. Гозенпуд писал о том, что

...судьба моего Яначека более чем неопределенна и скорее всего — неблагоприятна³.

Судьба рукописи действительно была неопределенна, публикация ее отодвигалась год за годом. В письме от 4 ноября 1983 года А. А. Гозенпуд написал о наметившихся подвижках:

Проверил верстку книги о Л. Яначеке. Когда он выйдет не знаю⁴.

Монография «Леош Яначек и русская культура» вышла в свет только в 1984 году, о чем известил меня А. А. Гозенпуд в письме от 18 октября:

О себе мало что могу сообщить. Вышла моя книга о Л. Яначеке. Я должен был поехать в Брно на конгресс, но... Причина — мой возраст. Конечно, я был тронут заботой о моем здоровье, но все же огорчение пересилило. Конечно волноваться по пустякам глупо, но для меня это не пустяк⁵.

¹ Абрам Гозенпуд — Людмиле Жуйковой. Письмо от 1 декабря 1976 года. Личный архив Л. А. Жуйковой.

² Абрам Гозенпуд — Людмиле Жуйковой. Письмо от 28 февраля 1977 года. Личный архив Л. А. Жуйковой.

³ Абрам Гозенпуд — Людмиле Жуйковой. Письмо от 5 июня 1978 года. Личный архив Л. А. Жуйковой.

⁴ Абрам Гозенпуд — Людмиле Жуйковой. Письмо от 4 ноября 1983 года. Личный архив Л. А. Жуйковой.

⁵ Абрам Гозенпуд — Людмиле Жуйковой. Письмо от 18 октября 1984 года. Личный архив Л. А. Жуйковой.

Еще бы! Ведь работа над темой о Л. Яначеке — от замысла до выхода в свет монографии — заняла 12 лет¹, и поездка на конгресс в Брно стала бы логическим ее завершением. А. А. Гозенпуду в 1984 году было 76 лет, и ему Бог дал еще 20 лет жизни, за которые он опубликовал 23 научные статьи и фундаментальные монографии «Иван Ершов. Жизнь и сценическая деятельность: исследования», «Рихард Вагнер и русская культура», «Дом Энгельгардта», «И. С. Тургенев (Серия „Musica et literature“»². Уникальное творческое долголетие! Можно предположить, что ему способствовал характер научно-исследовательских проектов А. А. Гозенпуда, охватывающих большие временные массивы, отмеченные многовекторностью и масштабностью. Они мотивировали на долголетие. Тому способствовал и счастливый брак с Л. Г. Горобцовой-Гозенпуд. О ней ученый всегда писал в возвышенных тонах. Достаточно привести фрагмент его письма:

Жду возвращения Лары из Горького — завтра. Только это и привязывает меня к жизни и придает ей смысл³.

Да и феноменальная память А. А. Гозенпуда, о которой Сергей Слонимский образно сказал, что она «точна, как гринвичский меридиан»⁴, наверное, не могла пребывать в бездействии, подстегиваемая мыслью «кто, если не я, и когда, если не теперь?». Представляется, что исследование о И. В. Ершове А. А. Гозенпуд считал себя обязанным написать, памятуя ахматовское «я одна рассказчица»:

Сейчас заканчиваю книгу о И. В. Ершове — собрал огромный материал. А уж как он пел Вагнера и Римского-Корсакова (я уже так стар, что слышал его в партиях Гришки Кутерьмы и Ирода («Саломея»), а также в одном концерте (Рассказ Тангейзера и «Полководец» Вашего подопечного⁵, то писать о нем очень интересно, но и очень трудно. Ершов был родом из сочинений Достоевского⁶.

¹ Количество прожитых лет А. А. Гозенпуд воспринимал не по факту, а скорее в значении *memento mori*. Так, взяв руководство над моей диссертацией в 1972 году, он счел нужным дать следующее предостережение: «Срок заочной аспирантуры, кажется, четыре года. Но, может быть Вы напишете диссертацию за более короткий срок? Иначе, к 1976 году я буду, вероятно, одним из персонажей, небезызвестного Вам цикла „Песни и пляски смерти“» (Абрам Гозенпуд — Людмиле Жуйковой. Письмо от 11 сентября 1972 года. Личный архив Л. А. Жуйковой). И в последующей нашей переписке Абрам Акимович время от времени упоминал евангельскую «секиру, лежащую при корени». Думаю, не смерть его страшила, а боязнь не успеть завершить начатые работы.

² Библиография трудов А. А. Гозенпуда (1981–2003) (сост. Л. А. Горобцова, Т. Д. Исмагулова) // *Театр и литература*. С. 712–714.

³ Абрам Гозенпуд — Людмиле Жуйковой. Письмо от 18 октября 1984 года. Личный архив Л. А. Жуйковой.

⁴ *Слонимский С. М.* Энциклопедист XX века // *Театр и литература*. С. 14.

⁵ Так с доброй иронией в мой адрес А. А. Гозенпуд обозначил М. П. Мусоргского.

⁶ Абрам Гозенпуд — Людмиле Жуйковой. Письмо от 4 ноября 1983 года. Личный архив Л. А. Жуйковой.

В свете представления А. А. Гозенпуда о высоких театральных традициях МХАТа в двадцатых—тридцатых годах прошлого века, связанных с именем М. Булгакова, понятна и такая его филиппика:

Был я на просмотре «Дней Турбиных» в театре им. В. Ф. Комиссаржевской, но выдержал только половину представления и проклял себя за то, что пошел. Ведь я эту пьесу видел 15 раз в МХАТ'е с Н. Хмелевым, Б. Добронравовым, М. Яншиным и всеми тремя исполнительницами Елены, из коих лучшей была Соколова. Пойдя на новый спектакль я совершил святотатство, ибо постановка МХАТ'а была чудом из чудес. Сам себе завидую¹.

Уникальная память А. А. Гозенпуда была направлена во благо связи времен. Потому справедливы слова В. П. Старка: «...если говорят, что долгая жизнь дается хранящим и преумножающим Знание, то к их сонму относится и его имя»².

Пора моего обучения у Абрама Акимовича Гозенпуда пришлась на вторую половину его работы над одним из широкомасштабных проектов — «Русский оперный театр» в семи томах. В письме от 27 февраля 1973 года А. А. Гозенпуд писал:

Вышла моя книга о Русском оперном театре до 1889 года. А вот что будет со следующей не знаю. План издательский сокращают не милосердно и из ближайшего года книга моя вылетела³.

Возможно, этим вызваны минорные строки из этого же письма:

О себе ничего хорошего написать не могу. Уходят последние силы — душевные и физические, пытаюсь работать, но мало и не продуктивно. Пропать бессмысленных занятий отвлекающих от главного⁴.

Главным делом в жизни А. А. Гозенпуда была научная работа, в процессе которой не было более взыскательного критика, чем он сам:

Я должен изо всех сил (которых давно уже нет) гнать очередной выпуск «Русского оперного театра» охватывающий годы 1890—1904, т. е. период от «Князя Игоря» и «Пиковой дамы» (даты постановки) до «Китежа» (он сюда не войдет). Период огромный, обильный материалом, ведь это пора Мамонтовской оперы и расцвета гения Шаляпина. Но... пишу с отвращением к самому себе. И для чего все это? Только для того, чтобы успеть. А време-

¹ Абрам Гозенпуд — Людмиле Жуйковой. Письмо от 11 января 1983 года. Личный архив Л. А. Жуйковой.

² *Старк В. П.* От составителя. К портрету А. А. Гозенпуда // Театр и литература. С. 11.

³ Абрам Гозенпуд — Людмиле Жуйковой. Письмо от 27 февраля 1973 года. Личный архив Л. А. Жуйковой.

⁴ Абрам Гозенпуд — Людмиле Жуйковой. Письмо от 3 июля 1973 года. Личный архив Л. А. Жуйковой.

ни уже осталось в обрез <...>. Очень неприятно чувствовать себя стариком сознавать как вытекает вода из бассейна, без того чтобы он наполнялся¹.

Ключевые слова здесь «чтобы успеть». Взявшись за такой грандиозный проект, как «Русский оперный театр», продолжавший «Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки», А. А. Гозенпуд хотел дать целостное представление о феномене русской оперы в широкопанорамном формате. Потому понятно его «чувство цейтнота», боязнь не успеть завершить начатое, осложнявшееся его огромной требовательностью к написанному:

Верить в себя нужно, но и сомневаться, быть собой недовольным также. Единственным признаком, что я не совсем умер духовно является то, что нет строчки мной написанной, которая бы меня удовлетворяла или не вызывала недовольства².

Работе над томом о русской опере периода 1890–1904 годов А. А. Гозенпуду помогло его летнее путешествие, о котором он сообщил в письме от 24 июля 1973 года:

Уважаемая Людмила Антоновна! Получил Ваши письма и главу диссертации. Пишу буквально «на отлете», так как рано утром предполагаю отправиться с товарищем в путешествие в Абрамцево, под Москвой (бывшее имение Аксаковых и Саввы Мамонтова). Уеду вероятно на неделю³.

А. А. Гозенпуд в ту поездку посетил не только Абрамцево, но и Троице-Сергиеву лавру, Переславль-Залесский, Ростов Великий, Новгород, дом-музей П. И. Чайковского в Клину и усадьбы-заповедники Н. А. Римского-Корсакова Вечашу и Любенск.

Поездка моя по святым местам была прекрасной и поучительной. К стыду своему я обнаружил в Успенском соборе Троице-Сергиевой Лавры гробницу Бориса Годунова и его семьи. Я, конечно, знал, что прах самого Бориса, по приказанию Лжедмитрия, был вынесен из Архангельского собора в Кремле и помещен в ограде Варсонофьевской церкви на Сретенке. Оказалось, что Василий Шуйский, вступив на престол, дабы «не создавать прецедента», велел перенести останки Бориса в Лавру. Вообще-то говоря, следовало гроб Бориса, памятуя о Пушкине — Мусоргском — Римском-Корсакове и Шаляпине, вернуть в Архангельский собор. Но что об этом говорить⁴.

¹ Абрам Гозенпуд — Людмиле Жуйковой. Письмо от 3 июля 1973 года. Личный архив Л. А. Жуйковой.

² Абрам Гозенпуд — Людмиле Жуйковой. Письмо от 15 августа 1973 года. Личный архив Л. А. Жуйковой.

³ Абрам Гозенпуд — Людмиле Жуйковой. Письмо от 24 июля 1973 года. Личный архив Л. А. Жуйковой.

⁴ Абрам Гозенпуд — Людмиле Жуйковой. Письмо от 15 августа 1973 года. Личный архив Л. А. Жуйковой.

Здесь проступает важная черта творческого метода А. А. Гозенпуда — его внимание к деталям исторического процесса, которые в своей совокупности формируют обобщения. В данном случае — мысль о ненужности перезахоронения саркофагов — акции, столь часто повторяющейся в русской истории в угоду политической конъюнктуре. Абрамцевские впечатления А. А. Гозенпуда отмечены яркой личностной эмоциональностью:

Два дня я провел в Абрамцево, у С. И. Мамонтова, два дня которых не забуду. Здесь впервые за последние годы, испытал я чувство блаженного покоя и радости. Ведь каждый клочок этой прекрасной земли священен, все время узнаешь — то озеро с камышами у которого сидит Васнецовская Алёнушка, то узнаешь (или хочешь узнать) луг на котором отроку Варфоломею, (будущему Сергию Радонежскому) на картине Нестерова явился старец. Картина эта вызывает у меня дрожь от восторга даже при упоминании о ней¹.

В этом письме обозначено, какое огромное значение придавал А. А. Гозенпуд гению места, и понимаешь, почему он любил путешествия. Ученый и ранее с большим пиететом относился к «Савве Великолепному», но поездка в Абрамцево высветила новые грани восприятия его личности:

Я как то особенно сейчас почувствовал величие самого Мамонтова, занимаясь им в связи с театром и полюбил его всем сердцем².

А. А. Гозенпуд, посетив Абрамцево, смог воочию удостовериться в масштабах влияния этих мест на эстетику творчества русских художников Серебряного века:

Здесь и комната в которой Серов писал «Девушку с персиками», здесь работал Врубель. Словом вступая на эту землю я чувствовал себя как будто вошел в невидимый Китеж³. Стыдно признаться, но я не мог удержать слез у могилы Веры Мамонтовой — девушки с персиками, ее матери и Андрея, рано умершего сына Саввы Ивановича. Не помню такого чувства и едва ли мне дано будет вновь его испытать. Все это несказанно прекрасно само по себе, природа волшебная, а тени которые незримо витают и окружают тебя делают воспоминания о том что было в этом месте особенно дорогими⁴.

Из чтения этого фрагмента письма мне стало понятным трепетное отношение А. А. Гозенпуда к захоронениям: в своих путешествиях их посещение он считал для себя обязательным. На мой взгляд, могилы тех людей, о которых ему предстояло писать в своих исследованиях, духовно помогали

¹ Абрам Гозенпуд — Людмиле Жуйковой. Письмо от 15 августа 1973 года. Личный архив Л. А. Жуйковой.

² Там же.

³ Не проставленные запятые словно свидетельствуют о волнении Абрама Акимовича, писавшего о своих ощущениях в имении Мамонтова.

⁴ Абрам Гозенпуд — Людмиле Жуйковой. Письмо от 15 августа 1973 года. Личный архив Л. А. Жуйковой.

ученому. И объяснимо его огорчение от вида запустения тех мест, где жил и умер Н. А. Римский-Корсаков — первый композитор, которому А. А. Гозенпуд посвятил специальную монографию: «В изданной в 1957 году его книге о темах и идеях творчества Римского-Корсакова не остались без внимания те усадьбы, в которых были созданы его прославленные творения»¹. Но, посетив летом 1973 года усадьбы Н. А. Римского-Корсакова Вечашу и Любенск, А. А. Гозенпуд не обнаружил

никаких следов дома в котором он умер, но зато на том месте стоит **скотный двор!** (выделено А. А. Гозенпудом. — Л. Ж.) Да, скотный двор. А ведь это заповедник! Правда Римский Корсаков любил птиц, собак, лошадей, но не двуногих скотов. Грустно².

В войну Любенск был в оккупации до 1943 года, и, отступая, гитлеровцы сожгли все строения усадьбы, кроме каменной конюшни. А в послевоенные годы, — как пишет внучка композитора Т. В. Римская-Корсакова, «на части фундаментов Большого дома, в котором Николай Андреевич провел свои последние дни и скончался, совхозом был построен небольшой бревенчатый дом»³. Только в 1967 году Министерством культуры РСФСР был издан указ об учреждении на территории Любенска музея. Но летом 1973 года, когда там побывал А. А. Гозенпуд, пока еще все было по-старому. В 2003 году в сборник «Театр и литература», изданный к 95-летию А. А. Гозенпуда, вошла статья Т. В. Римской-Корсаковой, в которой она пишет об изменениях в музее-заповеднике Н. А. Римского-Корсакова, произошедших за 30 лет с той поры, когда посетил его А. А. Гозенпуд: «На сохранившихся фундаментах полностью восстановлен Большой дом, где жил и скончался Николай Андреевич, с интерьерами кабинета, гостиной и столовой»⁴.

Стимулом к написанию новых книг для А. А. Гозенпуда были не только путешествия, но и театральные впечатления. Ученый не пропускал случая ознакомления с оперными спектаклями зарубежных театров, гастролировавших в СССР. Летом 1974 года ему предоставилась такая возможность.

Был в Москве на спектаклях La Scala, — писал А. А. Гозенпуд в письме от 13 июля 1974 года. — Меня потрясли высочайшая музыкальная культура, стройность, строгость, благородная простота, чистота стиля⁵.

¹ *Старк В. П.* От составителя. К портрету А. А. Гозенпуда. С. 7.

² Абрам Гозенпуд — Людмиле Жуйковой. Письмо от 15 августа 1973 года. Личный архив Л. А. Жуйковой.

³ Тот самый скотный двор, о котором упоминал А. А. Гозенпуд.

Римская-Корсакова Т. В. Образы природы в музыке Н. А. Римского-Корсакова и Лужский край // *Театр и литература*. С. 279.

⁴ Там же. С. 280.

⁵ Абрам Гозенпуд — Людмиле Жуйковой. Письмо от 13 июля 1974 года. Личный архив Л. А. Жуйковой.

В приведенных строчках узнается рука Гозенпуда-рецензента, умевшего в малом сказать многое, выявить самое главное и характерное.

Поражают не столько голоса, сколько искусство владения голосом. Правда и певцы есть прекрасные — Мирела Френи, Фьоренца Коссато и особенно, конечно, Монсера Кобале. Если Вы смотрели по телевидению снятую «Норму», то Вы ее слушали¹.

Тут же наблюдается огромная концентрация эмоций А. А. Гозенпуда, вызванных оперой Беллини.

На спектакле «Нормы» я должен был сделать физическое усилие, чтоб подавить готовое вырваться рыдание. Так это было проникновенно и благородно. Я понял, что значила итальянская опера в духовной жизни России XIX века. И ведь что удивительнее всего! Стройность, ансамбль, пение оркестра и хора, солистов ведь это не чудо, а результат труда и высокой культуры. Все это было и в нашем театре².

С отроческих лет А. А. Гозенпуд, будучи страстным театралом, стал свидетелем славных отечественных спектаклей:

Я помню «Чародейку» и «Снегурочку» под управлением Пазовского, «Китеж» и «Лоэнгрин» под управлением Сука, спектакли Дранишникова, Голованова, Самосуда — они не только не уступали, но превосходили итальянские. А рядом с Преображенской, Обуховой, Неждановой, Держинской, Петровым (В. Р., а не Иваном), я по совести не поставлю никого, кроме Кобале. И все это — включая изумительный хор Большого театра, которым руководил Авранек, певцы, оркестр — всё в прошлом, всё утрачено. После спектаклей Ла Скала (там были и слабые — «Аида») вообще в театр я не пойду. Это кошунство! Но из-за двух недель пребывания в Москве работа застопорилась. Надо будет догонять³.

А. А. Гозенпуд летом 1974 года напряженно работал над томом «Русского оперного театра» периода 1905—1917 годов и сетовал на то, что

рукопись разрастаясь в ширь, теряет глубину, ибо пространства нет. т. е. нет у меня⁴. Мои герои (а их более сотни!) оказались не то в густонаселенной квартире, не то в троллейбусе в час пик — ни повернуться, ни вздохнуть свободно. А ведь какой интересный и совершенно не изученный материал, сколько поразительных явлений. Это была вечерняя заря искусства. И хорошо бы рассказать о ней достойно — насколько это в моих силах. Уложить в 15 печ. листов изложение невозможно, а мне, в лучшем случае, дадут еще 1—2 печ. листа (включая иллюстрации и именной указатель. Обидно и горько. И времени нет и сил. Но не хочу впасть в минор, тем более когда жизнь столь мажорна⁵.

¹ Абрам Гозенпуд — Людмиле Жуйковой. Письмо от 13 июля 1974 года. Личный архив Л. А. Жуйковой.

² Там же.

³ Там же.

⁴ А. А. Гозенпуд имеет в виду издательский регламент листажа.

⁵ Абрам Гозенпуд — Людмиле Жуйковой. Письмо от 2 ноября 1974 года. Личный архив Л. А. Жуйковой.

Заключительную книгу «Русского оперного театра» в 7 томах А. А. Гозенпуд завершил к весне 1975 года:

О себе мало что могу сказать. Правда книгу свою я закончил. Она утверждена к печати и отредактирована и если все будет благополучно, то выйдет до конца года. Но она отняла у меня не только последние силы, но совершенно обескровила. К этому следует присоединить — как причину или следствие — тягостное состояние духовное и физическое <...> Вид бумаги и пера повергает меня в смятение и отчаяние¹.

Письмо А. А. Гозенпуда от 14 сентября 1975 года отчасти объясняет причину такой его реакции на завершение грандиозного проекта:

С огромным напряжением душевных и физических сил (коих давно уже нет) я закончил последний том «Русского оперного театра» (1905–1917) и книга должна, ежели ничто (или никто) не помешает, появиться в октябре-ноябре. Радости это мне доставляет мало. Я вообще утратил способность радоваться чему бы то ни было. А вот испытывать горести и огорчения могу чрезвычайно интенсивно. Сочинение книги, а затем необходимость вогнать ее в определенные размеры (пришлось выбросить 5 печ. листов) привели к тому, что я утратил способность работать. Надорвался что ли?!²

Можно предположить, что сама работа над периодом 1905–1917 годов в истории русского театра доставила А. А. Гозенпуду радость. И даже в указанном виде, принесшем такие душевные муки, этот том был любимым его детищем. Свое предположение попробую обосновать тем, что на мой восторженный отклик о «Русском оперном театре между двух революций 1905–1917» А. А. Гозенпуд ответил так:

Спасибо Вам за доброе слово о моей книге. В ней самое важное (для меня) — «Китеж». Хотя главу эту пришлось сокращать³.

Опера «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Н. А. Римского-Корсакова стала средоточием проблематики соотношения правды и красоты, разрабатываемой в нашей диссертации «Проблемы музыкальной эстетики М. П. Мусоргского». Редактируя «Бориса Годунова» и «Хованщину», Римский-Корсаков следовал своему эстетическому кредо: от красоты к правде, в противовес установке Мусоргского — от правды к красоте. А. А. Гозенпуд акцентировал внимание на том, что Римский-Корсаков не мог при этом не ощутить мощного воздействия гения Мусоргского. И именно образ

¹ Абрам Гозенпуд — Людмиле Жуйковой. Письмо от 3 мая 1975 года. Личный архив Л. А. Жуйковой.

² Абрам Гозенпуд — Людмиле Жуйковой. Письмо от 14 сентября 1975 года. Личный архив Л. А. Жуйковой.

³ Абрам Гозенпуд — Людмиле Жуйковой. Письмо от 24 февраля 1976 года. Личный архив Л. А. Жуйковой.

но-интонационная сфера «Китежа» (в частности, образ Гришки Кутерьмы) тому свидетельство.

Когда по завершении диссертации я в список литературы включила несколько книг А. А. Гозенпуда, то он отреагировал так:

В перечне литературы я заклеил все свои книги. Не надо, голубчик. Если Вам так уж хочется оставить один том Русского оперного театра. Но и того не нужно! Это не унижение паче гордости, просто я не люблю подобного подчеркивания, хотя и понимаю, что Вами руководили лучшие намерения¹.

Думаю, что единственным томом, «допущенным» А. А. Гозенпудом в диссертационный список литературы, мыслился «Русский оперный театр между двух революций 1905–1917» — с его любимым «Китежем» и цветением культуры Серебряного века.

Примечательно, что в том же письме от 14 сентября 1975 года, полном lamentаций об исчерпанности душевных и физических сил, А. А. Гозенпуд пишет:

Вместе с тем грешно было бы жаловаться. Летом я был в Москве на спектаклях Шведского оперного театра: слышал и видел все «Кольцо Нибелунга», а «Валькирию» и «Зигфрида» даже дважды. Потрясение испытанное мной описать невозможно. Хоть музыку Вагнера я знаю хорошо — и по клавирам, и по партитурам и записям, но понять и почувствовать ее величие, красоту и титаническую мощь (а также и задумчивость) можно только на сцене. Сила впечатления такова, что ее можно сравнить лишь с воздействием Достоевского, если с ним познакомиться впервые будучи зрелым человеком. Задумал я сочинять книгу о Вагнере в России (то есть об истории восприятия его музыки у нас, и о месте России в жизни Вагнера, об его отношении к русским².

Этот фрагмент письма убедительно демонстрирует мысль о том, сколь важны были художественные впечатления в творческой лаборатории А. А. Гозенпуда. Едва завершив громадный проект семитомного «Русского оперного театра», он задумывает труд о Вагнере — грандиозной творческой личности XIX века, чья сила воздействия на мировую культуру не ослабевает донныне. Вполне осознавая масштабы предстоящей работы, А. А. Гозенпуд сомневается в возможности ее осуществления:

Но хватит ли сил, да и будет ли возможность побывать в ГДР, познакомиться со спектаклями, поработать в библиотеке. О Байрейте, конечно, мечтать нечего. А хорошо бы, перед смертью, побывать там³.

¹ Абрам Гозенпуд — Людмиле Жуйковой. Письмо от 28 июня 1976 года. Личный архив Л. А. Жуйковой.

² Абрам Гозенпуд — Людмиле Жуйковой. Письмо от 14 сентября 1975 года. Личный архив Л. А. Жуйковой.

³ Там же.

Монография А. А. Гозенпуда «Рихард Вагнер и русская культура» вышла в свет в 1990 году, заняв 15 лет его жизни от замысла до его завершения, и в ней в гармоничном единстве предстает мастерство Гозенпуда — искусство-веда, филолога, историка театра.

Не все гастролирующие зарубежные труппы, как La Scala или Шведский оперный театр, оценивались А. А. Гозенпудом по высшей шкале. Так, весьма прохладен его отзыв о спектакле в Ленинграде балетной труппы камерной сцены Варшавского оперного театра:

Был на двух спектаклях камерной сцены Варшавского оперного театра. Он приезжал на гастроли. Первый — балетный («История солдата» Стравинского, и три мини балета Т. Бэрда, К. Пендерецкого и А. Блоха) оставил вполне гнетущее впечатление. И «История солдата» тоже, да простят мне поклонники Стравинского. В искусстве я консерватор¹. Второй вечер был интереснее. Исполняли одноактную оперу А. Сальери (да, да, того самого) «Сначала музыка, слова потом» и интермеццо Д. Чимарозы «Капельмейстер» Опера Сальери не Бог вещь какой шедевр. Это «Моцарт для бедных», но симпатичный, хоть и вполне безличный. Писать плохо тогда не умели, но для того, чтобы вырваться из плана установившегося стиля нужно было обладать гением. Понять абсолютную божественность Моцарта можно только услышав музыку подобную Сальериевской².

Какой ёмкий анализ! За ним встает множество ассоциаций. Например, «Моцарт для бедных» отсылает к светловскому афоризму «уцененный Мейерхольд». Фраза «писать плохо тогда не умели» воссоздает уровень профессионализма европейской музыки XVIII века, а за «абсолютной божественностью Моцарта» встает знаменитая легенда и все шедевры искусства, с ней связанные, — стихи Пушкина, музыка Н. Римского-Корсакова, пение Ф. Шаляпина, иллюстрации М. Врубеля, кинофильм М. Формана. Далее в письме следует отзыв А. А. Гозенпуда об опере Д. Чимарозы:

Очарователен «Капельмейстер» Чимарозы. В этом интермеццо только одна роль — маэстро-певца, дирижирующего собственным творением и мешающего оркестру его играть. Партию эту исполнил талантливейший певец и актер Б. Ладыш, один из лучших оперных артистов Польши³.

¹ Своему консерватизму, основывающемуся на критериях гармоничного единства музыки и режиссуры в оперном спектакле, А. А. Гозенпуд оставался неизменно верен. Потому не мог принять модную полистилистику постановки «Золота Рейна» в Мариинском театре: «если режиссер намеренно идет против музыки, то он сводит все с высот на уровень обывательского представления. Между тем „Золото Рейна“ — произведение, охватывающее космос. И как вы думаете, могло ли меня обрадовать, когда на сцене я увидел ассигнации в современных „дипломатах“? Опера-то называется „Золото Рейна“, а не „Ассигнации Рейна“!» (см.: *Вольгуст Е. В.* Диалог с небожителем // Петербургский театральный журнал. 2002. № 2 (28). URL: <http://ptj.spb.ru/archive/28/historical-novel-28/dialog-s-nebozhitelem/> (дата обращения: 20.11.2020)).

² Абрам Гозенпуд — Людмиле Жуйковой. Письмо от 28 февраля 1977 года. Личный архив Л. А. Жуйковой.

³ Там же.

Здесь же А. А. Гозенпуд аргументирует свою аттестацию певца:

Все что он делал было мягко, легко, выразительно и тонко. Чудесно. Словно живой (водой? — Л. Ж.) вспрыснуло¹.

Вообще, оценки, даваемые А. А. Гозенпудом, удивительно точны, красочны, эмоционально наполнены, но непременно объективны. Приведу пример его восприятие личности музыкального критика Германа Лароша:

Закончил вступительную статью к четвертому тому сочинений Лароша (концертная жизнь), но удовольствия не испытываю. Хорошо было этому гениальному пропойце, — ежели музыка того или иного композитора (напр. Мусоргского) ему не нравилась, — обзывать ее различными словами и сравнивать с «ароматами испарений Екатерининского канала». А каково мне «вдыхать» испарения Ларошевских высказываний. Сокращать же текст почитаю фальсификацией².

А. А. Гозенпуду претил «хрестоматийный глянец», создаваемый купюрами, искажающий живой образ критика, о котором он писал:

Ежели мне удастся довести до конца все издание (остался пятый том), то я буду считать своё существование оправданным. Ведь Ларош — самый великий музыкальный критик России до Асафьева³.

А. А. Гозенпуду принципиально важна была документированная правда в создаваемой им концепции творческой личности, а в советские времена было совсем не просто следовать пословице «из песни слова не выкинешь». В письме от 26 февраля 1984 года А. А. Гозенпуд писал:

Много сил отнял у меня комментарий к опереттам Тургенева, из которых многие будут опубликованы впервые. Нужно было не очень разойтись с истиной, и в то же время, как то связать сочинение этих либретто с реальными обстоятельствами. Очень печально, что великий писатель, в угоду П. Виардо выставлял себя на посмешище, играя комические роли в этих опереттах⁴.

Творческая личность И. С. Тургенева была объектом внимания А. А. Гозенпуда на протяжении многих десятилетий: он участвовал в издании академического собрания сочинений писателя, редактировал письма Тургенева, занимался проблемой роли музыки в его творчестве. Итогом такого глубоко-

¹ Абрам Гозенпуд — Людмиле Жуйковой. Письмо от 28 февраля 1977 года. Личный архив Л. А. Жуйковой.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Абрам Гозенпуд — Людмиле Жуйковой. Письмо от 26 февраля 1984 года. Личный архив Л. А. Жуйковой.

го изучения стало исследование «И. С. Тургенев», изданное в 1994 году, «импульсом к написанию которого, — по наблюдению В. П. Старка, — в какой-то мере послужила брошюра „Тургенев и музыка“, еще в 1918 году опубликованная 24-летним М. П. Алексеевым»¹. Возможно, на склоне лет А. А. Гозенпуд своей монографией о Тургеневе приносил дань памяти М. П. Алексееву (1896–1981) — выдающемуся историку и теоретику литературы мирового масштаба.

Среди множества творческих личностей, занимавших воображение А. А. Гозенпуда, первенство принадлежало Пушкину, о котором он писал:

...самый дорогой, родной и любимый мой писатель. <...> Написал статью о театральных впечатлениях молодого Пушкина и их отражении в его творчестве. И хотя пушкинисты оглодали тему, не оставив даже косточки, мне, как будто, удалось сделать несколько новых, пусть мелких, новых наблюдений. Да, следовать за мыслями великого человека — занятие насладительное. В особенности, если это Пушкин².

А. А. Гозенпуд внес огромный вклад в пушкиноведение, на протяжении всей жизни разрабатывая обширную тематику «Пушкин и музыка», «Пушкин и театр». Его авторитет в среде пушкинистов был очень высок, о чем свидетельствует тот факт, что академик М. П. Алексеев пригласил А. А. Гозенпуда в состав Пушкинской комиссии Академии наук. Знаменательно, что Пушкину посвящена одна из последних прижизненных публикаций А. А. Гозенпуда — «Заметки о „Моцарте и Сальери“ Пушкина» (2002). С ее страниц он обратил к читателям свою сокровенную мысль о неразрывности этического и эстетического начал как высшего идеала в жизни и искусстве.

В заключение необходимо сказать о значении миссии А. А. Гозенпуда в продолжении пушкинской традиции «всемирной отзывчивости» русской культуры. Она сказалась в его трудах, ее он прививал своим ученикам и сподвижникам — всем, кому выпала честь быть причастными к его имени.

ПИСЬМА АБРАМА ГОЗЕНПУДА ЛЮДМИЛЕ ЖУЙКОВОЙ ИЗ ЛИЧНОГО АРХИВА Л. А. ЖУЙКОВОЙ

1. Письмо от 11 сентября 1972 года.
2. Письмо от 20 декабря 1972 года.
3. Письмо от 27 февраля 1973 года.
4. Письмо от 3 июля 1973 года.
5. Письмо от 24 июля 1973 года.
6. Письмо от 15 августа 1973 года.

¹ Старк В. П. От составителя. К портрету А. А. Гозенпуда. С. 6.

² Абрам Гозенпуд — Людмиле Жуйковой. Письмо от 26 февраля 1984 года. Личный архив Л. А. Жуйковой.

7. Письмо от 13 июля 1974 года.
8. Письмо от 2 ноября 1974 года.
9. Письмо от 3 мая 1975 года.
10. Письмо от 14 сентября 1975 года.
11. Письмо от 24 февраля 1976 года.
12. Письмо от 28 июня 1976 года.
13. Письмо от 1 декабря 1976 года.
14. Письмо от 28 февраля 1977 года.
15. Письмо от 5 июня 1978 года.
16. Письмо от 11 января 1983 года.
17. Письмо от 4 ноября 1983 года.
18. Письмо от 26 февраля 1984 года.
19. Письмо от 18 октября 1984 года.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ЛПИТМиК — Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии.

МХАТ — Московский художественный академический театр.

РИИИ — Российский институт истории искусств.

ЛИТЕРАТУРА

1. Библиография трудов А. А. Гозенпуда (1981—2003) (сост. Л. А. Горобцова, Т. Д. Исмагулова) // Театр и литература: Сборник статей к 95-летию А. А. Гозенпуда / Отв. ред.-сост. В. П. Старк. СПб.: Наука, 2003. С. 712—714.
 2. *Вольгуст Е. В.* Диалог с небожителем // Петербургский театральный журнал. 2002. № 2 (28). URL: <http://ptj.spb.ru/archive/28/historical-novel-28/dialog-s-nebozhitelem/> (дата обращения: 20.11.2020).
 3. *Гительман Л. И.* А. А. Гозенпуд — ученый и учитель // Театр и литература: Сборник статей к 95-летию А. А. Гозенпуда / Отв. ред.-сост. В. П. Старк. СПб.: Наука, 2003. С. 16—19.
 4. Неповторимые слова: к 75-летию Людмилы Антоновны Жуйковой / Авт.-сост. Д. Д. Уразымбетов. Алматы: Книжный легион, 2016. 96 с.
 5. *Римская-Корсакова Т. В.* Образы природы в музыке Н. А. Римского-Корсакова и Лужский край // Театр и литература: Сборник статей к 95-летию А. А. Гозенпуда / Отв. ред.-сост. В. П. Старк. СПб.: Наука, 2003. С. 263—280.
 6. *Слонимский С. М.* Энциклопедист XX века // Театр и литература: Сборник статей к 95-летию А. А. Гозенпуда / Отв. ред.-сост. В. П. Старк. СПб.: Наука, 2003. С. 14.
 7. *Старк В. П.* От составителя. К портрету А. А. Гозенпуда // Театр и литература: Сборник статей к 95-летию А. А. Гозенпуда / Отв. ред.-сост. В. П. Старк. СПб.: Наука, 2003. С. 3—12.
- ✓ *Ключевые слова:* эпистолярное наследие, А. А. Гозенпуд, Л. Яначек, Абрамцево, русский оперный театр, «Норма» В. Беллини, «Кольцо Нибелунга», И. Ершов, Г. Ларош, И. С. Тургенев, А. С. Пушкин.
- ✓ *Keywords:* epistolary legacy, Abram Gozenpud, Leoš Janáček, Abramtsevo, Russian Opera Theatre, Vincenzo Bellini's *Norma*, *The Ring of the Nibelung*, Ivan Ershov, Herman Laroche, Ivan Turgenev, Alexander Pushkin.

Аннотация

Статья посвящена рассмотрению художественных впечатлений Абрама Акимовича Гозенпуда (1908–2004), отраженных в его письмах 1972–1984 годов к Людмиле Антоновне Жуйковой. А. А. Гозенпуд — выдающаяся творческая личность по энциклопедичности знаний, масштабности и глубине научных исследований, плодотворности педагогического труда. Филологическое, искусствоведческое и театроведческое образование позволили ученому — при всей многовекторности его научных изысканий — сосредоточить главное внимание на проблематике русского музыкального театра, представив широкомасштабную его концепцию во всем богатстве переплетений национальных, общеевропейских и мировых связей. Прожив уникально долгую творческую жизнь, А. А. Гозенпуд связал воедино традиции русского Серебряного века, искусства советского периода и постсоветского искусства современности. Основу статьи составили впервые публикуемые фрагменты писем А. А. Гозенпуда, освещающие его художественные впечатления периода 1972–1984 годов. Актуальность изучения данного аспекта эпистолярия обусловлена тем, что многие впечатления послужили импульсом к созданию научных трудов А. А. Гозенпуда. Это его поездки в Братиславу, Прагу, Брно, Абрамцево, Троице-Сергиеву лавру, Вечашу, Любенск; посещения гастрольных спектаклей «Ла Скала» в Москве летом 1974 года, Шведского оперного театра, представившего в столице СССР в 1975 году тетралогии Вагнера «Кольцо Нибелунга»; впечатления от двух спектаклей камерной труппы Варшавского оперного театра, гастролировавшей в Ленинграде зимой 1977 года. В статье приводятся нетривиальные суждения А. А. Гозенпуда о Г. Лароше, И. С. Тургеневе, отмечается его особый пietet к Пушкину. Фрагменты цитируемых писем А. А. Гозенпуда перемежаются заметками Л. А. Жуйковой о психологии его творчества, чертах характера, комментариями к процессу отражения художественных впечатлений в его монографиях «Леош Яначек и русская культура», заключительных томах «Русского оперного театра», «Иван Ершов. Жизнь и сценическая деятельность: исследование», «Рихард Вагнер и русская культура».

Abstract

This article considers the ways in which Abram Gozenpud's (1908–2004) artistic impressions are reflected in his letters to Lyudmila Zhuikova during the years 1972–1984. Gozenpud was a prominent creative personality known for his encyclopedic knowledge, the scale and depth of his academic research, and his prolific contribution to pedagogy. To his foundational education in linguistics Gozenpud later added the study of theatre and the arts. This allowed him to focus on Russian musical theatre, and outline a wide-ranging concept of it as a rich intertwining of national, Pan-European, and universal relations. Having lived an extraordinarily long creative life, Gozenpud tied together the cultural traditions of different eras: the Russian Silver Age, art of the Soviet period, and post-Soviet modern art. The main focus of the article is on as yet unpublished fragments of Gozenpud's correspondence, which shed light on his artistic impressions between 1972 and 1984. These letters are highly relevant, since many contain impressions and experiences that served as an impetus for Gozenpud's scholarly works. These includes his trips to Bratislava, Prague, Brno, Abramtsevo, Trinity Lavra of St. Sergius, Vechasha, and Lubensk; his attendance at various operatic productions in Moscow including La Scala's performances during the summer of 1974 and the Swedish Opera House's production of Wagner's *The Ring of the Nibelung* in 1975; and his impressions of two productions by the chamber troupe of the Warsaw Opera House that toured Leningrad in the winter of 1977. The article reproduces Gozenpud's opinions on the composer and critic Herman Laroche and the novelist Ivan Turgenev, and also emphasises his special reverence for Pushkin. Extracts from Gozenpud's letters are presented with accompanying notes by Lyudmila Zhuikova on the psychology of his art, his character, and comments on interpreting the artistic impressions in his monograph *Leoš Janáček and Russian Culture*, and in the final volumes of *Russian Opera Theatre* (respectively *Ivan Ershov: A Study of his Life and Theatrical Activities*, and *Richard Wagner and Russian Culture*).

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. Иностраные источники перечисляются после литературы на русском языке. В списке обязательно указывается название издательства и количество страниц в книгах; для статей — страницы в сборниках и журналах. В описании сборников просим указывать научного редактора (редактора-составителя).

Название источника приводится на языке оригинала. Названия источников на языках, использующих алфавиты, кроме кириллицы и латиницы (например, на арабском, греческом, иврите и др.), должны даваться в транслитерации латинским шрифтом. В конце ссылки в круглых скобках необходимо указать язык оригинала.

При оформлении ссылок на электронный ресурс необходимо указание даты размещения материала либо даты обращения к нему.

Примеры ссылок на электронный ресурс:

Огаркова Н. А. «Гром победы раздавайся» Г. Р. Державина — О. А. Козловского // Гимн А. Ф. Львова «Боже, царя храни!» в культурной и политической жизни императорской России. Глава 1. Российские гимны до 1834 г. URL: <http://hymn.artcenter.ru/book/1> (дата обращения: 26.01.2015).

Указания на архивные источники даются в тексте (сносках) в виде аббревиатуры (например: ЦГА СПб. Ф. 82. Оп. 3. № 38. Л. 59). Аббревиатуры расшифровываются при первом упоминании. Сокращения расшифровываются и подаются отдельным списком в конце статьи.

Рукописи, не отвечающие изложенным требованиям, в печать не принимаются, не редактируются и не рецензируются.

Авторы статей несут полную ответственность за точность и достоверность сведений, цитат, ссылок и списка литературы.

Исправления стилистического и фактологического характера согласовываются с автором.

4. К статье должна быть приложена краткая аннотация на русском языке (до 500 печатных знаков с пробелами) и на английском языке (возможна более объемная — до 1000 печатных знаков с пробелами), название статьи на английском языке, а также список ключевых слов (от пяти до десяти слов и словосочетаний) на русском и английском языках.

5. Мы просим авторов прислать нам следующие сведения о себе: фамилия, имя, отчество, ученая степень, звание, должность, место работы на русском и английском языках, контактная информация (адрес электронной почты, телефон).

ВРЕМЕННОК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА. ВЫП. 2 (33). 2021

Дизайн и верстка А. В. Келле-Пелле

Дизайн обложки А. М. Тюмеров

Адрес редакции и издателя:

190000, С.-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5

Тел.: (812)314-41-36

E-mail: vremennik.riii@artcenter.ru

www.artcenter.ru

Подписано к печати 30.06.2021 г.

Бумага офсетная. Гарнитура «Петербург».

Формат 70×100/16. Усл. печ. л. 17,9. Тираж 500 экз.

Дата выхода в свет: 14.07.2021 г.

Цена свободная

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.

Подписной индекс 013362 в Каталоге подписки Урал-Пресс

© Российский институт истории искусств, 2021

Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами
в ООО «Амирит», 410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, 88.

Тел.: 8-800-700-86-33 | (845-2) 24-86-33

E-mail: zkaz@amirit.ru

Сайт: amirit.ru