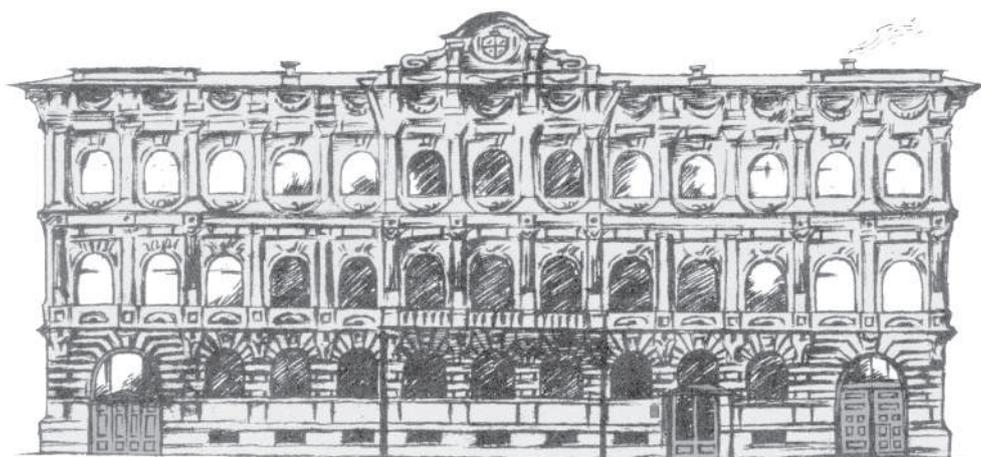


Министерство культуры Российской Федерации
Российский институт истории искусств

ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА

№ 4 (35) / 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 имени И. Е. Репина
при Российской академии художеств

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

З. М. Гусейнова — доктор искусствоведения, профессор,
Санкт-Петербургская государственная консерватория имени 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 имени П. И. Чайковского

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

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

А. В. Крылова — доктор культурологии, профессор, проректор по научной работе
Ростовской государственной консерватории имени 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 имени Гнесиных
- И. В. Палагута* — доктор исторических наук, доцент, заведующий кафедрой
искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная
художественно-промышленная академия имени 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 имени 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 имени Гнесиных
- Е. П. Яковлева* — доктор искусствоведения, профессор,
Российский институт истории искусств

Содержание

Исследования

Музыкальный театр

- С. Н. Никифоров.* «Анна в Гамбурге», или Музыкально-иллюминированное посвящение императрице..... 9
- О. А. Федорченко.* Алексис Блаш в Санкт-Петербурге (1832–1838).
Драматические балеты.....29

Музыка

- М. А. Букринская, С. Е. Иванушкина.* Сезар Франк:
«Архангел Святой Клотильды» или кающийся романтик?.....48
- О. А. Владимирова.* Симфонизм А. К. Глазунова: традиционность
или поиски нового?59

Киноискусство

- Г. Г. Осипова, А. А. Екатерининская.* Композитор-классик на экране69

Театр

- Д. А. Карташова.* Первые постановки ранних пьес Ф. Шиллера в России81
- Е. С. Лавринович.* БДТ на пути от высокой классики к экспрессионизму:
на материале спектакля Н. В. Петрова «Земля» (1922).....88
- В. В. Шелест.* Спектакль «Большевики» («Современник», 1967)
как опыт политического спектакля97
- А. Ю. Ряпосов.* Спектакль М. А. Захарова «Варвар и еретик» (Ленком, 1997):
сценическое исследование национальной ментальности..... 110

Фольклор

- Д. А. Булатова.* Наигрыши иноэтнического происхождения в традиционной
татарской инструментальной музыке..... 120
- Г. В. Тавлай.* Локальный певческий ансамбль: вопросы функциональной
и стилевой стратиграфии 131

Изобразительное искусство

- С. В. Иванова.* Русская иконография «Восстание от гроба с Сошествием во ад»
XVII–XIX веков и «Страсти Христовы» 135

Юбилеи. Памятные даты

- Д. Г. Ломтев.* Иоганн Филипп Кирнбергер и его исследование
звучно-цветовых соответствий: К 300-летию И. Ф. Кирнбергера 155
- Д. А. Шумилин.* Минор в поздних сочинениях А. Н. Скрябина:
К 150-летию А. Н. Скрябина 168

Обзоры, рецензии, хроники

- В. Ф. Познин.* Рецензия на: *Корте Г.* Введение в системный киноанализ.
М.: ВШЭ, 2020. 360 с..... 185

Документы и материалы

- М. А. Константинова.* Бесплатная музыкальная школа.
Публикация концертных программ (1862–1911)..... 193

- Информация для авторов**.....263

Contents

Research

Musical Theatre

- S. Nikiforov.* 'Anna in Hamburg': An Illuminated Musical Dedication to the Empress ... 9
O. Fedorchenko. Alexis Blache in Saint Petersburg, 1832–1838: Dramatic Ballets29

Music

- M. Bouckrinskaya, S. Ivanushkina.* César Franck.
'The Archangel of Sainte-Clotilde' or a Repenting Romanticist?48
O. Vladimirova. Alexander Glazunov's Symphonism:
Tradition or a Search for the New?59

Cinematography

- G. Osipova, A. Ekaterininskaya.* Classical Composers on Screen69

Theatre

- D. Kartashova.* The First Performances of Friedrich Schiller's Early Plays in Russia81
E. Lavrinovich. The Bolshoi Drama Theater's Journey from High Classics
to Expressionism: Nikolai Petrov's Production of *Earth* (1922)88
V. Shelest. The Production of *The Bolsheviks* ('Sovremennik', 1967)
as an Exercise in Political Performance97
A. Ryaposov. Mark Zakharov's Production of *The Barbarian and the Heretic*
(Lenkom, 1997): An Exploration of National Mentality on Stage110

Folklore

- D. Bulatova.* Melodies of Other Ethnic Origin in Tatar Traditional
Instrumental Music120
G. Tavlai. The Local Singing Ensemble:
Questions on the Stratification of Function and Style131

Fine Art

- S. Ivanova.* Russian Iconography of the 17th–19th Centuries: 'The Resurrection
from the Grave and the Harrowing of Hell' and 'The Passion of Christ'135

Important Dates

- D. Lomtev.* Johann Philipp Kirnberger's Study of Sound-Colour Correspondences:
300th Anniversary of Johann Philipp Kirnberger155
D. Shumilin. The Minor Mode in Alexander Scriabin's Last Works:
150th Anniversary of Alexander Scriabin168

Reviews and Chronicles

- V. Poznin.* Book Review: Helmut Korte,
An Introduction to Systematic Film Analysis185

Documents and Materials

- M. Konstantinova.* Concert Programmes at the Free Music School, 1862–1911193

№ 4 / 2021

ИССЛЕДОВАНИЯ

«Анна в Гамбурге», или Музыкально-иллюминированное посвящение императрице

СЕРГЕЙ НИКОЛАЕВИЧ НИКИФОРОВ

*Кандидат искусствоведения,
специалист по информационно-аналитической работе
учебно-методического отдела, Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского (Москва, Россия)*

NIKIFOROV SERGEY N.

*PhD (Musicology), Data Analyst in Department of Methodical Works,
Moscow Tchaikovsky State Conservatory (Moscow, Russia)*

E-mail: niks21v@bk.ru

10 августа 1730 года в Гамбурге были исполнены два сценических опуса Г. Ф. Телемана (1681–1767): пролог «Радость Российской империи [по случаю] славного празднования коронации Ее Императорского Величества Анны Ивановны» (TVWV 23: 9) и опера «Маргарита, королева Кастилии» (TVWV 21: 29). Музыка сочинений не сохранилась, до нас дошли лишь либретто обоих произведений, изучение которых позволяет сделать ряд выводов о структуре композиций, разновидностях музыкальных номеров и сценографии спектаклей¹. Исполнения пролога и оперы были приурочены к пышным торжествам по случаю восшествия на престол Анны Иоанновны (1693–1740). Их инициатором и организатором выступил резидент Российской империи в Гамбурге Иоганн Фридрих фон Бёттигер (1659–1739)². Думается, что очевидцы были приятно удивлены не только программой праздника, но и его роскошным оформлением. О том, что оно было именно

¹ Подобные вопросы были освещены в докладе на тему «Либретто как источник изучения сценических произведений Г. Ф. Телемана (на примере сочинений по случаю коронации Анны Иоанновны)», который автор настоящей статьи представил на Пятой международной конференции «Опера в музыкальном театре: история и современность» в ноябре 2021 года (Москва, Российская академия музыки имени Гнесиных). По этой причине здесь таковые не рассматриваются.

² Как сообщает Д. Шрёдер, резидентами именовались послы второго ранга, не имеющие полномочий действовать от лица своего правителя без предварительных консультаций (см.: *Schröder D. Telemanns Krönungsoper „Margaretha, Königin in Castilien“ (1730) und ihr zeitgeschichtlicher Hintergrund // Telemann-Konferenzberichte / Hrsg. von W. Hobohm und C. Lange. Bd. XI. Hildesheim [u. a.]: Georg Olms, 2006. S. 293*). К слову, Бёттигер был снят с должности резидента 30 марта 1731 года (см.: *Ibid. S. 294*). Стоит отметить, что гамбургские торжества и исполненные по случаю коронации сочинения Телемана упомянуты в монографии Н. А. Огарковой (См.: *Огаркова Н. А. Церемонии, празднества, музыка русского двора. XVIII – начало XIX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. С. 39*).

таким — под стать событию, — свидетельствуют страницы одного из документов, предлагаемых здесь к рассмотрению. В 1730 году в Гамбурге было издано так называемое «Собрание знаменательных представлений в иллюминациях и фейерверках...» английского писателя, общественного деятеля и дипломата Томаса Ледиарда (1685–1743; ил. 1)¹.

Оно содержит описания и иконографические изображения, касающиеся гамбургских торжеств по случаю дня рождения английского короля Георга I (1660–1727)²; дня рождения и обручения дочери Петра I Анны Петровны (1708–1728) с герцогом Карлом Фридрихом Гольштейн-Готторпским (1700–1739)³, а затем и рождения их сына — будущего императора Петра III (1728–1762); свадьбы Людовика XV (1710–1774) с Марией Лещинской (1703–1768)⁴, праздника в честь рождения их доче-

¹ Приведем полное наименование по титульному листу (ил. 2) в оригинале и в переводе на русский язык: Eine | Collection | Curieuse | VORSTELLUNGEN, | In | ILLUMINATIONEN | Und | FEUER=WERCKEN, | So in denen Jahren, | 1724. biß 1728. inclusive, | Bey Gelegenheit einiger | Publiquen Festins und Rejouïssances, | In | HAMBURG, | Und mehrentheils | Auf dem Schau=Platze daselbst, | Unter der Direction, | Und | Von der Invention | THOMAS LEDIARD'S | (Secretaire bei dem von Sr. Königl. Majest. von Groß=Britannien in Nieder=Teutschland | etablirten Hochbetrauten Hn. Envoyé Extraordinaire, &c. und gewesener | Directeur des besagten Opern-Hauses.) | Sind vorgestellet worden; | In | Sechszehn Grossen Kupfer=Platen | sauber gestochen, | Und | auff das accurateste abgebildet; | Nebst | Derselben besondern, vollkommenen ausführlichen | Beschreibungen: | In welchen etliche Hundert dabey vorgestellte Sinn=Bilder, nebst dazu gehörigen Lateini= | schen, und in Teutschen Versen explicirten, Emblematischen, und andern Inscriptionibus und Titeln enthalten. | Hamburg, | Gedruckt bei Philipp Ludwig Stromer, 1730 («Собрание знаменательных представлений в иллюминациях и фейерверках, что в те годы, с 1724 по 1728 включительно, по случаю некоторых публичных празднеств и увеселений, [проведенных] большей частью тут же в театре, а также руководимых и придуманных Томасом Ледиардом (секретарем высокопоставленного г[осподина] чрезвычайного посла Его величества короля Великобритании в Нижней Германии и т. д., бывшим директором упомянутой оперы), в Гамбурге показанных. На шестнадцати больших медных пластинах чисто награвировано и весьма аккуратно изображено. Кроме сего, дополнено особыми и подробными описаниями продемонстрированных при этом символических изображений и относящихся к ним латинских, изложенных также немецким слогом эмблем, а также прочих надписей и заглавий. Гамбург, отпечатано у Филиппа Людвиг Штримера, 1730»). Издание доступно для ознакомления по ссылке: https://digitalisate.sub.uni-hamburg.de/de/nc/detail.html?tx_dlf%5Bid%5D=9332&tx_dlf%5Bpage%5D=1&cHash=eb418f2fae021c73a8be44cb13c7435c (дата обращения: 11.07.2021).

² Представлено описание двух празднеств по случаю дня рождения короля: 1724 и 1727 годов. На торжествах 9 июня 1727 года, кроме пролога, судя по указанию на титульном листе, была сыграна опера «Юлий Цезарь в Египте» (как думается) Г. Ф. Генделя (1685–1750). Ни в одном из описываемых ниже случаев имя композитора на титульном листе не обозначено.

³ Была представлена опера «Bretislaus oder Die siegende Beständigkeit» («Бржетислав, или Побеждающее постоянство»), вероятнее всего сочиненная Р. Кайзером (1674–1739).

⁴ В честь события в театре была представлена опера «Тамерлан» (как и в указанном выше случае) Генделя.

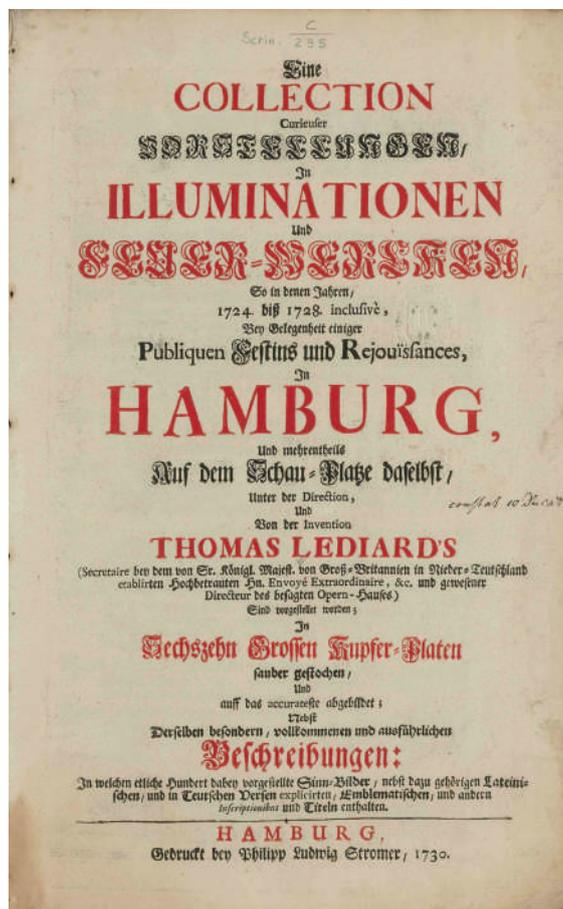


Ил. 1. Портрет Т. Ледиарда из изданного им «Собрания знаменательных представлений в иллюминациях и фейерверках...»

рей¹; дня рождения Уэльского принца Фредерика Луиса (1707–1751); коронации Георга II (1683–1760) и Каролины Бранденбург-Ансбахской (1683–1737); коронации Петра II (1715–1730) и, конечно же, коронации Анны Иоанновны (ил. 3).

Думается, что страницы «Собрания», посвященные мероприятиям августа 1730 года, а также опубликованное либретто исполненного тогда же пролога заслуживают отдельного внимания, ведь театральные представления в Гам-

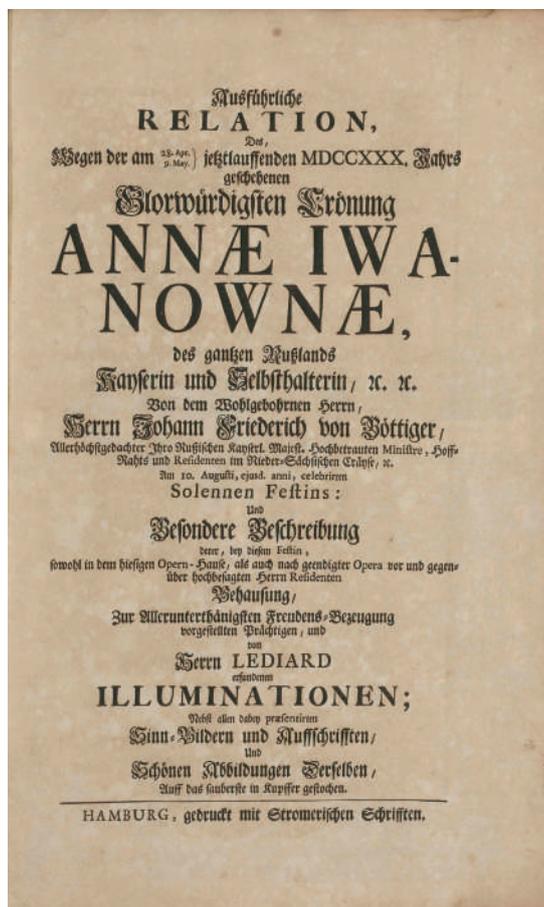
¹ Сестер-близнецов Марии Луизы Елизаветы (1727–1759) и Анны Генриетты (1727–1752). Следуя указанию на титульном листе, на празднике (9 сентября 1727) была исполнена опера «Calypso oder Sieg der Weisheit über die Liebe» («Калипсо, или Торжество мудрости над любовью») Телемана.



Ил. 2. Титульный лист «Собрания знаменательных представлений в иллюминациях и фейерверках...» Т. Ледиарда

бургской опере мыслились в контексте общей праздничной программы, предусматривающей посещение театра, торжественный ужин и прогулки вдоль иллюминированных павильонов. Изучение таких документов поможет воссоздать реальную атмосферу праздника, одним из ключевых событий которого (как можно предположить) стало исполнение телемановских шедевров.

Однако обратимся сперва к сообщению из современной Телеману газеты с компактным описанием событий праздничного дня. В сто двадцать восьмом номере «Газеты беспристрастного корреспондента из Гольштинии» от 12 августа 1730 года мы читаем: «Гамбург, 11 августа. Вчера его Высокородие господин Иоганн Фридрих фон Бёттигер, министр Ее Императорского Величества, придворный советник и резидент в нижнесаксонском округе и т. д. провел торжественное мероприятие в честь состоявшейся 9 мая сего, 1730 года



Ил. 3. Титульный лист раздела «Собрания знаменательных представлений в иллюминациях и фейерверках...» Т. Ледиарда с описанием иллюминаций по случаю праздника в честь Анны Иоанновны

в Москве коронации Ее светлости госпожи Анны Иоанновны, императрицы всея Руси, самодержицы и проч.¹ По этому случаю пребывающих здесь господ иностранных министров, дворян из местных, прочих избранных персон (Standes=Persohnen), а также господ-депутатов досточтимого городского совета препроводили в оперу. Таковая же [то есть опера как произведение] по этому случаю была дополнена прологом. Театр при этом [был украшен] иллюминацией. Затем же, по окончании [представления], избранное общество отправилось на торжественный ужин, [организованный] в его доме на [ули-

¹ По юлианскому календарю, действующему тогда в Российской империи, коронация состоялась 28 апреля.

це] Юнгфернштиг¹. Онный [то есть дом] особенно выделялся расположенными перед и напротив него роскошными и подобранными со вкусом (*wohl angeordnet*) иллюминациями. Заздравные тосты сопровождалась пальбой из пушек, расположенных на Юнгфернштиге, а по окончанию ужина был дан бал. В это время всех желающих на улице угощали красным и белым вином из двух прекрасных фонтанов, что были установлены у боковых порталов иллюминации, расположенной напротив дома [Бёттигера]. Празднество, к большому удовольствию присутствующих, завершилось на рассвете...»²

Перейдем к рассмотрению иллюминаций, отметив при этом, что же понималось под ними в словарях XVIII—XIX столетий.

Как пишет И. Х. Цедлер (1706—1751): «Иллюминация — праздничное световое представление, когда у дома или на площади в определенном порядке расставляются факелы и лампы и зажигаются. Или когда некоторые конструкции, обернутые тонкой бумагой, льняными или шелковыми полотнами и украшенные символами и надписями, подсвечиваются лампами, установленными с обратной стороны»³. Схожим образом, однако более кратко, представлено значение глагола «*illuminieren*» в словаре братьев Grimm: «Праздничное украшение зданий в ночное время горящими лампами»⁴. Подобная информация позволяет заключить, что под иллюминацией подразумевалось, прежде всего, праздничное освещение как внутри, так и снаружи зданий (то есть на улице). Для его создания использовались и зажженные факелы, и специально изготовленные с этой целью декоративные фонари (или схожие объекты) из прозрачного или полупрозрачного материала (на них при этом могли быть нанесены всевозможные надписи), внутрь которых помещался источник света (не исключено, что это были свечи разных размеров). Немаловажно при этом отметить, что Ледиард под иллюминациями имеет в виду не только праздничную подсветку, но и сами строения, их внутреннюю и внешнюю отделку, а также декорации сценических произведений.

Раздел «Собрания знаменательных представлений в иллюминациях и фейерверках...» Ледиарда включает описание следующих иллюминаций,

¹ *Юнгфернштиг* (Jungfernstieg) — улица в центре Гамбурга, примыкающая к южной стороне озера Бинненальстер (Binnenalster).

² Цит. по: *Heithus C. V. K. Trediakovskij und Hamburg* // *Die Welt der Slaven. Halbjahresschrift für Slavistik*. Jg. XXIII. N. F. II. München: Otto Sagner, 1978. S. 309. Как пишет Д. Шрёдер, подробное описание торжества содержится в так называемом «Продолжении гамбургской хроники» — манускрипте из собрания Коммерческой библиотеки торговой палаты Гамбурга (См.: *Schröder D. Telemanns Krönungsoper „Margaretha, Königin in Castilien“ (1730) und ihr zeitgeschichtlicher Hintergrund*. S. 283).

³ Цит. по: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*. URL: <https://www.zedler-lexikon.de/index.html?c=blaettern&id=134783&bandnummer=14&seitenzahl=0292&supplement=0&dateiformat=1%27> (дата обращения: 13.06.2021).

⁴ Цит. по: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. URL: <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB#1> (дата обращения: 13.06.2021).

установленных по случаю праздника: у дома (вдоль фасада) и в доме Бёттигера, в оперном театре, а также возведенной напротив дома большой иллюминированной машины (названной так — машиной — ввиду используемого, как представляется, механизма для непрерывной циркуляции вина в фонтанах).

Относительно иллюминированных декораций в оперном театре источник сообщает, к примеру, следующее: «Первая сцена пролога представляет переднюю часть двора, красиво убранную. В воздухе видны Марс, Паллада и Меркурий в роскошных машинах¹. В середине [сцены] между ними виднеется имя императрицы Анны, сложенное из ярко искрящихся (hell=funckelnden) звезд. Колонны в этой части двора весьма искусно украшены. В середине каждой из них виден двуглавый орел в короне, а на груди у каждого, вместо обычного герба, размещены символические изображения (Sinn=Bilder). Между их головами виднеется имя императрицы, выполненное коронованными росчерками»². К сожалению, Ледиардом не была изготовлена гравюра с изображением иллюминаций пролога³. Однако одна из имеющихся картин, пожалуй, поможет получить наглядное представление о тех декоративных элементах, что описаны в процитированной части сообщения. Если мы обратимся к гравюре, иллюстрирующей «большую иллюминированную машину» (ил. 4), то увидим в верхней ее части две литеры и два слова, составленные из небольших элементов, по форме напоминающих звездочки.

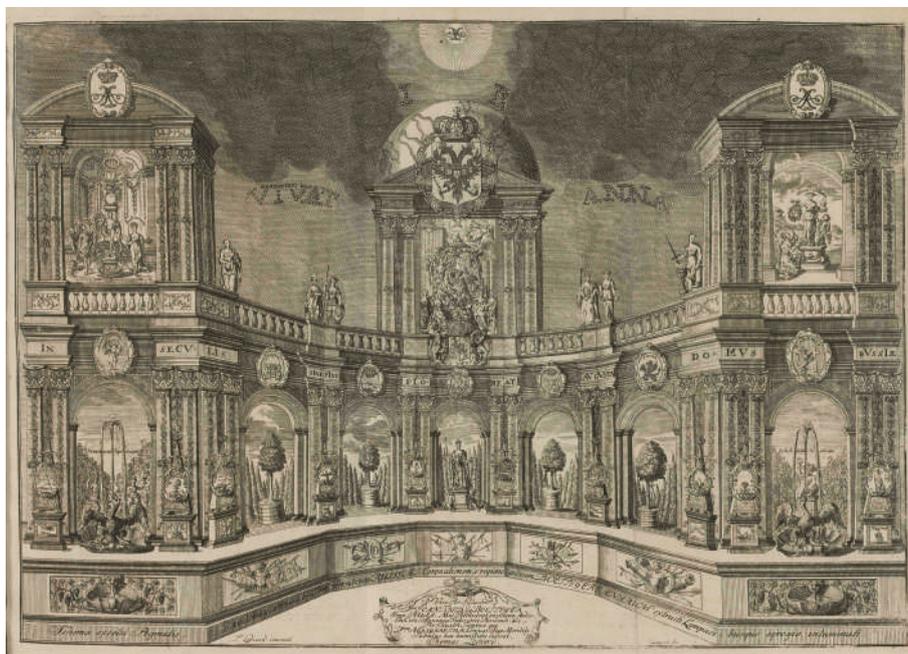
Речь идет о словах «vivat Anna» и аббревиатуре IR (imperatrix Russae, то есть «императрица российская»). Не исключено, что нечто подобное было представлено также посетителям театра⁴. На этой же гравюре, в верхней части (справа и слева), расположены два медальона овальной формы. Изображение включает императорскую корону и изящный вензель из двух соеди-

¹ По-видимому, в специально сконструированных летательных аппаратах.

² Цит. по: [Lediard T.]. Eine Collection Curieuseur Vorstellungen, in Illuminationen und Feuer=Wercken <...>. Hamburg: Philipp Ludwig Stromer, 1730. [Unpaginiert]. Пагинация отсутствует также в следующих источниках (изданиях либретто пролога): Die Glückseligkeit des Rußischen Kayserthums: an dem Glorwürdigsten Krönungs=Feste Ihre Rußisch=Kayserlichen Majestät ANNÆ IWANOWNÆ <...> In einem PROLOGO, und einer insbesondere darzu gefertigten neuen OPERA <...> Hamburg, Gedruckt mit Stromerischen Schriften. Ao. 1730. [Unpaginiert] // Hamburger Opern-Textbücher]. Sammlung A. Bd. 19; Die Glückseligkeit des Rußischen Kayserthums: an dem Glorwürdigsten Krönungs=Feste Ihre Rußisch=Kayserlichen Majestät ANNÆ IWANOWNÆ <...> In einem PROLOGO, und einer insbesondere darzu gefertigten neuen OPERA <...> Hamburg, Gedruckt mit Stromerischen Schriften. Ao. 1730. [Unpaginiert] // Hamb[urger] Opern-T[extbücher]. Samml[ung] B. Bd. 8.

³ В «Собрании» мы находим подобное объяснение: «За неимением времени исполненное в опере не удалось представить в виде гравюр» (цит. по: [Lediard T.]. Eine Collection Curieuseur Vorstellungen, in Illuminationen und Feuer=Wercken...).

⁴ Однако остается неясно, каким образом был достигнут эффект «мерцающих звезд». С одной стороны, могла использоваться пиротехника либо иные источники открытого пламени (как думается, в театре использование открытого огня могло вызвать серьезные опасения). С другой — элементы литер могли быть сделаны из блестящего материала, например металлических пластин или кусочков зеркал.



Ил. 4. Гравюра из «Собрания знаменательных представлений в иллюминациях и фейерверках...» Т. Ледиарда с изображением «большой иллюминированной машины»



Ил. 5. Фрагмент гравюры, изображающей «большую иллюминированную машину»

ненных (буквально сплетенных) друг с другом литер А. При этом в изящных росчерках нетрудно разглядеть очертания (либо отдельные элементы) литеры Н. По-видимому, примерно так выглядело имя «Анна», размещенное в межголовном пространстве имперского орла и исполненное «коронванными росчерками»¹.

Далее в «Собрании» мы читаем: «В середине театра [то есть во второй сцене пролога], на проспекте [то есть, по-видимому, во всю ширину сцены], уста-

¹ Нетрудно догадаться, что колонн, упоминаемых в описании, было, скорее всего, четыре — по числу букв в имени императрицы.

новлены семь прекрасных светопроницаемых пирамид, увенчанных коронами; таковые представляют семь главных королевств и герцогств России, и на них размещены их гербы»¹. Скорее всего, вторая сцена пролога была украшена такими же (либо схожими) медальонами, что изображены на упомянутой выше гравюре (изображающей «иллюминированную машину»; ил. 5). Здесь таковые размещены над каждой из семи арок и имеют надписи: Kiovia (Киев), Novogrod (Новгород), Astracan (Астрахань), Moscov (Москва), Siberia (Сибирь), Casan (Казань) и Wolodimir (Владимир).

Весьма примечательно такое указание в тексте «Собрания»: «Продемонстрированные в обеих сценах [пролога] 24 эмблемы можно посмотреть в напечатанном прологе...»² Прежде всего, отметим, что речь здесь идет об издании либретто, содержащем сведения об участниках постановки и ее сценическом оформлении. В собрании печатных либретто гамбургской университетской библиотеки хранятся две публикации этого текста, расположенные в двух томах серии гамбургских оперных либретто — так называемых «Sammlung A» (собрание А) и «Sammlung B» (собрание В)³. Текст пролога идентичен в обеих публикациях; совпадают также титульные листы, перечни действующих лиц и задействованных хоров⁴, информация о композиторе и либреттисте — либретто пролога и оперы сочинил Иоганн Георг Хаман (1697—1733), а также авторе танцев⁵. Большой интерес вызывают сведения о декораторе (одинаковые в обоих источниках): «Декорации сих изысканных театральных действий (die Mahlerey der ausgesuchtesten Theatren), как пролога, так и новой оперы, — последняя работа богатого на идеи и ныне приглашенного в Лондон знаменитого госп[одина] Фабрис»⁶. Речь здесь идет о художнике по имени Якопо Фабрис (1689—1761), который также известен как автор теоретической работы в пяти книгах «Инструкция или уроки по гео-

¹ Цит. по: [Lediard T.]. Eine Collection Curieuseur Vorstellungen, in Illuminationen und Feuer=Wercken...

² Цит. по: Ibid.

³ Обе публикации упомянуты в сноске 2 на с. 15.

⁴ В прологе предполагается участие хора Муз (Chor der Musen), хора Героев (Chor der Helden) и хора Радостей (Chor der Glückseligkeiten).

⁵ См. такое указание в приведенных в сноске 2 на с. 15 изданиях либретто пролога: «Танцы новейшего сочинения госп[одина] Букхёфера». Из этой фразы, однако, неясно, присутствовали ли танцы также и в опере, либо таковые предназначались исключительно для пролога. К слову, какое-либо указание на танцы отсутствует как в либретто пролога, так и в тексте оперы. Одно упоминание имени Букхёфера (без указания на годы жизни) встречается в работе У. Зауэр: «Наряду с Лейпцигом, светская танцевальная культура развивалась во всех немецких университетских и торговых городах. В Гамбурге преподавали танцоры Леман, Шухельд, Букхёфер» (Цит. по: Sauer U. D. Tanz und Repräsentation. Machtdarstellung im Ballet de cour der Wettiner und ihrer Verbündeten im protestantischen Raum (1600—1725) / Dissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie an der Philosophischen Fakultät der Technischen Universität Dresden. Dresden, 2017. S. 19).

⁶ Цит. по: см. приведенные в сноске 2 на с. 15 издания либретто пролога.

метрии, перспективе и архитектуре» (Instruction oder Unterrichtung in den Geometrisch=Perspektivisch=und Architectischen Lectionen). Как известно, в течение нескольких лет (с 1741 по 1746 год, то есть уже после пребывания в Гамбурге и Лондоне) он был ответственным за изготовление декораций для постановок в театре Фридриха II Прусского¹. Примечательно, что в либретто к опере К. Г. Грауна (1704—1759) «Цезарь и Клеопатра» он упомянут как «мастер машинерии и первый художник сцены»². Некоторые расхождения обнаруживаются лишь в текстах кратких комментариев, расположенных непосредственно перед началом пролога. Приведу оба варианта в переводе на русский язык:

Sammlung A

Подробное описание всех праздничных мероприятий сего торжества (Freudens=Festtin), а также полн[ое] описание роскошной иллюминации, размещенной перед (vorn) и напротив дома господина резидента, а также в здании театра, да к тому же аккуратное изображение оной (в виде прекрасных гравюр) можно приобрести отдельно (à parte) у вдовы блаженной памяти господина Петера Хойсена на улице Нес (aufm Neß) <...>⁴.

Sammlung B

Впрочем, [авторы] позаботились также о том, чтобы иллюминации в указанном прологе не только роскошно выглядели, но и (в чем часто усматривали недостатки) были очень четкими и понятными каждому. То есть чтобы каждое изображение (Sinnbilder) и каждая надпись (Uberschriften) были понятны при первом же взгляде на них. Подобной аккуратностью (Accuratesse) в особенности отличаются искусные иллюминации, как перед домом, тоже украшенным, Его Высокоблагородия и Его Превосходительства (Excellence) [господина фон Бёттигера], а также те, что размещены в строении напротив (dem gegen=über aufgeführten Lust=Gebäude), конструкция которого оказалась весьма удачной (von sehr gut=gerathener Invention). Свидетельством тому послужат качественные гравюры господина секретаря Ледиарда⁵.

¹ Henzel Ch. Zu den Aufführungen der großen Oper Friedrichs II. von Preußen 1740—1756 // Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1997. S. 39.

² Maestro delle Machine e primo Pittore delle Scene (Ibid. S. 39).

³ Цит. по: Die Glückseligkeit des Ru ischen Kayserthums: an dem Glorwürdigsten Krönungs=Feste Ihre Ru isch=Kayserlichen Majestät ANNÆ IWANOWNÆ <...> In einem PROLOGO, und einer insbesondere darzu verfertigten neuen OPERA <...> Hamburg, Gedruckt mit Stromerischen Schriften. Ao. 1730 // Hamburger Opern-Textb[ücher]. Sammlung A. Bd. 19. [Unpaginiert].

⁴ Цит. по: Die Glückseligkeit des Ru ischen Kayserthums: an dem Glorwürdigsten Krönungs=Feste Ihre Ru isch=Kayserlichen Majestät ANNÆ IWANOWNÆ <...> In einem PROLOGO, und einer insbesondere darzu verfertigten neuen OPERA <...> Hamburg, Gedruckt mit Stromerischen Schriften. Ao. 1730 // Hamb[urger] Opern-T[extbücher]. Samml[ung] B. Bd. 8. [Unpaginiert].

Хотя оба сообщения рекламируют гравюры Ледиарда, нетрудно заметить, что второе из них (Sammlung B) как бы дополняет первое, сообщая читателю ту информацию, что по какой-то причине не смогла быть озвучена в первом (возможно, более раннем по времени издания) тексте. О таком его характере свидетельствует не только заметно больший объем, но и начало с наречия «übrigens» («впрочем») в характере разъяснения и дополнения к сказанному об этом же где-то в ином месте. При этом немало важно, что в первой части данного разъяснения упоминаются иллюминации, демонстрируемые зрителям при исполнении телемановского пролога. Здесь указано, что таковые были четкими и хорошо смотрелись со сцены (что, по-видимому, исходя из того же сообщения, было свойственно не всем сценическим декорациям подобного рода). К сожалению, обе публикации гравюр не содержат¹. Вместо этого здесь представлены так называемые «Devisen der Illuminationen, so währendem Prologue gesehen werden, und auf Jhr. Käyserl. Majestät Allerhöchste Person und Eigenschafften allerunterthänigst gerichtet sind» («Изречения иллюминаций, показываемых во время пролога и посвященных персоне Ее королевского величества и ее [личностным] качествам»)². Двадцать четыре опубликованных изречения (или девиза) представляют собой нечто вроде списка добродетелей императрицы. Так, восьмой девиз озаглавлен как «Доброта», девятый — «Великодушие», десятый — «Справедливость», а шестнадцатый — «Ненависть к порокам». После заголовка каждый из девизов содержит следующее одинаковое для всех указание: «Солнце. С [такой] надписью...» (Die Sonne; mit der Ueberschrift)³. Из этого можно заключить, что для обеих сцен пролога было изготовлено двадцать четыре декорации (то есть иллюминации) в виде солнца, каждая из которых содержала характерную надпись⁴. Что касается надписей, то в издании либретто они представлены на двух языках: латыни и в переводе на немецкий (перевод при этом предшествует оригиналу). Например, первый девиз имеет такую надпись: «Von göttlichem Ursprung (Из божественного источника). Divina Origo». Пятый, озаглавленный как «Право на императорский титул», такую: «Wer weicht Dir nicht? (Кто не склонится пред тобой?) Qvis Tibi non cedit?» Можно предположить, что каждая из иллюминаций содержала надпись сразу на двух языках. Ведь недаром в предупреждении к прологу из «собрания B» говорится, что создатели произведе-

¹ Хотя в «Собрании» ясно сказано: «...можно посмотреть в напечатанном прологе» (цит. по: [Lediard T.]. Eine Collection Curieuse Vorstellungen, in Illuminationen und Feuer=Wercken...).

² См. приведенные в сноске 2 на с. 15 издания либретто пролога.

³ Единственное исключение — двадцать второй девиз, начинающийся сразу со слов «с [такой] надписью...».

⁴ Поскольку такие конструкции в данном перечне однозначно названы иллюминациями, то вполне возможно, что декорации были подсвечены.

ния побеспокоились не только о том, чтобы «иллюминации... роскошно выглядели, но и... были очень четкими и понятными каждому». Однако не исключено, что декорации содержали надписи только на латыни¹, а перевод фраз был предназначен исключительно для публикации с либретто. Не менее интересно и то, что внешний облик некоторых иллюминаций несколько отличался от основной конструкции в виде солнца за счет добавления новых (вероятно, частично подвижных) элементов. К примеру, такое описание относится к девятому девизу: «Великодушие. Солнце. Вокруг него несколько облаков. С надписью: Они со мной! Non curo»². Десятый девиз охарактеризован как: «Справедливость. Солнце. [Показывается], как оно притягивает [к себе] испарения [земли]. С надписью: zu ihrem Falle (Чтоб их низвергнуть). Ut lapsu graviore ruant». Вполне возможно, что такая декорация включала элементы, которые в момент показа публике приводились в движение (для визуализации поднимающихся ввысь испарений). Прочитаем запись для одиннадцатого девиза: «Разум. Солнце. [Показывается], как его лучи проникают в долины»³. С надписью: [проникая] в самые укромные [места]. Ad ima!» Однако наиболее любопытные декорации описаны в тринадцатом и четырнадцатом девизах. В первом из них сказано: «Опытность (Erfahrenheit). В кругу зверей (im Thier=Creiß). С надписью: Pedetentim (Постепенно)». Во втором: «Стойкость [при соприкосновении] с неприятностями (Standhaftigkeit in Wiederwärtigkeit). Солнце в центре коперниковской модели мира. С надписью: Non moveor (Неподвижно)». Если в последней иллюминации образу императрицы придается поистине вселенский масштаб (Анна как стабильный, устойчивый центр, вокруг которого, а отнюдь не мимо разыгрываются все прочие планетарные действия, что вполне уместно в театральных постановках подобного рода), то содержание первой из упомянутых может показаться довольно необычным. По-видимому, изображение солнца в кругу зверей, а затем в окружении небесных тел стоит понимать в том смысле, что превозносимому солнцу, по мнению авторов, дана власть управлять как земными тварями, так и влиять на ход событий далеко за пределами отдельно взятого царства.

Как следует из описания, подобные «солнечные» иллюминации, по-видимому, были задуманы в качестве своеобразных «аллегорий величия» и были призваны подчеркнуть не только нравственную безупречность и прочие достоинства адресата посвящения, но и ее безграничную власть. Весьма

¹ Думается, что текст на латыни был понятен каждому высокопоставленному гостю из числа приглашенных Бёттигером. Кроме этого, латинские фразы могли придать декорациям особо торжественный характер, подчеркнуть «высокий стиль» разыгрываемого действия.

² То есть данная декорация представляла солнце в окружении облаков.

³ Не исключено, что изображение солнца здесь было дополнено заметно более длинными лучами.

неслучайным представляется также и число иллюминаций. Двадцать четыре декорации (по двенадцать в каждой сцене пролога) уподобляются полному суточному кругу и, как можно предположить, символизируют полноту и завершенность высшего порядка, продиктованную объективными законами природы.

Ниже остановимся на наиболее интересных, на наш взгляд, деталях других иллюминаций.

Как было сказано выше, первым в собрании Ледиарда значится так называемое «Описание иллюминации вдоль всего фасада дома» (*Beschreibung der Illumination vor der gantzen Façade des Hauses*). Как сообщается в тексте, «такая [иллюминация] состоит из прекрасной архитектурно-перспективной конструкции, украшенной мраморными колоннами (*Pfeilern*), пилястрами, золочеными статуями, вазами, трофеями и т. д. [Она] насквозь прозрачна и украшена многими сотнями ламп»¹ (ил. 6).

О размерах строения сообщается следующее: «Конструкция, ради безопасности установленная в нескольких футах от дома, по ширине закрывает весь его фасад, а по высоте вместе с обустроенным в середине большим павильоном даже его превышает...»² Судя по тексту и по представленной здесь же гравюре, верхняя часть строения (со скульптурным изображением святого Георгия Победоносца в центре) была исключительно декоративной, тогда как нижняя задумывалась как просторная прогулочная галерея. Вход в нее имел вид величественного портала, приводящего, как сказано в «Собрании», в «храм чести» и «покоящегося на 16 прекрасных мраморных колоннах с красновато-синими прожилками... увенчанных золочеными капителями»³. Павильон, как видно на иллюстрации, украшен многочисленными декоративными элементами, скульптурами и графическими изображениями, вместе символизирующими мощь и величие Российской державы.

Не менее впечатляет частично рассмотренное выше «Описание возведенной напротив дома большой иллюминированной машины» (ил. 4). В соответствии с характеристикой, данной строению, подобная «машина» представляла собой огромный павильон, насчитывающий пятнадцать метров в ширину и более пятнадцати метров в высоту⁴, или, как сказано здесь, «рос-

¹ Цит. по: [*Lediard T.*]. Eine Collection Curieuseur Vorstellungen, in Illuminationen und Feuer=Wercken...

² Цит. по: Ibid.

³ Цит. по: Ibid.

⁴ Как сказано в тексте, «...которая насчитывает 50 футов в ширину, а вместе с фронтоном среднего павильона и установленной над ним [фигурой] солнца более 50 футов в высоту». Напомним, что 1 метр равняется 3,3 фута. Длина, однако, здесь не указана. Предположим, что она равнялась (или даже превышала) ширину объекта.



Ил. 6. Гравюра с изображением иллюминации у дома И. Ф. фон Бёттигера из «Собрания знаменательных представлений в иллюминациях и фейерверках...» Т. Ледиарда

кошную двойную¹ колоннаду», имеющую «форму полумесяца»². Как и охарактеризованный выше павильон, подобная иллюминация, судя по гравюре Ледиарда, изобиловала декором и была украшена немалым числом статуй, олицетворяющих среди прочего мудрость, доброту, справедливость и иные добродетели. Однако центральный объект иллюминации — это скульптура

¹ По-видимому, двухэтажную, поскольку, как видно на иллюстрации, конструкция содержала надстройку из трех небольших павильонов, не объединенных, однако, общим горизонтальным перекрытием.

² Строение, таким образом, отчасти напоминало колоннаду на площади Святого Петра в Ватикане и колоннаду возведенного в XIX столетии Казанского собора в Санкт-Петербурге.

императрицы, установленная в центре колоннады. Авторы павильона, как думается, нашли весьма изощренный способ подчеркнуть величие и безграничную власть августейшей особы над подданными. В «Собрании» характеристика статуи включает следующий пассаж: «На высоком пьедестале из белого мрамора, у центрального портала установлена прекрасная, покрытая позолотой статуя Ее величества императрицы российской. У подножия пьедестала¹ сидят рабы, закованные в цепи»².

Дом Бёттигера, судя по сказанному в «Описании иллюминации в доме», был украшен праздничной подсветкой. Также в нем были установлены некоторые декорации в стилистике описанных павильонов. Например, в большой прихожей, расположенной, по-видимому, ниже первого жилого этажа (то есть на уровне земли), возвели павильон, названный здесь «Храмом чести», в конце которого (на возвышении, подобном алтарю) на бархатной подушке располагались императорская корона, скипетр и держава. Таким же образом (то есть в соответствии с тематикой празднества) были оформлены и другие части дома. К примеру, далее в тексте сообщается: «На верху первой лестницы³ можно видеть Ее императорское величество восседающей на высоком троне. Паллада ее коронует...» Или далее: «Если подняться по следующей лестнице, то откроется вид на прекрасный ландшафт. Со одной стороны можно увидеть радугу, а под ней такую подпись: *Tempora leta reduco* (Со мной грядут счастливые времена). С другой — восходящее яркое солнце и подпись: *Felicissimus Ortus nostre Felicitatis* (Радостное начало нашего счастья)...»⁴

Как следует из «Собрания», дом Бёттигера, прилегающая к дому территория и здание оперы составили единый архитектурно-декоративный ансамбль, спроектированный под главное событие дня — торжество по случаю коронации императрицы. Представленные в «Собрании» Ледиарда гравюры изобилуют столь многими элементами, что невольно возникает вопрос о соответствии изображений реальным иллюминированным конструкциям, продемонстрированным публике летом 1730 года. Конечно, ответить на данный вопрос без привлечения дополнительных документальных свидетельств (иных описаний, воспоминаний современников и проч.) довольно сложно. Однако высказать некоторые соображения на сей счет, пожалуй, возможно. Предположим, что некие конструкции (разных конфигураций и размеров) действительно были возведены у дома и в доме резидента, а также в оперном те-

¹ В оригинале — «...на ступенях пьедестала, у каждого из четырех углов...». На гравюре, однако, изображены две фигуры — слева и справа от пьедестала.

² Цит. по: [Lediard T.]. Eine Collection Curieuseer Vorstellungen, in Illuminationen und Feuer=Wercken...

³ То есть лестницы, ведущей на первый жилой этаж.

⁴ Цит. по: [Lediard T.]. Eine Collection Curieuseer Vorstellungen, in Illuminationen und Feuer=Wercken...

атре (они же при этом, включая фасад жилища Бёттигера, были подсвечены, вследствие чего все вместе названы Ледиардом «иллюминациями»). Однако вряд ли абсолютно все из них имели именно такой вид, какой представлен гравюрами, или были изготовлены с применением тех материалов, что фигурируют в «Собрании». Так, в отношении первой иллюминации сказано, что она была украшена среди прочего золочеными статуями и мраморными колоннами¹. Нетрудно догадаться, что скульптуры, скорее всего, были выкрашены «под золото», а деревянные колонны лишь декорированы «под мрамор». Ведь сложно представить, чтобы к деревянному павильону были представлены колонны из настоящего мрамора! Тем более что в архитектуре и искусстве декора известны случаи имитации дорогостоящих материалов более дешевым и доступным сырьем. Один из ярких примеров — летний дворец графа П. Б. Шереметева (1713—1788) в Кускове. Тем, кто впервые знакомится с интерьером парадного вестибюля, может показаться, что, к примеру, приковывающие взгляд посетителя пилястры (то есть плоские полуколонны) изготовлены из мрамора, тогда как в действительности это роспись по штукатурке². А знаменитые помпезные алебастровые вазы, размещенные в нишах здесь же, украшены лепниной из гипса и тисненой бумаги. В целом, несмотря на ряд возможных расхождений между представленным в «Собрании» и построенным в реальности, иллюминации, как думается, выглядели весьма достойно. Была проведена большая и, стоит полагать, качественная работа. Ведь мы знаем имена двух мастеров, принявших участие в изготовлении иллюминаций. Так, последние строки из описания иллюминаций сообщают следующее: «Над возведением иллюминированных представлений перед, на³ и в доме трудились особо искусный в подобной работе столяр, мастер Иоганн Юстус Шахт... [а также] умелый художник господин Зёлеке...»⁴ При этом на первого из названных стоит обратить особое внимание⁵. Доподлинно известно, что Шахт руководил работой по изготовлению резных деревянных сидений, расположенных вдоль стен хора (то есть алтарного про-

¹ В этом месте «Описания...» сказано: «...und mit den schönsten Marmornen Pfeilern, Pilastern, verguldeten Statuen, Vasen, Trophäen etc. gezierten Werck» (Цит. по: [Lediard T.]. Eine Collection Curieuse Vorstellungen, in Illuminationen und Feuer=Wercken...).

² Как указывается в издании, посвященном истории, архитектуре и интерьерам подмосковной усадьбы, «мастерство крепостных художников позволило создать впечатление присутствия в мраморном зале, хотя все элементы выполнены из дерева или гипса». И далее: «Эффект создавался с помощью искусной росписи масляной краской по штукатурке, удивительно точно передававшей игру мраморных слоев» (Цит. по: Кусково и Останкино / Автор-сост. Е. Н. Грицак. М.: Вече, 2004. С. 66).

³ По-видимому, имеются в виду украшения и / или праздничная подсветка фасада.

⁴ Цит. по: [Lediard T.]. Eine Collection Curieuse Vorstellungen, in Illuminationen und Feuer=Wercken....

⁵ На сегодня автор статьи не располагает никакими сведениями о личности художника, однако поиск информации продолжается.

странства в западноевропейских христианских храмах) картезианского собора в Майнце (Kartäuserkloster Mainz). Ему был доверен поиск команды мастеров и работа над инкрустациями для задних панелей, возвыщающихся над скамьями (работа была завершена в 1726 году)¹. Мастер, как показывают опубликованные иллюстрации², прекрасно владел техникой маркетри: сохранившиеся панели декорированы изящными вставками с узорами из линий и растительных мотивов, а также объемными полихромными композициями с колоннами и арочными сводами. Художественная работа подобного уровня позволяет утверждать, что над иллюминациями для Гамбурга действительно трудился талантливый мастер. Впрочем, вполне возможно, что работал Иоганн Юстус Шахт не только в Гамбурге. И в этом отношении параллели с интерьерами усадьбы в Кускове далеко не случайны. Ведь одним из мастеров, работавших над внешней и особенно внутренней отделкой дворца, был некий Иоганн Юст. В разных изданиях то и дело встречаются упоминания о виртуозной работе художника с бумагой, гипсом и деревом для создания самых различных предметов интерьера и декоративных элементов, отличающихся «дорогим» внешним видом³. Он же, к слову, принимал участие в отделке парадного вестибюля с полуколоннами «под мрамор»⁴. Конечно, без привлечения дополнительных архивных данных вряд ли можно утверждать, что названный здесь Иоганн Юст и гамбургский мастер Иоганн Юстус Шахт — одно лицо. К тому же ряд факторов свидетельствует, скорее, об обратном. Во-первых, отделочные работы в летнем дворце, как известно, были завершены приблизительно в 1774 году⁵. Даже если предположить, что на момент

¹ См.: *Lowenthal R. From the Charterhouse at Mainz // The Metropolitan Museum of Art Bulletin. Vol. 19. No. 6. 1961. P. 158–159.* Как сообщает автор здесь же, Шахт, «должно быть, был признанным ремесленником с хорошей репутацией». О том, насколько серьезно он подошел к выполнению поручения, в том числе свидетельствует такое высказывание автора: «Понятно, что Шахт счел необходимым отыскать на всем севере Германии и в Австрии двадцать одного помощника для работы над резьбой и фанерованием...» (цит. по: *Ibid. P. 159*).

² Доступны для ознакомления по ссылке: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/201410> (дата обращения: 13.07.2021).

³ Прочитируем некоторые из них: «Большая часть дворцовых покоев украшена архитектурными деталями из плотной проклеенной бумаги, оттиснутой в различных формах» (цит. по: Кусково и Останкино. С. 43). В другом месте (о парадной спальне): «Скрытое в фигурном алькове огромное графское ложе отгорожено от публики глухой балюстрадой. Балясины ограждения выполнил И. Юст...» (Там же. С. 87). Далее (о танцевальном зале дворца): «Поистине феерическую картину создавали хрустальные подвески <...> люстр <...>, гирлянды и венки из тисненой бумаги, выполненные И. Юстом» (Там же. С. 104). Имя мастера встречается и в других книгах и путеводителях, посвященных убранству дворца. См., к примеру: Кусково. Путеводитель. Изд. 2-е, доп., перераб. / Сост. и авт. текста О. Баранова. М.: Московский рабочий, 1987. С. 17, 20; *Тидман Л. В. Кусково // Кусково. Останкино. Архангельское. М.: Искусство, 1981. С. 48*).

⁴ «Деревянные капители колонн выполнил Иоганн Юст, кроме того дополнивший вазы росписью и лепными украшениями в виде гирлянд» (цит. по: Кусково и Останкино. С. 66).

⁵ См.: Там же. С. 36.

издания «Собрания» мастеру Шахту было около тридцати лет¹, то к моменту окончания работ в окрестностях Москвы ему было бы не менее семидесяти четырех (или даже более) лет. Весьма сомнительно, чтобы пожилой человек отважился отправиться на заработки в Россию. Во-вторых, даже если представить, что Шахт все же решил выехать в другую страну, то спрашивается, почему же в разных (пусть и не научных) изданиях он упоминается именно как Иоганн Юст (без фамилии Шахт)? Такое могло быть, к примеру, в том случае, если бы речь шла о начинающем ремесленнике, еще не известном в профессиональных кругах (однако сказанное Ледиардом о нем, в общем-то, не позволяет так думать). В этой связи рискнем предположить следующее: подмосковным декоратором мог быть один из учеников или помощников (возможно, сын) Шахта, решивший начать самостоятельную карьеру и назвавший себя так, дабы подчеркнуть связь с воспитавшим его мастером².

Укажем на еще одну довольно интересную деталь, касающуюся рассматриваемого «Собрания». Дело в том, что на общем титульном листе к собранию целиком сказано, что книга содержит «Собрание... представлений в иллюминациях и фейерверках... представленных в Гамбурге в годах с 1724 по 1728 включительно...»³, однако праздник по случаю коронации состоялся в августе 1730 года. В этом же году, судя по указанию в нижней части титула, собрание было напечатано. В этой связи можно предположить, что либо 1728 год указан здесь по ошибке⁴, либо Ледиард изначально запланировал ограничить содержание сборника событиями середины и конца двадцатых годов. Неужели гравюры павильонов и описание торжеств в честь императрицы Анны были опубликованы только после настоятельных просьб Бёттигера? Если это так, то становится вполне очевидной причина, побудившая автора представить читателям плоды своих трудов в более выигрышном свете. Вероятно, Бёттигер рассчитывал, что «Собрание» попадет в руки императрицы⁵. И в этом случае оно обязательно должно было произвести на нее наилучшее впечатление. С другой стороны, резидент мог высказать пожелание (а Ледиард учел его в своей работе), чтобы грядущие поколения знали об этом событии как об одном из наиболее ярких и роскошных в период его службы в Гамбурге.

¹ Вряд ли художник, названный у Ледиарда «особо искусным в подобной работе столяром», мог быть моложе.

² Сведения из приведенного выше источника о том, что для работы в соборе Майнца Шахт набрал бригаду помощников, в общем, также свидетельствуют в пользу подобной гипотезы. См.: *Lowenthal R. From the Charterhouse at Mainz. P. 157.*

³ Цит. по: *[Lediard T.J. Eine Collection Curieuseur Vorstellungen, in Illuminationen und Feuer=Wercken...*

⁴ То есть Ледиарду стоило бы указать на титульном листе «...с 1724 по 1730 [год] включительно».

⁵ Не исключено, что он планировал преподнести его в качестве подарка.

В заключение обобщим основные положения статьи. Рассмотренные в работе источники («Собрание» Т. Ледиарда и опубликованное либретто пролога) — по-своему уникальные документы эпохи, сообщающие ряд интересных деталей, касающихся экстерьерного и интерьерного (то есть внутритеатрального и внешнего, архитектурного) оформления праздника по случаю коронации Анны Иоанновны в 1730 году. Обозначенное пространство было заполнено так называемыми иллюминациями, придуманными Т. Ледиардом и включающими в себя яркую подсветку, ряд строений с их внутренней и внешней отделкой, а также декорации для сценических произведений. Над их изготовлением трудились видные мастера эпохи, такие как Я. Фабрис, работавший над театральными декорациями, и И. Ю. Шахт, возводивший (наряду с неизвестным нам художником по фамилии Зёлке) иллюминированные павильоны. Вероятно, что в разное время Шахт имел некоторое количество учеников, одновременно являвшихся и его помощниками, один из которых, известный под именем И. Юст, вполне мог быть тем самым мастером, что занимался отделкой знаменитого летнего дворца в Кускове. Одновременно с этим мы предполагаем, что столь яркое и, возможно, в некоторых местах отличающееся от реальных объектов описание иллюминаций, а также изображения таковых были созданы в угоду либо по настоятельной просьбе резидента Бёттигера, рассчитывающего произвести на императрицу наилучшее впечатление в случае преподнесения представленного в работе «Собрания»¹ в качестве памятного подарка.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кусково и Останкино / Автор-сост. Е. Н. Грицак. М.: Вече, 2004. 208 с.
2. Кусково. Путеводитель. Изд. 2-е, доп., перераб. / Сост. и авт. текста О. Баранова. М.: Московский рабочий, 1987. 64 с.
3. *Огаркова Н. А.* Церемонии, празднества, музыка русского двора. XVIII — начало XIX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 344 с.
4. *Тыдман Л. В.* Кусково // Кусково. Останкино. Архангельское. М.: Искусство, 1981. 208 с.
5. Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. URL: <https://woerterbuch-netz.de/?sigle=DWB#1> (дата обращения: 13.06.2021).
6. Die Glückseeligkeit des Rußischen Kayserthums: an dem Glorwürdigsten Krönungs=Feste Ihre Rußisch=Kayserlichen Majestät ANNÆ IWANOWNÆ <...> In einem PROLOGO, und einer insbesonder darzu verfertigten neuen OPERA <...> Hamburg, Gedruckt mit Stromerischen Schriften. Ao. 1730. [Unpaginiert] // Hamburger Opern-Textb[ücher]. Sammlung A. Bd. 19.
7. Die Glückseeligkeit des Rußischen Kayserthums: an dem Glorwürdigsten Krönungs=Feste Ihre Rußisch=Kayserlichen Majestät ANNÆ IWANOWNÆ <...> In einem PROLOGO, und einer insbesonder darzu verfertigten neuen OPERA <...> Hamburg, Gedruckt mit Stromerischen Schriften. Ao. 1730. [Unpaginiert] // Hamb[urger] Opern-T[extbücher]. Samml[ung] B. Bd. 8.

¹ Либо целиком, либо лишь части с описанием иллюминаций в честь Анны Иоанновны.

8. Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste. URL: <https://www.zedler-lexikon.de/index.html?c=blaettern&id=134783&bandnummer=14&seitenzahl=0292&supplement=0&dateiformat=1%27> (дата обращения: 13.06.2021).
9. *Heithus C. V. K.* Trediakovskij und Hamburg // Die Welt der Slaven. Halbjahresschrift für Slavistik. Jg. XXIII. N. F. II. München: Otto Sagner, 1978. S. 304–318.
10. *Henzel Ch.* Zu den Aufführungen der großen Oper Friedrichs II. von Preußen 1740–1756 // Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1997. S. 9–57.
11. [*Lediard T.*]. Eine Collection Curieuser Vorstellungen, in Illuminationen und Feuer=Wercken <...>. Hamburg: Philipp Ludwig Stromer, 1730. [Unpaginiert].
12. *Loewenthal R.* From the Charterhouse at Mainz // The Metropolitan Museum of Art Bulletin. Vol. 19. No. 6. 1961. P. 157–165.
13. *Sauer U. D.* Tanz und Repräsentation. Machtdarstellung im *Ballet de cour* der Wettiner und ihrer Verbündeten im protestantischen Raum (1600–1725) / Dissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie an der Philosophischen Fakultät der Technischen Universität Dresden. Dresden, 2017. 316 S.
14. *Schröder D.* Telemanns Krönungsoper „Margaretha, Königin in Castilien“ (1730) und ihr zeitgeschichtlicher Hintergrund // Telemann-Konferenzberichte / Hrsg. von W. Hobohm und C. Lange. Bd. XI. Hildesheim [u. a.]: Georg Olms, 2006. S. 284–294.

Аннотация

В настоящей статье рассматриваются иллюминации для торжества в Гамбурге по случаю восшествия на престол Анны Иоанновны в 1730 году. Подробные описания, а также изображения некоторых из них содержится в так называемом «Собрании знаменательных представлений в иллюминациях и фейерверках...» Т. Ледиарда, опубликованном тогда же. Как следует из текста, под иллюминациями подразумевалась не только праздничная подсветка зданий, но и сами строения с их внутренней и внешней отделкой, а также декорации для сценических произведений. Последние же упоминаются в изданиях либретто пролога «Радость Российской империи [по случаю] славного празднования коронации Ее Императорского Величества Анны Ивановны» (TVWV 23: 9) композитора Г. Ф. Телемана, исполненного тогда же. В статье высказывается предположение, что описания и изображения иллюминаций, представленные в собрании Ледиарда, могли быть заказаны организатором праздника, резидентом И. Ф. фон Бёттигером, желавшим, вероятно, преподнести императрице «Собрание» (целиком либо лишь одну его часть) в качестве памятного подарка.

Abstract

This article considers the illuminations in celebration of the Russian Empress Anna Ioannovna's coronation in Hamburg in 1730. A publication by Thomas Lediard entitled 'Eine Collection curieuser Vorstellungen in Illuminationen und Feuer=Wercken' and published in Hamburg in 1730 contains descriptions and illustrations of these illuminations. According to Lediard's text, the illuminations are understood not only as the festive lighting of buildings, but also the buildings themselves with their interior and exterior design, as well as scenery for stage works. The latter are mentioned in publications of the libretto for Georg Philipp Telemann's Operatic Prologue (TWV 23:9) 'Die Glückseligkeit des Rußischen Kayserthums: an dem Glorwürdigsten Krönungs=Feste Ihro Rußisch=Kayserslichen Majestät Annæ Iwanownæ', composed and performed the same year. It is likely that the descriptions and illustrations of the illuminations published by Lediard were commissioned by Johann Friedrich von Böttiger who organised the festivities, and that this 'Collection' (or at least part of it) was intended as a present for the Empress.

- ✓ *Ключевые слова:* иллюминации, либретто, Г. Ф. Телеман, Т. Ледиард, И. Ф. фон Бёттигер, «Eine Collection Curieuser Vorstellungen in Illuminationen und Feuer=Wercken».
- ✓ *Keywords:* Illuminations, Libretto, Georg Philipp Telemann, Thomas Lediard, Johann Friedrich von Böttiger, 'Eine Collection Curieuser Vorstellungen in Illuminationen und Feuer=Wercken'.

УДК
792.8

Алексис Блаш в Санкт-Петербурге (1832—1838). Драматические балеты

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: olgafedorcenko@gmail.com

Блестящую историю петербургского балета невозможно представить в виде графика, который бы радовал ровной линией, стремящейся идеально вверх на координате «успех». Если бы этот график был создан, то на нем чередовались бы взлеты, падения и ровная, практически без колебаний, линия — всплеск интереса к балету, отток зрителей из театра и равнодушное его игнорирование. Но любое падение — это нормальный и естественный процесс: невозможно развиваться только *crescendo*. После спада, приостановки обязательно наступает подъем, и в этом бы нас также убедил воображаемый график. 1820-е годы — невиданный расцвет петербургского балета, вошедший в историю под названием «эпоха Дидло». Затем последовал почти десятилетний спад, вызванный удалением балетмейстера от службы в Дирекции императорских театров. После него — одна из наивысших кульминаций в истории отечественной хореографии: пятилетние гастроли в российской столице Марии Тальони. О балете эпохи Дидло и выступлениях Тальони в Петербурге написаны тома. Рассказ о том, что было между ними: а это семь лет, два хореографа — Алексис Блаш и Антуан Титюс и два десятка балетов — уместился в нескольких абзацах.

Семь лет между Дидло и Тальони (1830—1837), время работы Блаша и Титюса, не удостоились развернутого изучения. Современники и балетные летописцы XIX века игнорировали и этот период, и обоих хореографов. Титюс, перенесший в Санкт-Петербург первые романтические балеты («Сильфида», «Восстание в серале», «Жизель»), именовался «почтенным старцем... мирно копирующим любые чужие работы»¹. Имя Блаша, отдавшего петербургскому балету шесть лет (1832—1838), если и встречается на страницах

¹ Слонимский Ю. Мастера балета: Петербургские мастера балета XIX столетия. Л., 1937. С. 119.

трудов по истории отечественного балета, то исключительно в негативном ключе и сопровождается уничижительными характеристиками. Блаш — обладатель «парикмахерского обаяния, почти лакейской послушности»¹, его деятельность в Петербурге характеризуется как «издевательство над русским балетом»². «Ремесленником» и «бездарностью»³ аттестовался Блаш в исследовании отечественного балета В. М. Красовской, чье творчество автор рассматривала через негативную призму «николаевской реакции», определяя его как «полосу безвременья»⁴.

Но именно эти семь лет явились переходным периодом русского балетного театра от преромантизма к романтизму. Именно эти семь лет «хореографического застоя» привели к невиданному художественному взрыву в русском обществе, который вызвал приезд Марии Тальони в Петербург в сентябре 1837 года.

Приступая к изучению творчества Алексиса Блаша в Санкт-Петербурге, прежде всего отметим явный недостаток и противоречивый характер имеющихся исследований, которые грешат многими неточностями. Исследователи ошибаются в количестве проведенных Блашем в Петербурге лет — Александр Плещеев сообщает: «У нас Блаш пробыл три года»⁵, между тем как он работал в России шесть лет. Варьируется и число балетов, что он сочинил для российской столицы. Обстоятельный А. И. Вольф, составивший «Хронику петербургских театров», сообщает: «Блаш поставил два новые балета: „Дон Жуан“ и „Сумбека, или Покорение Казани“»⁶, в то время как он сочинил полтора десятка балетов и дивертисментов, не считая танцев в операх.

Историки балета отказывали Блашу в таланте, утверждая, что все его балеты не имели успеха: «Вновь выписанный балетмейстер пробыл в Петрограде недолго. <...> В Петрограде же понравились только „Марс и Венера“»⁷; «балеты его не нравились»⁸. Однако в процессе сбора материалов удалось обнаружить театральные рецензии, где описывался вполне благожелательный

¹ *Слонимский Ю. И.* Дидло. Вехи творческой биографии. Л.; М.: Искусство, 1958. С. 178.

² *Бахрушин Ю. А.* История русского балета. М.: Просвещение, 1973. С. 99.

³ *Красовская В. М.* Русский балетный театр от истоков до середины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1958. С. 198.

⁴ Там же. С. 195–199.

⁵ *Плещеев А. А.* Наш балет (1673–1899). СПб.: Изд-е Ф. А. Переяславцева и А. А. Плещеева, 1899. С. 93.

⁶ *Вольф А. И.* Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. Ч. I. СПб.: Тип. Р. Голик, 1877. С. 32.

⁷ *Худеков С. Н.* История танцев: В 4 ч. Ч. 4. Пг.: Тип. «Петроградской газеты», [1918]. С. 39.

⁸ *Плещеев А. А.* Наш балет. С. 93.

прием спектаклей публикой и высказывалось мнение о творческой удаче хореографа. Конечно, читая эти хвалебные отзывы, не стоит забывать особенности театральной журналистики 1830-х годов, когда не рекомендовалось писать в негативном ключе: ибо, подвергая критике императорские театры, тем самым выражается недовольство в адрес монарха, который своим неустанным попечением эти театры содержит.

Но тем не менее исследователь придерживается суждения: если есть противоречия в оценках и мнениях, нужно в них разобраться и осветить творчество Алексиса Блаша, этого неоднозначного балетмейстера, с возможной полнотой и объективностью. Источниками для написания данного исследования послужили неопубликованные архивные материалы Российского государственного исторического архива и Отдела рукописей и редкой книги Санкт-Петербургской театральной библиотеки, статьи в периодической печати 1830-х годов, воспоминания современников.

В четвертое десятилетие XIX века петербургский балет вступал не очень уверенно. Несмотря на прекрасный и оригинальный репертуар, созданный Шарлем Дидло, несмотря на сформированную усилиями последнего выдающуюся актерскую плеяду уникальных русских талантов (Авдотья Истомина, Екатерина Телешева, Николай Гольц, Петр Шелихов и многие другие), сама труппа осталась без ее художественного руководителя. 31 октября 1829 года, во время представления балета «Тезей и Арианна», хореограф Шарль Дидло «сказал непростительную дерзость»¹ недавно назначенному директору императорских театров князю Сергею Гагарину, за что был посажен под трехдневный арест. После освобождения Дидло послал в Контору Дирекции императорских театров заявление о своем увольнении. Более он никогда не входил в репетиционный зал... 28 января 1830 года Дидло был уволен от службы в императорских театрах. «Сцена навсегда потеряла Дидло — этого замечательного деятеля в области хореографии, человека редкого вдохновения и творчества»². Полтора года петербургская балетная труппа функционировала без официального руководителя, что, конечно, не могло считаться нормальным.

В 1832 году Дирекция императорских театров определилась наконец с кандидатурой: в Петербург был приглашен балетмейстер из Бордо Алексис-Сципион Блаш (1792–1852). Он был известен... родством со знаменитым хореографом французской провинции Жаном-Батистом Блашем, которому приходился сыном.

¹ Цит. по: *Слонимский Ю. И.* Дидло. С. 175.

² *Плещеев А. А.* Наш балет. С. 68.

Родословная Блаша

Родоначальник хореографической династии Жан-Батист Блаш (1765–1834) родился в Берлине, где и начал изучать танцы. В 1776 году он продолжил обучение в школе Парижской оперы, посещал класс Дезэ-отца и завершил обучение в 1781 году. Пять лет он танцевал в Опере (1781–1786), а затем принял решение о самостоятельной и независимой карьере. Он быстро сделался знаменит как танцовщик и хореограф во французской провинции: его первый же комический балет «Мельники», поставленный в Монпелье в 1787 году, имел огромный успех. Блаш-отец выступал в качестве танцовщика и балетмейстера в театрах Монпелье, Лиона, Марсея и Бордо, где сменил на посту главного балетмейстера знаменитого Жана Доберваля после его отъезда в Лондон. Завоевать признание ему помог и талант композитора — Жан-Батист Блаш, по отзывам критиков, был прекрасным музыкантом, блестящим скрипачом и сам зачастую сочинял партитуры к собственным балетам.

Жан-Батист Блаш имел заслуженную репутацию лучшего хореографа французской провинции, верного последователя реформатора балетного театра Жан-Жоржа Новера, выступавшего за самоопределение балета как жанра, действенную хореографию, обладал умением через танец передать сюжет и характеры персонажей. Но, в отличие от Новера, сочинявшего балеты на трагедийные сюжеты, Блаш-отец отдавал предпочтение комическому жанру, в котором достиг небывалых высот. Его комические балеты представляли «яркий тип буффонады, которая не нуждалась в расходах ни на богатые костюмы, ни на блестящие декорации»¹. Все его балеты «отличались удивительной прозрачностью сюжета. Все сцены и связанные с ними танцы настолько блистали силой фантазии и искусством, что в короткое время Блаш стал в ряд лучших балетных сочинителей его эпохи»². Особый успех Блашу принес балет «Сети Вулкана, или Марс и Венера» (композитор Шнейцхоффер), который он поставил на сцене Парижской оперы в 1826 году. Спектакль выдержал более 150 представлений и шел на сцене театра до 1837 года — редкий спектакль в то время мог похвастаться подобным долголетием!

Два сына Жан-Батиста Блаша также пошли по стопам отца и посвятили себя искусству Терпсихоры. Старший, Фредерик-Огюст, в 1816–1823 годах занимал пост хореографа парижского театра «Порт Сен-Мартен», где поставил один из самых знаменитых спектаклей того времени — пантомиму «Жоко, бразильская обезьяна».

Младший, Алексис-Сципион, о котором и пойдет речь, закончил военную школу и какое-то время провел в армии, служа в артиллерии. Что, впрочем, не помешало ему поставить первый балет в возрасте 16 лет: статья в италья-

¹ Худеков С. Н. Всеобщая история танца. М.: Эксмо, 2009. С. 484.

² Там же.

янской «Enciclopedia dello spettacolo» считает, что хореографическим дебютом Алексиса Блаша стал балет «Гарун аль Рашид и Зобеида», сочиненный им в 1808 году. С 1821 года, по окончании военной карьеры, он занимал пост балетмейстера Большого театра Бордо. Помимо переносов и возобновлений балетов отца, Алексис Блаш поставил здесь спектакли «Рождение Лилии» (*La Naissance de Lys*), 1823; «Апофеоз благодарности» (*L'Apothéose des Grâces*); «Охота на птиц» (*La Chasse aux oiseaux*), 1824; «Шотландцы», 1825; «Тарантул» (*La Tarentule*), 1830 и другие. Здесь, в Бордо, в 1832 году Алексиса-Сципиона Блаша и застало приглашение приехать в Россию и занять пост главного балетмейстера императорских театров. Приглашение было, конечно же, моментально принято. 10 апреля 1832 года Блаш в Париже получил паспорт на «свободный проезд до Санкт-Петербурга»¹ и почти сразу же отправился в незнакомую Россию.

«Приняв на себя лестные обязанности...» Блаш в Петербурге: обзор деятельности²

7 мая 1832 года французский подданный Алексис Блаш, «драматический артист», сопровождаемый «женой и бабкою»³, въехал на территорию Российской империи в город Поланген (совр. Паланга). Десять дней спустя, 17 мая, по прибытии в Петербург, он подписал трехлетний контракт, по которому становился главным балетмейстером императорских театров. По контракту он обязан был «составлять в каждый год... по два больших балета своего сочинения и два других по назначению Дирекции»⁴. Театральное начальство назначило Блашу чрезвычайно щедрое жалование в 13 500 рублей ассигнациями в год, один бенефис и дополнительные 1 200 рублей на экипаж. Для сравнения: по последнему контракту Дидло получал ежегодно 12 000 рублей ассигнациями, 1 200 рублей на квартиру, два ежегодных бенефиса и карету. Таким образом, принимая Блаша на службу, Дирекция оценила его выше Дидло. Однако первый год был для него испытательным — театральная дирекция включила в контракт условие: «Буде талант г. Блаша не будет соответствовать ожиданиям Дирекции, то представлено оной по сему право уво-

¹ Дело об увольнении в ведомстве Театральной дирекции балетмейстера Александра Блаша (РГИА. Ф. 4997. Оп. 1. Ед. хр. 5545. Л. 1).

² Подробнее о деятельности Блаша в Санкт-Петербурге см.: Федорченко О. А. Блаш // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XIX век. 1801–1861. Т. 15: А–Б / Отв. ред. Н. А. Огаркова. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2019. С. 435–441.

³ Дело об увольнении в ведомстве Театральной дирекции балетмейстера Александра Блаша (РГИА. Ф. 4997. Оп. 1. Ед. хр. 5545. Л. 1).

⁴ Дело об увольнении в ведомстве Театральной дирекции балетмейстера Александра Блаша (РГИА. Ф. 4997. Оп. 1. Ед. хр. 5545. Л. 14).

лить его по прошествии первого года, но в таком случае должно предупредить его о сем за шесть месяцев»¹.

Блаш активно принялся за работу: первую российскую премьеру он показал уже через два месяца после заключения контракта — 25 июля 1832 года состоялась премьера трехактного балета «Дон Жуан, или Пораженный безбожник». Постановку нашли «роскошной»², а Блаш заслужил одобрение публики. Первый год в России хореограф работал чрезвычайно интенсивно, поставив шесть балетов — «Дон Жуан, или Пораженный безбожник» (25 июля 1832), дивертисмент «Испанский праздник» (31 августа 1832, открытие Александринского театра), «Телемак на острове Калипсо» (19 сентября 1832), «Сумбека, или Покорение Казанского царства» (3 ноября 1832), «Сила любви, или Побезденное равнодушие» (14 ноября 1832), «Амадис, или Паж и волшебница» (14 апреля 1833). В последующие два года, до окончания контракта, Блаш поставил еще восемь балетов: «Марс и Венера, или Вулкановы сети» (30 августа 1833), «Амур в деревне, или Крылатое дитя» (8 ноября 1833, открытие Михайловского театра), «Фюльберт, или Маленький матрос» (27 ноября 1833), «Дон Кишот и Санхо Панса, или Свадьба Гамаша» (22 января 1834), «Зораида, или Мавры Гренады» (22 января 1834), «Венецианские забавы, или День карнавала» (31 января 1834), «Дафнис, или Клятвопреступник» (17 декабря 1834).

Четырнадцать балетов за три года — это была очень высокая производительность труда! Для сравнения: Шарль Дидло за последние свои три года в России (1827—1829) представил публике 10 постановок, в число которых вошли дивертисменты, танцы в операх, драматических спектаклях и водевилях, возобновления балетов. Новых же балетов (не возобновлений!) за этот период не было показано ни одного³. Дирекция императорских театров была удовлетворена столь «полезным приобретением» в виде балетмейстера Блаша. Поэтому, по истечении первого трехлетнего контракта, Дирекция продлила еще на три года соглашение с хореографом с увеличением жалованья до 14 700 рублей, но прекращалась выплата 1 200 рублей на экипаж. Также была добавлена новая обязанность: «играть пантомимные роли по указанию Дирекции»⁴.

Однако в следующее трехлетие Блаш сочинил только два новых балета, один из которых был возобновлением («Альмавива и Розина, или Обману-

¹ Дело об увольнении в ведомстве Театральной дирекции балетмейстера Александра Блаша (РГИА. Ф. 4997. Оп. 1. Ед. хр. 5545. Л. 14 об.).

² Вольф А. И. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. С. 32.

³ См.: Мовшесон А. Балеты, дивертисменты и танцы, поставленные Дидло // Слонимский Ю. И. Дидло. С. 233—234.

⁴ Дело об увольнении в ведомстве Театральной дирекции балетмейстера Александра Блаша (РГИА. Ф. 4997. Оп. 1. Ед. хр. 5545. Л. 34).

тый опекун», 4 ноября 1835), а другой состоял только из одного акта («Шотландцы», 17 января 1836).

Дирекция императорских театров строго относилась ко всем, работавшим «спустя рукава», поэтому в ноябре 1837 года, за полгода до истечения срока контракта, директор приказал не возобновлять договор с Блашем «по неимению в нем надобности»¹. В Блаше надобности действительно уже не имелось: с сентября 1837 года в Петербурге собирала полные залы Мария Тальони, приезд которой зафиксировал окончательную победу романтического балета и мгновенный художественный поворот эстетических предпочтений публики. О Блаше уже и не вспоминали, несмотря на то что он еще числился на службе Дирекции. 2 мая 1838 года состоялось его окончательное увольнение с выдачей свидетельства, что «должность свою при похвальном поведении и таланте исправлял с усердием»².

Он вернулся во Францию, в Бордо, где поставил еще как минимум один балет. «Enciclopedia dello spettacolo» сообщает, что в 1840 году, в разгар победного шествия романтического балета по Европе, Блаш показал премьеру «Цыганочки» (*La Gipsy*). Насколько эта постановка была оригинальным сочинением самого Блаша или вольным переложением балета Жозефа Мазилье «Цыганка», увидевшего свет годом раньше, в Париже в 1839 году, неизвестно. Алексис-Сципион Блаш умер в Бордо в 1852 году.

Итак, в Санкт-Петербурге Блаш показал за шесть лет шестнадцать балетов, что со статистической точки зрения результат весьма продуктивный. Другое дело, что его постановки не пережили своего создателя и исчезали со сцены вскоре после премьеры. Тем не менее история петербургского балета будет неполной, если мы не поговорим об этих постановках. Постановки Блаша в Петербурге отличались жанровым разнообразием: он ставил балеты на мифологические сюжеты, анакреонтические, комические. Четыре балета из шестнадцати представляли балеты драматические, в основе которых лежали литературные произведения или исторические события. Русская публика, воспитанная на пантомимных трагедиях и драмах Дидло («Венгерская хижина», «Рауль де Креки», «Кавказский пленник»), подобные сюжеты ценила за динамично развивающееся действие, сильные и неоднозначные характеры главных героев. Эти балеты причислялись к «образцовым творениям» и признавались «превосходными драмами, полными вымысла, истины, движения, выраженными самой красноречивой пантомимой»³. Именно они

¹ Дело об увольнении в ведомстве Театральной дирекции балетмейстера Александра Блаша (РГИА. Ф. 4997. Оп. 1. Ед. хр. 5545. Л. 38).

² Дело об увольнении в ведомстве Театральной дирекции балетмейстера Александра Блаша (РГИА. Ф. 4997. Оп. 1. Ед. хр. 5545. Л. 40).

³ *Кони Ф.* Балет в Петербурге // Пантеон и репертуар русского театра. 1850. Т. 2. Кн. 3. С. 35–52.

составляли ядро репертуара петербургской балетной труппы. Блаш, призванный в Петербург на место Дидло, старался учитывать художественные предпочтения русских зрителей, представив на их суд целый ряд драматических балетов. Рассмотрим их подробнее.

«Дон Жуан, или Пораженный безбожник»: «Поручая себя благосклонности почтеннейшей публики...»

Для своего российского дебюта Блаш выбрал балет «Дон Жуан, или Пораженный безбожник», несомненно желая подчеркнуть, что надеется продолжить традиции серьезного балета, сформированные Шарлем Дидло. В новом спектакле было многое, что могло понравиться и заинтересовать образованную публику, — знакомый сюжет, имевший множество литературных и сценических интерпретаций, большое число действующих лиц и, следовательно, возможность занять в новом спектакле все лучшие артистические силы балетной труппы. Для постановки трехактного балета Блашу понадобилось немногим более двух месяцев, премьера состоялась 25 июля 1832 года на сцене Большого театра.

При публикации либретто Блаш написал от себя несколько слов предисловия, в котором он в самых изысканных выражениях надеялся «заслужить одобрение»¹ публики и очень тактично объяснял причины своего появления в Петербурге. Однако в советском балетоведении это предисловие превратилось в обвинительный документ против Блаша, которому вменяли в вину сам факт согласия занять место Дидло. Предисловие никогда не цитировалось целиком, да этого и не требовалось. В вырванных из контекста фразах Юрий Слонимский нашел и «страх перед призраком» Дидло, и нежелание называть имя своего великого балетмейстера, и самоуверенность балетмейстера, которая «пропала сразу же, едва Блаш вплотную столкнулся с театром Дидло»².

Если же постараться исключить идеологический контекст и прочитать это предисловие без каких-либо политических коннотаций, то перед нами встает личность, ясно осознающая весьма скромный уровень своих способностей и понимающая масштаб дарования великого предшественника. В этих строках виден человек, которого неожиданное приглашение в Россию на столь высокое место привело в смущение, ибо он прекрасно понимал: даже заняв место Дидло, заменить гения ему не удастся. Он откровенно говорит о своих

¹ [Блаш А.]. Дон Жуан, или Пораженный безбожник: [Либретто]. Балет в трех действиях сочинения Алексея Блаша. СПб.: Тип. А. Плюшара, 1832. С. 4.

² Слонимский Ю. И. Дидло. С. 178.

колебаниях, прежде чем принять это приглашение. Блаш предстает здесь достаточно искренним человеком, переживающим за искусство. Театральный рецензент «Северной пчелы» нашел, что в предисловии «г. Блаш виден как человек истинно благородных чувств»¹. Вот это предисловие, позволю процитировать его целиком.

Приняв на себя лестные обязанности, которые мне ныне поручены, я предварительно убедился в том, что определение мое не лишает никого занимаемого им места, что было бы противно моим правилам, а в то же время чувствовал, что достойно заменить сочинителя отличнейших творений, представляемых на нашей сцене, есть труд, превышающий мои силы. А потому, поручая себя благосклонности почтеннейшей публики, смею уверить ее только в том, что никакие усилия не покажутся мне тягостными, дабы заслужить ее одобрение. *Блаш*².

Итак, в предисловии к первой своей постановке в России Блаш ясно формулирует свою главную задачу в качестве руководителя балетной труппы: стремление сохранить петербургский балет на той высоте, на которую ее вознес гений Дидло, при этом постановки предшественника для него являются своеобразным художественным ориентиром. И, в соответствии с этим ориентиром, он выбирает для своего дебюта сюжет «Дон Жуана».

«Дон Жуан» логично продолжал линию драматических балетов Дидло, таких как «Медея и Язон» (1819), «Кора и Алонзо» (1820), «Руслан и Людмила» (1824), «Федра» (1825). Развернутый сюжет с множеством действующих лиц (в афише перечислено 18 персонажей), разнообразные сценические эффекты (буря на море, гроза), широкий простор для пластических выражений самых разнообразных эмоций и чувств (сладострастие, жестокость, хитрость, бесстрашие) — при наличии грамотного балетмейстерского и режиссерского решений спектакль мог бы занять достойное место в репертуаре театра.

Блаш занял в спектакле весь цвет петербургской балетной труппы — Николай Гольц исполнял роль Дон Жуана, две ведущие балерины Круазет и Пейсар выступили в ролях соблазненных Дон Жуаном доны Эльвиры и доны Серафины. Вере Зубовой и Анастасии Новицкой, занимавшим положение первых пантомимных танцовщиц, поручили роли крестьянок Лореты и Антониты. Дирекция не поскупилась на оформление нового балета — декорации и костюмы отмечены «вкусом, роскошью и верностью»³. Большой успех имела декорация Мазонески, изображающая иллюминированный сад в первом действии, она вызвала рукоплескания. Правда, театральный критик

¹ Петербургский театр. «Дон Жуан», балет в трех действиях, представленный в первый раз на Большом театре 25-го июля // Северная пчела. 1832. 3 авг. С. 1.

² [Блаш А.]. Дон Жуан, или Пораженный безбожник. С. 4.

³ Петербургский театр. «Дон Жуан»... С. 2.

попенял художнику за нарушение правил перспективы: «засвеченные фонари на крыше замка казались вчетверо или впятеро более иллюминированных окон онаго»¹. Добрых слов удостоились главные исполнители Николай Гольц, Фредерик, Круазет, Пейсар и Зубова, чьи «таланты... довершили удовольствие, которое принес зрителям балет»². Успех имели «прелестные» каталанские танцы во втором акте под аккомпанемент гитар и кастаньет. Впрочем, по мнению зрителей, танцев в новом балете было мало³.

Дебют Блаша был благосклонно принят театральной прессой: «Наш театр приобрел наконец балетмейстера, от которого публика может ожидать много хорошего: дай-то Аполлон, чтобы она не обманулась»⁴. Блашу предсказывали признание в Петербурге и находили, что его постановка украшена «чистым искусством». Под «чистым искусством» в то время понимали умение балетмейстера гармонично распределять выразительные средства между виртуозным танцем и пантомимой. Несмотря на краткий срок, за который был отрепетирован балет, исполнение его было «твердым». По окончании спектакля публика вызвала балетмейстера на сцену и наградила его аплодисментами.

Но все же премьерный балет нового хореографа наглядно демонстрировал разницу в эстетических и художественных взглядах Дидло и Блаша. Вряд ли в балете Дидло мог появиться такой Дон Жуан — лишенный внутреннего конфликта и нравственной эволюции на протяжении всего спектакля. Блаш интерпретировал характер Дон Жуана в назидательном ключе: главный герой возвращался после изгнания домой, но наказание не исправило его душу: «он возвращается с прежними развратными нравами, обманчивыми обещаниями жениться и неправильными понятиями о чести»⁵. Во все продолжение спектакля он рисуется исключительно в негативном характере и совершает один подлый поступок за другим, не испытывая ни малейших угрызений совести или раскаяния. Между тем как Дидло даже в отрицательных персонажах стремился показать противоречивость характера, неоднозначность их поступков, вызванных не только внешними обстоятельствами, но и внутренними причинами.

«Дон Жуан» прожил на петербургской сцене три года: последнее упоминание о нем находим в театральных афишах от 13 мая 1835 года, когда этот балет взяла в свой бенефис Вера Зубова, первая пантомимная танцовщица, занимавшая одно из высших мест в иерархии балетной труппы.

¹ Петербургский театр. «Дон Жуан»... С. 2.

² Там же.

³ Вольф А. И. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. С. 32.

⁴ Петербургский театр. «Дон Жуан»... С. 1.

⁵ [Блаш А.]. Дон Жуан, или Пораженный безбожник. С. 5.

«Сумбека, или Покорение Казанского царства»: французская рецензия на спектакль

Линию драматического балета Блаш продолжил в постановке «Сумбека, или Покорение Казанского царства», премьера которого состоялась на сцене Александринского театра 4 ноября 1832 года. Спектакль имел сложную судьбу: он был задуман в конце 1820-х годов и должен был быть показан в день торжественного открытия Александринского театра 30 августа 1832 года. Спектакль, его сценарий, режиссерская экспликация были подробно разработаны Шарлем Дидло, который и должен был стать автором нового большого исторического балета. Но после его увольнения от службы в Дирекции императорских театров заканчивать «Сумбеку» доверили Алекси-су Блашу. Хореографу в этом спектакле отводилась ничтожная роль «оформителя» чужого замысла, ему надлежало лишь «развести» по сцене персонажей и сочинить танцы, которые значились в режиссерском плане Дидло. Об истории создания «Сумбеки», подготовке спектакля, его премьере, сценической жизни и исполнителях автор данной статьи уже достаточно подробно писала¹.

Между тем уже после опубликования вышеупомянутых статей автор обнаружила еще одну рецензию на этот спектакль, о которой лишь вскользь упоминала В. Красовская в своем исследовании, но перевод которой целиком нигде не был опубликован. Речь идет о статье в газете «Le Miroir» («Зеркало»), издававшейся на французском языке в Санкт-Петербурге. В отличие от «Северной пчелы», где отчет о спектакле был опубликован спустя месяц после премьеры, «Le Miroir» с похвальной оперативностью осветила премьеру «Сумбеки» через несколько дней². Разнится и тон двух статей: русскоязычная пронизана иронией, французскую отмечает доброжелательный характер и положительная оценка увиденного, которая, конечно, в большей степени относилась к идее Шарля Дидло, но не к воплощению Блаша. Позволю себе привести эту рецензию целиком, так как она дополняет картину немногочисленных откликов на премьеру «Сумбеки» и дает информацию о мастерстве Блаша-хореографа. Перевод рецензии обнаружен в фонде Ю. И. Слонимско-

¹ Федорченко О. А. Балет «Сумбека, или Покорение Казанского царства» (1832): участники премьеры // Российский театр: наследие и векторы развития: Материалы научно-практической конференции, посвященной 260-летию Российского государственного академического театра драмы имени А. С. Пушкина (Александринского театра) и Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки, 1–2 ноября 2016 года. СПб.: Чистый лист, 2017. С. 199–205; Федорченко О. А. Балет «Сумбека, или Покорение Казанского царства» — первая премьера Александринского театра // Сюжеты Александринской сцены. Актеры. Режиссеры. Т. 2. СПб.: Левша, 2018. С. 308–328.

² «Soubeka, ou La conquête du royaume de Cazan» // Le Miroir. 1832. 9 nov. P. 545.

го, хранящемся в Отделе рукописей и редкой книги Санкт-Петербургской театральной библиотеки (публикуется впервые).

Нам хотелось бы пожелать, чтобы авторы драматических произведений чаще черпали свои темы из национальной истории. В защиту этого пожелания можно было бы привести много доводов, которые были бы слишком утомительно рассматривать в данной статье. Однако такая тема, если она будет верно выбрана, имеет много преимуществ. Прежде всего, она заставляет забыть о бледных подражаниях иностранным произведениям, и следовало бы преодолеть косность пера и ума, которые вступают на путь подражания как на проторенную дорогу; эта косность подавляет оригинальные мысли.

Но подобные упреки не могут быть адресованы автору, которому мы посвящаем эти строки. Он взял сюжет для драмы со славных страниц летописи своей страны и умело им воспользовался. Особенно хорошо задуман 2-й акт. Он раскрывает характеры двух главных героев; основная мысль акта подается с изяществом, и что защищает от обвинения в сходстве с другими произведениями, где встречаются подобные ситуации. Перед нами выступает автор, который, оставаясь в тени, остроумно связывает в одно целое эпизоды, развертывающиеся во сне. Эффектные декорации, богатые и в духе времени костюмы, хорошо разработанная сцена сражения в проломе стены осаждаемого города и в добавление ко всему — очаровательное лицо м-ль Истоминой в уборе Казанской царицы, музыка, которая показалась нам вполне удовлетворительной (ибо нет нужды, чтобы музыка балета была равноценна музыке Гайдна и Бетховена), и, наконец, великолепная зала нового театра — вот причины, достаточные, чтобы привлечь любителей балета. И тем более, что все передано с достаточной правдивостью, что чрезвычайно трудно, ибо в такого рода представлениях легко впасть в ложное, неправдоподобное и часто пошлое изображение.

Нам более всего доставило удовольствие сцена праздника, устроенного царицей в дворцовых садах. Ничто так не красиво, как танец с шальями, исполняемый большим ансамблем балерин, из которых некоторые очень хорошенькие. Ничто так не привлекательно, как фигуры, которые они составляют. Очень эффектно задумано использование шарфов, сплетающихся и расплетающихся, и принимающих бесчисленное множество различных сочетаний. Мы думаем, что этот балет, на который были затрачены значительные средства, привлечет публику как благодаря интересной интриге, так и благодаря прекрасной постановке. И мы могли бы сказать в подтверждение нашей мысли, высказанной в начале статьи, что в тот день, когда мы видели «Сумбеку», зрительный зал был целиком заполнен, а верхние этажи не менее нижних. Мы выражаем автору благодарность за то, что он нам дал пьесу в национальном духе. И за то, что на этот раз он оставил в стороне репертуар иностранных театров.

Мы желаем, чтобы этот пример нашел много последователей, и мы целиком будем поддерживать тот интерес, который возбудят у публики подобные представления¹.

¹ Выписки о балете из иностранной периодической печати и книг. 1805—1832 гг. «Сумбека, или Завоевание Казанского царства» — большой героико-комический балет в 4-х актах (ОРиРК СПбГБ. Ф. 22. Оп. 5. Ед. хр. 400. Л. 6—6 об. Перевод с фр. Е. Люблинской).

«Амадис, или Паж и волшебница»: Английское фэнтези на русской балетной сцене

Третьим драматическим балетом Блаша стал «Амадис, или Паж и волшебница», показанный впервые в Александринском театре 14 апреля 1833 года. Сейчас этот спектакль определили бы как модное нынче направление — «историческое фэнтези». А при желании можно было бы найти аналогии с актуальным сегодня сериалом «Игра престолов». Разобраться в сложносочиненном действии балета сегодняшнему читателю практически невозможно. Не разобрались в нем и зрители.

Действие, по словам автора, происходило в V веке в Лондоне и, возможно, в некоей фантастической интерпретации повествовало об истории покорения Британии англосаксами. Так, в истории Альбиона сохранилось предание о прибытии в 443 году дружин Хенгиста и Хорса, которых призвал на помощь для защиты от набегов северных соседей кельтский король Вортигерн, правивший в Южной Англии. Хенгист и Хорс помогли Вортигерну справиться с недругами, но последний имел неосторожность полюбить дочь Хенгиста Ровену и женился на ней. Между Хенгистом и Вортигерном вспыхнула ссора, продолжившаяся войной, в результате которой Вортигерн погиб, а англосаксы (Хенгист и Хорс) начали покорение Британии¹. По крайней мере это единственное значимое событие в истории Англии, случившееся в V веке, к которому отнес действие балета его автор Алексис Блаш. Впрочем, от балетных либретто никогда не ждали исторического правдоподобия.

Главный герой балета — Амадис — сын короля галлов Периона и волшебницы Уганды, но юноша ничего не знал о своем благородном происхождении, равно как и Перион не подозревал о наличии у него потомства: в свое время он покинул возлюбленную, не узнав, что та готовится стать матерью. Уганда оставила новорожденного королю Англии Лисварду, который воспитал Амадиса как собственного сына. Амадис влюблялся в дочь Лисварда Ориану, любовь была взаимной, но отец обещал руку дочери королю галлов Периону как благодарность за спасение на поле боя. На Ориану претендовал еще и злой волшебник Архалай, который ради потенциальной женитьбы на дочери короля убил свою жену. Убиенная жена приходилась сестрой волшебнице Уганде и, соответственно, тетей главному герою Амадису (хитросплетения родственных связей раскрывались в предисловии к либретто балета). В разгар праздника Архалай похищал невинную девушку и силой волшебства переносил ее в свой зачарованный замок. Отец Орианы Лисвард обещал выдать дочь замуж за ее спасителя. Волшебница Уганда покровительствовала в этом сложном предприятии и сыну Амадису, которому вручала волшебное кольцо, делавшее его обладателя невидимым, и любовнику своему Периону, которого снабжала волшебной книгой с заклинаниями против Архалая.

¹ Бурова И. И. Две тысячи лет истории Англии. СПб.: Бельведер, 2002. С. 16–17.

Оба персонажа внесли свой вклад в освобождение героини: Персион освободил Ориану, а Амадис убил злого волшебника. Счастливый отец принимал решение отдать дочь за короля галлов Периона. Амадис в отчаянии хотел лишиться себя жизни. В решающий момент Уганда открывалась перед всеми, предъявляла Амадиса Периюну как сына, королю галлов ничего не оставалось делать, как возвращаться к Уганде, которая получала законного мужа. Амадис женился на возлюбленной. Балет увенчивался двойной свадьбой.

Многое в «Амадисе» напоминало балет Дидло «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника», показанный на сцене петербургского театра восемью годами ранее, в декабре 1824 года, разумеется, с поправкой на английское средневековье. В обеих постановках злодей похищал невесту из-под венца силой своего колдовства; преодолеть препятствия главному герою помогали волшебство и покровительство потусторонних сил. И в балете Блаша, и в балете Дидло большое значение имели фантастические превращения, устраиваемые всемогущими театральными машинистами. Архалай спускался с небес на воздушной колеснице; скамья, на которой сидела Ориана, превращалась в карету и исчезала в облаках; колдун преследовал призрак убиенной жены, эта же тень воодушевляла главного героя на убийство злодея; наконец, гибель волшебника представляла эффектную картину: «Собственные его воины превращены в адские чудовища и, бросаясь на него (Архалай. — О. Ф.), они увлекают его в недра земли»¹.

Сценарий балета Блаша предполагал традиционную структуру: обстоятельная пантомима развивала и поясняла действие, которое прерывалось праздниками, торжественными шествиями и танцами. Причем принципы организации этих дивертисментов показывают Блаша грамотным хореографом-режиссером: он умело распределяет краски, для каждого дивертисмента выбирает определенную, в соответствии с сюжетом, стилистику.

Первый дивертисмент завершал первый акт и обрисовывал военную мощь короля Англии Лисварда. Он открывался торжественным шествием английского, шотландского и галльского войск, предваряющих выход королей Лисварда и Периона. Затем следовал кордебалетный танец, в котором славили победителя: народ танцует, «колебля лавровые ветви»², — и исполнялись несколько сольных номеров.

Центром второго действия был праздник посвящения в рыцари Амадиса с соответствующим дивертисментом. Блаш-режиссер умело распределяет краски: если первый дивертисмент носил воинственный характер и представлял бесстрашных героев, королей Лисварда и Периона, то второй был более куртуазным и обрисовывал лирический мир главного героя. Совер-

¹ [Блаш А.]. Амадис, или Паж и волшебница. Балет в трех действиях с великолепным спектаклем: [Либретто]; соч. г. Алексиса Блаша. СПб.: Тип. Плюшара, 1833. С. 14.

² Там же. С. 7.

шалась его инициация, из юноши он становился мужем-воином. В этом дивертисменте принимали участие придворные дамы, рыцари и пажы, которые «празднуют танцами сей знаменитый день для Амадиса»¹.

Завершал балет большой массовый танец в честь счастливого соединения влюбленных. В нем объединялись все участники балета — придворные и народ, Амадис и Ориана. Смелый перелет через сцену Уганды, сидевшей на блистающем шаре и рассыпавшей всем золото в изобилии, можно назвать торжественным апофеозом.

Но все же Блаш, умело срежиссировав дивертисменты, не смог довести до кульминации именно танцевальное развитие образов главных героев, Амадиса и Орианы, причем написанное либретто такую возможность давало. Речь идет об обряде посвящения в рыцари, который Блаш решил традиционной пантомимой. Либретто так описывает этот эпизод: «Перион приближается и, соблюдая все принятые обряды, возлагает на него звание рыцаря. Ориана, в свою очередь, опоясывает его шарфом; завязывается узел, рука ее останавливается на сердце друга; Архалай видит сие движение, и ярость сверкает в его глазах. Наконец, сам Лисвард надевает меч на Амадиса и, подняв руки, призывает на него благословение Всевышнего, и все присутствующие в сердечном умилении преклоняют колена»². Перенесем действие из средневековой Англии в шотландскую деревушку, поменяем имена главных героев на Джеймс, Эффи и Гюрн — и перед нами сцена помолвки из манифеста романтического балета «Сильфиды». Этот же фрагмент схож со сценой из другого романтического балета, который петербуржцы увидят двадцатью годами позднее: «Все лица, участвующие (в танце. — О. Ф.) выражают... чувства, которые их волнуют. Маргарита — любовь чистую и целомудренную, Фауст — жгучую страсть, Валентин — ревность, Мефистофель — сарказм и адскую иронию»³. Эта цитата из либретто Жюль Перро «Фауст» (1854) наглядно демонстрирует тот решительный эстетический переворот, который вскоре совершит романтический балет — способность через танец передавать не только чувства и эмоции, но и действие.

Блаш же еще не в состоянии преодолеть недоверие к танцу, в его системе художественных координат танец пока еще или иллюстрирует место действия, или возникает в качестве бытового оправдания (праздник, помолвка, свадьба). Чувства его героев выражаются благородной ритмизированной пантомимой, и в этом Блаш неуклонно следует эстетическим правилам классицистского балета. И мы можем лишь представлять нежный дуэт влюбленных с их затаенными чувствами, которые лишь намеком проскальзывают в чут-

¹ [Блаш А.]. Амадис, или Паж и волшебница. С. 10.

² Там же.

³ [Перро Ж.]. «Фауст». Большой фантастический балет в трех действиях и пяти картинах. СПб., [1863]. С. 27.

ких прикосновениях. В этом описании видится мужественное благородство и достоинство двух королей, Лисварда и Периона, дьявольская ревность Архала и общая торжественная приподнятость сакрального действия. Но... время действенного танца еще не пришло, хотя хронологически оно очень и очень близко. Блаш лишь подошел к тому порогу, за которым начинаются революционные свершения романтического балета, но так его и не переступил...

Блаш-балетмейстер не одержал победу и в «Амадисе». Нагромождение действующих лиц, запутанная предыстория и не менее запутанные родственные связи всех участников, сложность сюжетных ходов, которые с трудом проявляются даже с помощью либретто, — все это не способствовало успеху спектакля. Не предлагал балет ничего интересного и для танцовщиков: выступившие в главных партиях Николай Гольц (Амадис) и Атрюкс (Ориана) не удостоились даже дежурных похвал. Положительных оценок удостоилась лишь щедрость Дирекции императорских театров, которая не пожалела средств на обстановку нового балета: «Декорации... снискали общее, громкое одобрение многочисленной публики. Костюмы великолепны, ослепительны и сделаны с изящным вкусом»¹. Спектакль, по мнению журналиста, провалился. Неизвестный рецензент, зафиксировавший в «Амадисе» «толпы артистов и статистов», «беспрестанную беготню и толкотню», «полеты на облаках и в облаках», с грустью констатировал отсутствие у Блаша фантазии: «Ни одного полета воображения автора „Амадиса“»².

«Зораида, или Мавры Гренады»: Последняя премьера «блистательной, полувоздушной» Авдотьи Истоминой

22 января 1834 года в Александринском театре в бенефис Блаша состоялась премьера «героического» балета в четырех действиях «Зораида, или Мавры Гренады» на музыку Ипполита Сонне. Определение «героический», вероятно, подразумевало присутствие в спектакле эпизодов сражений и битв, которые, учитывая военное прошлое хореографа, могли бы быть поставлены весьма изобретательно. Они действительно были, что позволило язвительному критику «Северной пчелы» рассуждать в рецензии на премьеру не о «Блаше-балетмейстере», а о «Блаше-фейхтмейстере», назвав поставленные им баталии «безжизненными» и «исполненными суматошным движением»³.

¹ Амадис, балет в трех действиях, представленный в первый раз на Александринском театре 14-го апреля // Северная пчела. 1833. 24 апр. С. 3.

² Там же.

³ Дон Кихот и Санчо Панса <...> и Зораида, балет в четырех действиях, представленный в первый раз в бенефис г-на Блаша // Северная пчела. 1834. 29 янв.

Сюжет спектакля восходил к ветхозаветной истории о Сусанне и старцах, но действие было перенесено в колоритные условия мавританской Испании. Полководец Алманзор счастлив в браке с верной женой Зораидой, матерью двух сыновей. Пока муж сражается на поле брани, два престарелых сановника воспылали преступной страстью к его жене. Благодетельная супруга отвергает гнусные домогательства. Тогда старцы возводят на нее клевету: обвиняют ее в измене мужу и крадут шарф, представляя его как доказательство преступления, — якобы он упал во время любовных утех Зораиды с молодым придворным. Героиня приговорена к сожжению. Король Гренады отправляется залечивать душевные раны на очередную войну, где его тяжело ранят. Зораида пробирается на поле боя, спасает мужа и выхаживает его. Вскоре вскрывается ложь свидетелей: один утверждал, что сорвал этот шарф с любовника Зораиды, другой — что поднял его на месте преступления. Зораида оправдана. Вместе с супругом они возвращаются в город на триумфальной колеснице победителя. Балет завершается воинскими играми и ликующими танцами.

Вновь мы видим интереснейший, «диделотовский» замысел действительно героического балета. Добродетель и стойкость, смелость и готовность принять наказание, решительность и всепрощение — все это темы лучших творений Дидло. Характер Зораиды выписан в традициях героинь балетов Дидло: она нежная и верная супруга, женщина, отстаивающая свою честь, невинно оклеветанная и борющаяся за правду, отважная героиня, спасающая жизнь мужа. Прибавим: роль Зораиды сочинялась для Авдотьи Истоминой, чье имя является символом балета эпохи Дидло. Новая роль, ставшая для Истоминой последней, принесла ей неоднократные рукоплескания благодарных зрителей. «Роль оказалась бесспорно „истоминской“. Чистая, незапятнанная женщина, страдалица, гордая, храбрая, благородная, преодолевшая преграды на пути к счастью, завоеванному дорогой ценой, — все это было близко актрисе, пробуждало ее темперамент, ее фантазию...»¹ Но аплодисменты эти адресовались исключительно драматическому таланту актрисы, а отнюдь не балетмейстеру.

Зрители, воспитанные на драматических балетах Дидло, с напряженным развитием сюжета и психологической разработкой характеров главных действующих лиц, остались недовольными именно их отсутствием и примитивным пластическим решением: «Действующие лица придут, размахнут руками и уйдут. Группы бегают, бегают и бегают»², — описывал свои впечатления рецензент «Библиотеки для чтения». Великолепное оформление, роскошь декораций и костюмов не спасли «Зораиду» от зрительского равнодушия и суровых оценок: «Все холодно, натянуто, мертво!»³

¹ Эльяш Н. Авдотья Истомина. Л.: Искусство, 1971. С. 180.

² М. Я. Русский театр в Петербурге. <...> Зораида // Библиотека для чтения. 1834. Т. 2. С. 24.

³ Там же.

Попытки Блаша следовать заветам Дидло не увенчались успехом. После ухода Дидло с исторической сцены в русском балетном театре начался «кризис идей», преодоленный лишь с победой романтизма, принесшего радикальную смену художественного вектора. Эпигоны и подражатели Дидло создавали свои постановки по лекалам этого гения, но, вместо драматического действия, решенного выразительной пластикой и ясной пантомимой, они предлагали перенасыщенный действием сюжет, в котором было мало места для выражения сильных чувств и эмоций. В результате балеты казались зрителям «ребусом из малопонятного, скучного набора движений»¹, в которых на первое место выходили не актрисы, способные пластикой передать душевные переживания, но роскошь и богатство декорационного оформления. О постановках Блаша судили по заветам Дидло: балетный спектакль должен пробуждать чувства, вызывать сострадание, воспитывать гражданина и поражать воображение. Уровень дарования Блаша был намного скромнее, его постановки казались лишь бледным подражанием драматическим балетам Дидло. Блаш потерпел неудачу. Балетмейстером, который вернет на сцену дух балетов Дидло и воскресит его заветы, будет Жюль Перро. Но это произойдет лишь спустя полтора десятилетия, в 1848 году...

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ОРИРК СПбТБ — Отдел рукописей и редкой книги Санкт-Петербургской театральной библиотеки.

РГИА — Российский государственный исторический архив.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амадис, балет в трех действиях, представленный в первый раз на Александр[инском] театре 14-го апреля // Северная пчела. 1833. 24 апр. С. 2—3.
2. Бахрушин Ю. А. История русского балета. М.: Просвещение, 1973. 256 с.
3. [Блаш А.]. Амадис, или Паж и волшебница. Балет в трех действиях с великолепным спектаклем: [Либретто]; соч. г. Алексиса Блаша. СПб.: Тип. Плюшара, 1833.
4. [Блаш А.]. Дон Жуан, или Пораженный безбожник: [Либретто]. Балет в трех действиях сочинения Алексея Блаша. СПб.: Тип. А. Плюшара, 1832.
5. Бурова И. И. Две тысячи лет истории Англии. СПб.: Бельведер, 2002. 544 с.
6. Вольф А. И. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. Ч. I. СПб.: Тип. Р. Голик, 1877. 190 с.
7. Дон Кихот и Санчо Панса <...> и Зораида, балет в четырех действиях, представленный в первый раз в бенефис г-на Блаша // Северная пчела. 1834. 29 янв.
8. Кони Ф. Балет в Петербурге // Пантеон и репертуар русского театра. 1850. Т. 2. Кн. 3. С. 35—52.

¹ Петров О. А. Русская балетная критика конца XVIII — первой половины XIX века. М.: Искусство, 1982. С. 103.

9. *Красовская В. М.* Русский балетный театр от истоков до середины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1958. 312 с.
10. *М. Я.* Русский театр в Петербурге. <...> Зораида // Библиотека для чтения. 1834. Т. 2. С. 23–25.
11. *Мовшесон А.* Балеты, дивертисменты и танцы, поставленные Дидло // *Слонимский Ю. И.* Дидло. Вехи творческой биографии. Л.; М.: Искусство, 1958. С. 233–234.
12. [*Перро Ж.*]. «Фауст». Большой фантастический балет в трех действиях и пяти картинах. СПб., [1863].
13. Петербургский театр. «Дон Жуан», балет в трех действиях, представленный в первый раз на Большом театре 25-го июля // Северная пчела. 1832. 3 авг. С. 1–2.
14. *Петров О. А.* Русская балетная критика конца XVIII – первой половины XIX века. М.: Искусство, 1982. 320 с.
15. *Плещеев А. А.* Наш балет (1673–1899). СПб.: Изд-е Ф. А. Переяславцева и А. А. Плещеева, 1899. 474 с.
16. *Слонимский Ю. И.* Дидло. Вехи творческой биографии. Л.; М.: Искусство, 1958. 264 с.
17. *Слонимский Ю.* Мастера балета: Петербургские мастера балета XIX столетия. Л., 1937. 288 с.
18. *Федорченко О. А.* Балет «Сумбека, или Покорение Казанского царства» — первая премьера Александринского театра // Сюжеты Александринской сцены. Актеры. Режиссеры. Т. 2. СПб.: Левша, 2018. С. 308–328.
19. *Федорченко О. А.* Балет «Сумбека, или Покорение Казанского царства» (1832): участники премьеры // Российский театр: наследие и векторы развития: Материалы научно-практической конференции, посвященной 260-летию Российского государственного академического театра драмы имени А. С. Пушкина (Александринского театра) и Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки, 1–2 ноября 2016 года. СПб.: Чистый лист, 2017. С. 199–205.
20. *Федорченко О. А.* Блаш // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XIX век. 1801–1861. Т. 15: А–Б / Отв. ред. Н. А. Огаркова. СПб.: Композитор–Санкт-Петербург, 2019. С. 435–441.
21. *Худеков С. Н.* Всеобщая история танца. М.: Эксмо, 2009. 608 с.
22. *Худеков С. Н.* История танцев: В 4 ч. Ч. 4. Пг.: Тип. «Петроградской газеты», [1918]. 309 с.
23. *Эльяш Н.* Авдотья Истомина. Л.: Искусство, 1971. 190 с.
24. «Soubeka, ou La conquête du royaume de Cazan» // Le Miroir. 1832. 9 nov. P. 545.

Аннотация

Французский хореограф Алексис Блаш провел в Санкт-Петербурге шесть лет (1832–1838). Его деятельность заполнила период между увольнением Шарля Дидло и приездом Марии Тальони. Отечественные историки балета, негативно высказываясь о Блаше, не предприняли никаких попыток исследования его творчества. В статье впервые предпринята попытка изучить и проанализировать деятельность Алексиса Блаша в Санкт-Петербурге на примере его драматических балетов, в которых он старается развивать традиции Шарля Дидло.

Abstract

The French choreographer Alexis Blache spent the years 1832–1838 in Saint Petersburg, filling the period between Charles Didelot's dismissal and the arrival of Marie Taglioni. While quick to criticise Blache, Russian ballet historians have made little effort to study his work. This article is the first attempt to analyse Blache's activities in Saint Petersburg through the lens of his dramatic ballets, in which he attempted to develop traditions associated with Charles Didelot.

- ✓ *Ключевые слова:* Петербургский балет, Алексис Блаш, Шарль Дидло, Авдотья Истомина, Николай Гольц.
- ✓ *Keywords:* Saint Petersburg ballet, Alexis Blache, Charles Didelot, Avdotia Istomina, Nikolay Goltz.

Сезар Франк: «Архангел Святой Клотильды» или кающийся романтик?

УДК
78.071.1

БУКРИНСКАЯ МАРГАРИТА АЛЕКСЕЕВНА

*Кандидат искусствоведения, доцент кафедры педагогики и методики,
Российская академия музыки имени Гнесиных (Москва, Россия)*

BOUCKRINSKAYA MARGARITA A.

*PhD (Musicology), Associate Professor,
Gnesin Russian Academy of Music (Moscow, Russia)*

E-mail: markrit@yandex.ru

ИВАНУШКИНА СОФЬЯ ЕВГЕНЬЕВНА

*Ассистент-стажер, Российская академия музыки
имени Гнесиных (Москва, Россия)*

IVANUSHKINA SOFIA E.

Assistantship, Gnesin Russian Academy of Music (Moscow, Russia)

E-mail: sofja13@yandex.ru

Сезар Франк — композитор, не обласканный прижизненной славой. Современники называли его архангелом. «„Не от мира сего“, — говорят о таких, как Франк. Поэтому он и „архангел“, и „pater seraphicus“, и просто „папаша Франк“. Он хоть и на земле, рядом со всеми, но в то же время незаметен. Как незаметен органист за пультом своего инструмента на церковных хорах», — писал М. Мищенко¹.

Не случайно С. Рихтер называл фортепианный квинтет Франка «Страстями по Матфею» в камерной музыке². Похожее впечатление от творческой личности композитора испытывал и Дж. Энеску. Рассуждая о «Речитативе-фантазии» III части сонаты для скрипки и фортепиано ля мажор, он признавался: «Когда я исполняю эту часть... тихо нашептываю слова, для которых эта божественная музыка мне кажется созданной: „Agnus Dei, qui tollis peccata mundi...“»³.

Откуда же происходила эта принадлежность трансцендентному, этот молитвенный экстаз, свойственный музыке Франка?

Его творческая биография складывалась по традиционному сценарию, написанному родителями многих музыкантов-вундеркиндов XVIII и XIX ве-

¹ Мищенко М. П. Три трактата о Сезаре Франке. СПб.: КультИнформПресс, 1999. С. 16.

² См.: Борисов Ю. А. По направлению к Рихтеру. М.: Рутена, 2000. С. 50.

³ Энеску Дж. Воспоминания и биографические материалы / Пер., вступ. статья и коммент. Е. Мейлиха. М.; Л.: Музыка, 1966. С. 112—113.

ков. Отец Франка, банковский клерк Николя-Жозеф Франк, желая удовлетворить свои амбиции, принуждал мальчика усиленно работать, заставляя его сочинять виртуозные пьесы и устраивая ему гастрольные поездки, в которых тот должен был играть роль чудо-ребенка. Однако честолюбивым планам месье Франка-старшего не суждено было сбыться: Сезара вела по жизни своя путеводная звезда. Когда он впервые сел за пульт «симфонического органа» работы Кавайе-Колля, Святая Клотильда одарила его своим волшебным поцелуем и воодушевила на преданное служение. Когда-то во времена легендарной древности жена короля-варвара, франкская королева Клотильда убедила своего супруга Хлодвига принять христианство, и вот по прошествии четырнадцати веков она снова вдохновляет и ведет за собой. В то время, когда сверкают парижские мюзик-холлы и кабаре, а на оперной сцене гремят оперы Гуно, Верди и Вагнера, Франк отдает себя в руки Господа, творя за пультом органа, но не отрекаясь от земного мира, не теряя сочувствия к тем, кто захвачен его страстями.

Можно сказать, что глубокая религиозность композитора была предопределена его образом жизни: он служил кантором и главным органистом в церкви Святой Клотильды с 1858 года и до конца жизни, то есть в течение тридцати лет. Оставаясь сыном эпохи романтизма, он был подобен незыблемому маяку в бушующем шторме, направляющему свой свет в глубину веков — к временам Средневековья, Возрождения и барокко, поэтому духовные истоки творческого мира Франка следует искать там.

Первая точка притяжения — Средние века. Франка увлекал дух старины, его сочинениям присуща рыцарская суровость и девичья нежность, столь характерные для средневековых баллад. В основе второй части его единственной симфонии лежит народная бретонская песня, а органные хоралы имеют интонационное родство с григорианскими хоралами.

Для средневековых авторов музыка несла катарсическую миссию. Она — отражение высшего божественного мира. Музыка понималась как путь к Богу, путь ко спасению, возможность очищения от страстей.

Вторая точка опоры духовного мира Франка — эпоха Возрождения. Как во времена Ренессанса провозглашалась божественность природы, так и для Франка весь музыкальный мир был одухотворен божественным дыханием. В эпоху Возрождения основная задача музыки состояла «в услаждении Бога». Композиторы того времени представляли себе мессу как построение музыкального храма во славу Божью¹. Франк обращался также и к этому жанру в «Торжественной мессе» ля мажор, как бы воспевающей слияние с Творцом, преклонение перед Богом. Одновременное звучание только консонансов без скачков и диссонансов, равноправие мелодий, порученных го-

¹ См.: *Кирнарская Д. К.* Классическая музыка для всех. Средневековье. Ренессанс. Барокко. Классицизм. Изд. 2-е, исп. и доп. М.: СЛОВО / SLOVO, 2020. 234 с.

лосам, плавный ритм без суеты — все это перешло в мессу Франка из музыкальных образцов Возрождения.

Третья «точка отсчета» — барокко. Франк тянется душой в область духовного, и вполне естественно, что он искал вдохновения в этой культурно-исторической эпохе. Он создал малые барочные циклы — «Прелюдия, fuga и вариация», «Прелюдия, хорал и fuga», «Прелюдия, ария и финал». Такие трехчастные циклы для Франка — это мост в век барокко, когда главенствовала полифония, когда «природный хаос» и «интеллектуальное начало» соединялись в одно, рождая равновесие полярных сущностей в малом полифоническом цикле.

С особым мироощущением композитора связана и его преданность музыке И. С. Баха. Для Франка, так же как и для многих композиторов-романтиков, творчество лейпцигского кантора было источником вдохновения. Главная схожесть двух художников заключалась в их вере. Католика Франка и протестанта Баха роднила любовь к Богу и музыке, которая может прославить Творца.

Религиозность Франка обусловила тематику его произведений. В первой и третьей частях его оратории «Искупление» (переработанной позже в симфоническую поэму) показывалась языческая греховная жизнь, противопоставленная христианским идеалам добра, смирения, добродетели; кантата «Ревекка» («Библейская сцена» для солистов, хора и оркестра) была написана на ветхозаветный сюжет, а оратория «Заповеди блаженства» строилась на Нагорной проповеди Иисуса Христа.

Религиозная тематика свойственна и иным жанрам музыки Франка: в мотетах и пьесах для ординария, органных и вокальных опусах («Молитва» до-диез минор для органа, «Шествие» — мелодия для голоса и оркестра со словами «Бог идет через поля»), не говоря уже о фортепианной и камерной музыке, взгляд композитора поднимался к Небесному Иерусалиму.

С любовью к музыке эпохи барокко Франк впитал и ее стилистические приметы: теорию аффектов, музыкально-риторические фигуры, импровизиционность изложения. По признанию современников, он обладал совершенно поразительным даром импровизации за органом. Его фантазии приводили в восторг самого Ференца Листа. Эти «органные экспромты» частично зафиксированы в его сборнике «Сто пьес для гармониста».

В сочинениях Франка можно проследить связь между аффектами и тональностями. М. А. Шарпантье¹ разработал систему аффектной окраски тональностей, согласно которой, к примеру, си минор — одинокий и меланхолический, ля мажор — радостный и пасторальный, фа минор — сумрачный и жалобный. Печальная уединенность в «Прелюдии, фуге и вариации» си

¹ См.: Шабалина А. Н. Теория аффектов и ее роль в истории музыки // Культурная жизнь Юга России. 2011. № 4 (42). С. 25.

минор, пантеистическая созерцательность в I части сонаты для скрипки и фортепиано ля мажор, мрачная тревожность в фортепианном квинтете фа минор — все это указывает на то, что тональности были выбраны Франком для своих произведений не случайно.

Плавное кружащееся движение, синкопы, хроматические ходы, диссонансы в «Прелюдии, фуге и вариации» си минор — эмблема аффекта печали, тогда как движение в ритме размеренного шага, консонантные интервалы и пунктирный ритм в «Прелюдии, арии и финале» ми мажор — свидетельство аффекта величия.

Риторические фигуры в сочинениях Франка скорее намекали на библейские сюжеты, нежели «иконописали» их. Расшифровка риторических фигур может подсказать исполнителю сюжетные связи между музыкой Франка и текстами Священного Писания вплоть до обнаружения точных цитат, иллюстрирующих музыкальное содержание. В «Прелюдии, фуге и вариации» угадываются параллели с Книгой Екклесиаста, в «Прелюдии, хорале и фуге» прослеживается связь с Книгой пророка Исаии, а в «Прелюдии, арии и финале» вырисовываются картины из Откровения Иоанна Богослова.

Как для творцов эпохи барокко, так и для композиторов-романтиков было характерно претворение в искусстве бытия, не знающего успокоения, поэтому и барокко, и романтизм относят к «переходным эпохам»¹. «Переходные» исторические эпохи — это эпохи, возникающие наряду с устойчивым периодом в историческом процессе. В переходную эпоху формируется новая картина мира, благодаря этому обостряется психологизм художника.

Франку, как сыну своего века, были свойственны и обостренный психологизм, и рефлексия. Несмотря на его приверженность христианским заповедям, «горячее биение эмоций» и «страдальчески-взвихренный тонус»² некоторых его произведений отражают то самое «разорванное сознание», столь характерное для романтического мировосприятия.

«Вера его, поскольку она отражается в его музыке, — всегда ли она полна мира и спокойствия? <...> Кто не почувствовал тайной драмы, заключенной подчас в тех или иных музыкальных фразах, в этих коротких, рубленых фразах, столь характерных для Франка, которые несутся в страстной мольбе к богу и почти всегда падают обратно вниз, пришибленные, покорные, омытые слезами! Нет, не только свет царит в этой душе; свет ее потону лишь так сильно волнуется, что он сияет издалека»³, — писал о Франке Роллан.

¹ См.: *Кривцул О. А.* Эстетика: Учебник. Изд. 2-е, доп. М.: Аспект Пресс, 2003. С. 273.

² См.: *Демченко А. И.* Духовная тематика в творчестве И. С. Баха // Христианские образы в искусстве: Сборник трудов РАМ им. Гнесиных. 2011. № 181 (3). С. 153.

³ *Роллан Р.* Музыканты наших дней / Пер. с фр. Ю. Римской-Корсаковой, ред. А. Н. Римского-Корсакова. М.: Музгиз, 1938. С. 133.

Библейская тема искушения, греха и его искупления не просто интересовала Франка как некий опосредованный сюжет, он и сам явился действующим лицом драмы, разыгравшейся не на сцене, а в реальной жизни. И летописью этих событий стал его фортепианный квинтет.

Это сочинение, хотя и было написано в те времена, когда вывести кого-либо из равновесия кипящими в музыке страстями представлялось едва ли возможным, вызвало смущение многих своей вопиющей чувственностью. Биограф Франка Леон Валлас полагал, что создание этого произведения связано с влюбленностью композитора в талантливую ученицу, француженку ирландского происхождения, композитора Августу Ольмес. Эта девушка, по словам Франка, пробуждала в нем «самые бездуховные желания». Фортепианный квинтет фа минор был встречен Фелисите де Муссо, супругой композитора, со жгучим презрением. Жена Франка понимала, что безудержная эмоциональность этой музыки предназначалась исключительно для этой «нечистой и соблазнительной студентки». Негативно отреагировал и Камиль Сен-Санс, чье лицо становилось все более разъяренным по мере чтения с листа этого произведения. Премьера квинтета происходила в Национальном музыкальном обществе. После выступления Франк вышел на сцену, чтобы поздравить артистов, но Сен-Санс отказался пожать Франку руку и ушел со сцены, оставив посвященную ему рукописную партитуру на пюпитре. Что же вызвало его гнев? Почему ему не понравилось произведение, вызвавшее успех у публики? Почему он препятствовал дальнейшим исполнениям этого квинтета?

Оказывается, Сен-Санс сам был одной из вершин этого любовного треугольника. «Сен-Санс вместе с Николаем Римским-Корсаковым и почти всем мужским факультетом Парижской консерватории был страстно влюблен в Августу»¹. Сен-Санс даже предлагал ей выйти за него замуж, но она отказывалась. Даже Н. А. Римский-Корсаков, бывший в то время в Париже, был поражен внешностью Августы, отметив ее провокационный стиль одежды замечанием «*very décolleté*»².

История этой запретной страсти изложена в романе английского писателя и сценариста Рональда Харвуда «Сезар и Августа».

В квинтете (1879) и в сонате для скрипки и фортепиано (1886) перед нами предстает уже не тот Франк из «Заповедей блаженства» и «Ревекки», а человек, сжигаемый внутренним огнем. Квинтет распахивается перед слу-

¹ «And Saint-Saëns, together with Nikolai Rimsky-Korsakov and almost the entire male faculty of the Paris Conservatoire, was passionately in love with Augusta» (*Predota G. Quintet of Discontent César Franck and Augusta Holmès*. URL: <https://interlude.hk/quintet-of-discontent/> (дата обращения: 30.03.2021)).

² *Gilliland N. Grace notes for a year: stories of hope, humor & hubris from the world of classical music*. URL: https://books.google.kz/books?id=4NZOf78FdKwC&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (дата обращения: 30.03.2021).

шателами рублеными фразами и навязчивыми повторениями, словно ларец Пандоры, из которого вылетают молниями несчастья рода человеческого. Услышав перемену в стиле Франка, критик Делаборд саркастически заметил: «Папаша Франк опустошил меня, Лист („не стыдливая мимоза“)... и он покраснел!.. Фортепианный квинтет — это во всех отношениях совсем не тот звук, который кто-либо ожидал услышать с органного чердака»¹.

Автобиографичность была чрезвычайно характерна для романтиков. К примеру, сам Сен-Санс в опере «Самсон и Далила» отразил в образе Далилы черты двух значимых в его жизни женщин — деспотичной матери, которая привыкла видеть в нем лишь могучего героя, и соблазнительной Августы, заманивающей женской хитростью, но отвечающей злыми насмешками на чувство². Вагнер в опере «Тристан и Изольда» вывел на сцену героев собственной жизни, проиллюстрировав любовный треугольник между ним, Матильдой Везендонк и ее супругом. Но то Вагнер, демонстративно презирающий общественную мораль, Франк же — герой совсем иного склада. Возможно, всепоглощающая тревога его квинтета связана с тем, что набожный и посвятивший себя Святой Клотильде музыкант оказался на поверку грешником, поддавшимся соблазну. Как истовый католик, он хорошо знал, какие бездны ада открывает перед ним свершение подобного греха. Но он не просит прощения за свой грех, а погружается в половодье своих чувств.

После совершения греха есть только один путь ко спасению — раскаяние. Настоящее покаяние происходит тогда, когда человек принимает божественную оценку своего состояния. Франк не может вырвать с корнем то, что составляет его сущность. Возможно, посвятив свой квинтет Сен-Сансу — человеку, осведомленному об истории с Августой (и самому бывшему ее участником), Франк таким образом хотел совершить акт публичного покаяния, излить грех из своей души, — тем более что в раннехристианской Церкви покаяние было двух видов: публичное и тайное. Публичное покаяние бытовало до конца IV века. К нему прибегали тогда, когда член христианской общины совершал тяжкие грехи. Исповедание плотских грехов происходило публично, если было подтверждено, что человек их совершил. Происходило это в тех случаях, когда тайная исповедь и следовавшая за ней епитимья не приносили результата.

Франк исповедовался Сен-Сансу как своему духовному отцу, не стыдясь осуждения и готовый понести наказание. И он вынес на суд свое сердце, раздробив его биение в голосах струнных и фортепиано.

¹ «Le Père Franck me ravage; Liszt (no shrinking violet) blushed. The piano quintet is, by any measure, not quite the sound that anyone would expect to hear from the organ-loft» (*Summers T. Franck, César: Piano Quintet in F minor*. URL: http://www.timsummers.org/?page_id=98 (дата обращения: 30.03.2021)).

² См.: *Winters G. Delilah and Saint-Saëns' dysfunctional relationships with women*. URL: <http://dropera.blogspot.com/2017/08/delilah-and-saint-saens-dysfunctional.html> (дата обращения: 30.03.2021).

Но не только его фортепианный квинтет пронизывают идеи неотвратимого возмездия за содеянное зло и борьбы человека с темной силой в самом себе. Его симфонические поэмы «Проклятый охотник» и «Джинны» относятся к той же сфере.

Программой основой «Проклятого охотника» является романтическая баллада немецкого поэта XVIII века Готфрида Августа Бюргера, сюжет которой основан на народной легенде о «Дикой охоте». Главный герой произведения — граф, «безжалостный распутник», горько поплатившийся за гордыню и пролитую кровь. Он предпочел охотничьи забавы святым молитвам в храме и был наказан Провидением — обречен вечно скакать сквозь тьму. В симфонической поэме для фортепиано с оркестром «Джинны», написанной на стихотворение Виктора Гюго из сборника «Восточные мотивы», действуют сокрушительные духи ада — не просто грозные привидения, сметающие все на своем пути, но дьявольские силы, живущие в самой душе человека и бросающие ей вызов — бороться или покориться им.

Не случайно Рихтер, часто исполнявший «Прелюдию, хорал и фугу» Франка, слышал в этой музыке идею воздаяния за грехи. Он говорил, что это произведение олицетворяет собой Колосса Родосского, которого сломил землетрясением: «„Божья кара...“ — задумчиво обронил Рихтер»¹.

Дьявол искушает человека, но перед ним всегда есть выбор — пойти по пути греховных страстей или, отринув их от себя, избрать путь праведника. Но этот путь не предполагает монашеского отказа от земных даров. Французский теолог Тейяр де Шарден писал: «Подобно могучему дереву, Церковь нуждается и в крепко вросших в землю корнях, и в листьях, свободно купающихся в лучах солнца. <...> Однако в этом разнообразии нечто доминирует — то, что придает организму в целом (как и каждой его части) отчетливо христианское лицо: это стремление к Небу, трудный мучительный прорыв через материю. <...> Нераздельное слияние двух целей — личного развития и самоотречения в Боге — при постоянном, а затем и окончательном преобладании второго над первым, — в этом вся тайна Креста»².

Могучие корни, крепко вросшие в почву породившей их духовности, и листва, тревожно взметенная ветром властных страстей, — не это ли мы слышим в произведениях Франка?

Если в его сонате для скрипки и фортепиано в I части пантеистическое созерцание природы наполнено покоем и благодатью, то во II части беспокойная жизнь врывается вихрем в мир, осененный Господом. Это не воззвание к Богу, это вопль плоти, искушение, натуралистично воплощенный «ужас древнего соблазна».

¹ Борисов Ю. А. По направлению к Рихтеру. С. 137.

² Тейяр де Шарден П. Божественная среда / Пер. с фр. О. С. Вайнер, Я. Г. Кротова и З. А. Масленниковой; вступ. статья прот. Александра Меня. М.: Ренессанс, 1992. С. 61.

Б. В. Асафьев выявлял эту романтически-взволнованную ипостась творчества Франка: «...Цезарь Франк не боится ни романтических, ни эротических, ни мистических, ни абстрактно-музыкальных тем, оттого он равно воспеваает и христианскую добродетель, и языческие сладострастные образы — что сам он как мыслитель организует из всего этого космически стройный мир музыки, стремясь в нем гармонически сочетать противоположные, но взаимно уравнивающие образы»¹.

В творческом мире, созданном Франком, особое место занимает человек-участник, который общается с Богом напрямую. Если музыка Баха, при всем ее сострадании к мукам Христа и сердечности, более отгорожена от непосредственного лирического героя и нацелена на самих персонажей библейской истории (подобно богослужению, она зачастую оставляет чувство пассивного наблюдателя — священник служит мессе вдалеке от зрителя, не привлекающая к участию прихожанина), то музыка Франка переключает фокус внимания с Бога на земного человека и приобщает его к божественному общению напрямую, пробуждая чувство молитвенной сопричастности, личного воссоединения с божественным, а где-то — подчинения земным страстям и невозможности достичь рая.

«Эта глубоко верующая душа была вместе с тем и душой очень свободной. В религиозной вере Франка не может быть никакого сомнения: она составляла основу его жизни; но вера эта была у него гораздо более чувством, нежели доктриной (все было у Франка чувством, почти ничего не было идей); она ни в чем не стесняла мысли... <...> Этот великий католик обладал подчас язычески влюбленной душой, он умел без угрызений совести наслаждаться гармоничным дилетантизмом Ренана и звучным отрицанием Леконт де Лиля. Ничто не ограничивало его широких симпатий»².

Романтические герои, раздираемые грешными страстями, влекут погибель на самих себя. Они не знают успокоения ни на земле, ни на небе. Они бегут к демоническим силам за утешением и отталкивают ангелов, сулящих покой. Тут уместно вспомнить гётевского Фауста, влекомого из тесной кельи в мир и соглашающегося на сделку с дьяволом; байроновского Манфреда, прозревшего тайны вселенной, но сжигаемого тоской по умершей возлюбленной (и просящего демонов воскресить ее на миг) и в результате умирающего без покаяния; лермонтовского Демона, влюбляющегося в земную женщину и приносящего ей погибель.

«Но да будет слово ваше: да, да; нет, нет; а что сверх этого, то от лукавого»³. Романтизм смешивает понятия дурного и благого. Зло и добро отступают на шаг в сторону в романтическую эпоху и дают место чему-то третьему —

¹ Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке. Л.: Музыка, 1981. С. 90–91.

² Роллан Р. Музыканты наших дней. С. 132–133.

³ Мф. 5: 37.

тому, что сверх евангельского «да, да» и «нет, нет», не уместяющегося в дуалистическую концепцию разграничения света и тени. Именно это воплощает Франк.

Вне сомнения, Франк — романтический художник, размышляющий о смысле бытия и по-своему решающий «вечные вопросы». Если, к примеру, Шопен зачастую ударяется в пессимизм и безверие (стоит только вспомнить стретто баллады фа минор с приближением к Престолу, по высказыванию Рихтера: «А сам Престол пуст»¹, или финал второй сонаты с ветром, проносящимся «над могилами героев, безвестно павших в бою», по выражению А. Г. Рубинштейна²), а Лист самозабвенно отдается наслаждению земной жизни (соната си минор с фаустианским и мифистофельским началами, борющимися в человеке) или заглядывает в пучины ада (Фауст-симфония с ее «горьким финалом скепсиса»³)⁴, то Франк не сводит взгляда с небес даже в минуты сильных душевных смятений. Его поговоркой могло бы стать «Христос терпел и нам велел». Всякое страдание для Франка — это возможность приблизиться к Творцу, а всякая радость на земле — обещание нездешних благ.

Земное и небесное часто вступают в борьбу в произведениях Франка, но победа остается за вторым. Причем эта тема проходит нитью Ариадны через лабиринт практически всех его жанров. В симфонической поэме «Психея» любовь смертной женщины и бессмертного бога любви встречает на своем пути препятствия. Девушке нельзя смотреть на Эроса («Не пытайся узреть мой божественный лик»), но она нарушает запрет, и тогда бог вынужден покинуть ее. Она страдает, и жгучие слезы раскаяния катятся по ее лицу. Возлюбленный прощает ее. Даже в древнегреческий миф Франк вкладывает библейское «Бог дарует прощение через покаяние».

В оратории «Заповеди блаженства» схватке Христа и Сатаны в седьмом номере вторит хор миротворцев, завершающийся уверением в следовании свету.

Также и в фортепианной «Прелюдии, хорале и фуге» мыкающаяся душа находит путь спасения, восстав из руин смертного греха под перезвон колоколов в коде.

Похожую идею «очищения» души от греха можно найти в исполненном светозарного ликования *Allegretto poco mosso* — IV части сонаты для скрипки и фортепиано.

¹ Борисов Ю. А. По направлению к Рихтеру. С. 161.

² Цит. по: Галацкая В. С. Музыкальная литература зарубежных стран: Учебное пособие. Вып. 3 / Под ред. Е. М. Царевой. Изд. 5-е. М.: Музыка, 1974. С. 557.

³ Друскин М. С. История зарубежной музыки: В 6 вып.: Учебник для консерваторий. Вып. 4: Вторая половина XIX века. Изд. 5-е. М.: Музыка, 1980. С. 228.

⁴ Без дописанного спустя три года после завершения симфонии заключительного хора.

Неотъемлемой частью пути к духовной победе является борьба и жертва. Как и для Баха, одной из важных линий творчества Франка стала история искупительной жертвы ради спасения. При этом Франк никогда не воспринимал земное как обузу, как путь, который нужно поскорее пройти, чтобы оказаться у сияющей цели. Чувственная природа с ее богатством красок и буйством переживаний привлекала его. Человеческая жизнь была мостом, соединяющим два мира — земной и небесный: под этим мостом бурлили и вскипали житейские волны, и Франк не раз спускался к стремнине, отдаваясь ее бурному течению. Он боролся с искушениями, не осуждая грешников, рефлексировав и переживая вместе с ними их падения, сочувствуя и прощая их. И, как настоящий праведник, он находил в себе силу и стойкость духа вновь подняться наверх и с надеждой направить свои взоры к Божьему престолу. Ведь всю жизнь он служил Господу, как верный архангел, и ждал момента, чтобы расправить крылья и взлететь к Его лику.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке. Л.: Музыка, 1981. 216 с.
2. Борисов Ю. А. По направлению к Рихтеру. М.: Рутена, 2000. 254 с.
3. Галацкая В. С. Музыкальная литература зарубежных стран: Учебное пособие. Вып. 3 / Под ред. Е. М. Царевой. Изд. 5-е. М.: Музыка, 1974. 560 с.
4. Демченко А. И. Духовная тематика в творчестве И. С. Баха // Христианские образы в искусстве: Сборник трудов РАМ им. Гнесиных. 2011. № 181 (3). С. 146–159.
5. Друскин М. С. История зарубежной музыки: В 6 вып.: Учебник для консерваторий. Вып. 4: Вторая половина XIX века. Изд. 5-е. М.: Музыка, 1980. 528 с.
6. Кирнарская Д. К. Классическая музыка для всех. Средневековье. Ренессанс. Барокко. Классицизм. Изд. 2-е, исп. и доп. М.: СЛОВО / SLOVO, 2020. 234 с.
7. Кривицун О. А. Эстетика: Учебник. Изд. 2-е, доп. М.: Аспект Пресс, 2003. 447 с.
8. Мищенко М. П. Три трактата о Сезаре Франке. СПб.: КультИнформПресс, 1999. 77 с.
9. Роллан Р. Музыканты наших дней / Пер. с фр. Ю. Римской-Корсаковой, ред. А. Н. Римского-Корсакова. М.: Музгиз, 1938. 348 с.
10. Тейяр де Шарден П. Божественная среда / Пер. с фр. О. С. Вайнер, Я. Г. Кротова и З. А. Масленниковой; вступ. статья прот. Александра Меня. М.: Ренессанс, 1992. 311 с.
11. Шабалина А. Н. Теория аффектов и ее роль в истории музыки // Культурная жизнь Юга России. 2011. № 4 (42). С. 24–26.
12. Энеску Дж. Воспоминания и биографические материалы / Пер., вступ. статья и коммент. Е. Мейлиха. М.; Л.: Музыка, 1966. 319 с.
13. Gilliland N. Grace notes for a year: stories of hope, humor & hubris from the world of classical music. URL: https://books.google.kz/books?id=4NZOf78FdKwC&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (дата обращения: 30.03.2021).
14. Predota G. Quintet of Discontent César Franck and Augusta Holmès. URL: <https://interlude.hk/quintet-of-discontent/> (дата обращения: 30.03.2021).
15. Summers T. Franck, César: Piano Quintet in F minor. URL: http://www.timsummers.org/?page_id=98 (дата обращения: 30.03.2021).
16. Winters G. Delilah and Saint-Saëns' dysfunctional relationships with women. URL: <http://dropera.blogspot.com/2017/08/delilah-and-saint-saens-dysfunctional.html> (дата обращения: 30.03.2021).

Аннотация

Статья посвящена жизни и творчеству Сезара Франка. В тексте проводятся параллели между творчеством С. Франка и И. С. Баха, рассматривается вопрос о родстве двух эстетических направлений: барокко и романтизма. Авторы рассуждают о религиозном мироощущении композитора, обостренном психологизме и рефлексии, свойственным его произведениям. Одним из важных аспектов работы является воплощение темы греха и искупления в сочинениях Франка.

Abstract

The article is devoted to César Franck's life and music. In the article comparisons are made between C. Franck and J. S. Bach's works, a question about similarities of the two styles — baroque and romanticism — is raised. The authors reflect upon the composer's religious world view, his keen psychological insight and reflection, characteristic of his works. One of the most important aspects of the work is the theme of sin and its redemption in C. Franck's compositions.

- ✓ *Ключевые слова:* С. Франк, И. С. Бах, барокко, романтизм, библейские темы.
- ✓ *Keywords:* César Franck, Johann Sebastian Bach, baroque, romanticism, biblical themes.

Симфонизм А. К. Глазунова: традиционность или поиски нового?

ВЛАДИМИРОВА ОЛЬГА АЛЕКСАНДРОВНА

*Кандидат искусствоведения, доцент,
Череповецкий государственный университет (Череповец, Россия)*

VLADIMIROVA OLGA A.

*PhD (History of Art), Associate Professor,
Cherepovets State University (Cherepovets, Russia)*

E-mail: ovladi@mail.ru

Творчество А. К. Глазунова оказалось на стыке двух стилистических эпох в развитии русской музыкальной культуры конца XIX века. И поэтому оценки старших и младших современников наглядно демонстрировали происходившие перемены в восприятии традиционного и новаторского. Воспитавший композитора Н. А. Римский-Корсаков считал его музыку устремленной в будущее¹. Но уже С. С. Прокофьев и И. Ф. Стравинский² в большинстве случаев воспринимали ее как нечто глубоко старомодное. Вместе с тем Н. П. Малков³ в 1941 году и позднее Ю. В. Келдыш⁴ отмечали непосредственное воздействие принципов симфонизма Глазунова на таких композиторов конца XIX — начала XX века, как А. К. Лядов, Ф. М. Blumenфельд, И. И. Витоль (Я. Витол), Арс. Н. Корещенко, А. Н. Скрябин, М. О. Штейнберг, Н. Н. Черепнин, Р. М. Глиэр, Н. Я. Мясковский и ранний И. Ф. Стравинский. Некоторые из младших современников Глазунова (Б. В. Асафьев⁵, Н. Я. Мясковский⁶), ни-

¹ *Кулин И.* Римский-Корсаков Н. А. Жизнь и творчество в воспоминаниях, письмах и критических отзывах. М.: Советский композитор, 1974. С. 208—209.

² И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы / Сост. Л. С. Дьячкова; под общ. ред. Б. М. Ярустовского. М.: Советский композитор, 1973. См. письма № 8, 9. С. 446; № 31. С. 468, 565, № 36. С. 471, 507.

³ *Малков Н. П.* Шестая симфония Глазунова (Путеводитель по концертам. Программы концертов). Ленингр. гос. ордена Труд. кр. знамени филармония. Л., 1941. С. 28.

⁴ *Келдыш Ю. В.* Глазунов-симфонист // Келдыш Ю. В. Очерки и исследования по истории русской музыки / Вступ. статья О. Левашевой. М.: Советский композитор, 1978. С. 345—346.

⁵ *Глебов И.* О Глазунове. О «Царе Иудейском» (музыке к одноименной драме К. Р. — великого князя К. К. Романова) и о том недоумении, что вызывает в нас глазуновское творчество // Музыка. 1915. 24 янв. № 207. С. 54—60. О сложностях в отношениях Асафьева и Глазунова см.: *Гозенпуд А.* Глазунов и Асафьев (Из истории противостояния) // Скрипичный ключ. 1996. № 1. С. 3—11.

⁶ Негативное отношение Мясковского к музыке академизма конца XIX века, но без ссылок на Глазунова отражено в статье «Чайковский и Бетховен» (*Мясковский Н. Я.* Чайковский и Бетховен // Музыка. 1912. № 77. С. 431—440).

гилистически настроенные в молодости, в более зрелые годы пришли к приятию его наследия, и даже непримиримый Прокофьев, начиная с тридцатых годов XX века, в собственном творчестве задумывался о ценности традиционализма.

Такая двойственность отношения к Глазунову младших современников свидетельствует о переходности его творческого метода и о необходимости исследования специфики проявлений в нем традиционного и новаторского.

Творческий метод Глазунова сформировался в синтезе разнонациональных и разножанровых начал, стал обобщением опыта композиторов Новой русской музыкальной школы и П. И. Чайковского, достижений зарубежных композиторов от Баха до поздних романтиков. Это отмечали в работах о Глазунове его современники В. Г. Каратыгин, А. В. Оссовский, Ю. Д. Энгель, Б. В. Асафьев и исследовательница начала XXI века Н. В. Винокурова. Глазунов и композиторы его поколения строили новые «системы доказательств», во многом обобщая опыт предшественников, а не новые звуковые миры, и в этом кроется главная причина отторжения их искусства уже в первые годы становления русского авангарда и упреки младших современников в эпигонстве. Этого не отрицали композиторы-«восьмидесятники», например М. М. Ипполитов-Иванов, который честно называл свое поколение «маленькими эпигонами Чайковского».

Наиболее отчетливо пренебрежительное отношение к русским «восьмидесятникам» выразил английский музыковед Джон Абрахам. В тридцатые годы XX века он, оценивая вклад Глазунова в историю русской музыки, называл его только самым значительным представителем поколения эпигонов и даже его великолепную композиторскую технику и красоту музыки считал уже недостатком¹. Но Б. В. Асафьев, исследуя логику развития музыкального искусства, писал, что после дерзновенных интонационных новаций необходим довольно длительный период слуховой стагнации, когда происходит «тиражирование» новых интонаций через поколения «эпигонов», и они усваиваются широкими массами слушателей².

Чтобы разобраться в противоречивости оценок и понять суть концепций созданных Глазуновым произведений, необходимо напомнить условия его жизни и пути формирования его творчества. «Феномен Глазунова» совершенно нетипичен для истории русской и европейской музыки XIX века. Очень редко в судьбе одного композитора сходились столько благоприятных факторов сразу: разносторонняя творческая одаренность, раннее (в случае Глазунова в 16 лет) профессиональное признание, высокий общественный статус и материальное благополучие семьи родителей. Единственный сходный пример — условия жизни Феликса Мендельсона в детстве и юности.

¹ *Abraham G. E. H.* On Russian music. London, 1939. P. 234.

² *Асафьев Б. В.* Русская музыка. XIX и начало XX века. 2-е изд. Л.: Музыка, 1979. С. 45.

Но Мендельсон прожил довольно короткую жизнь, а Глазунов практически до пятидесяти лет не испытывал значительных невзгод. Очень позднее появление у композитора собственной семьи (в 1929 году) и связанных с ней забот позволяли ему психологически ощущать себя в роли «сына» почти на протяжении всей жизни.

В отличие от многих других русских и зарубежных композиторов, Глазунов во время жизни в России никогда не обременял себя рутинными и многочисленными работами. Творчество для него было чисто эстетической потребностью, средством самовыражения и своеобразной «игрой». Так что уникальность композитора А. К. Глазунова в том, что он — единственный «человек играющий» в русской музыке. Многие современники композитора считали такие условия жизни «слишком идеальными» для подлинного творца. Критик А. П. Коптяев писал: «У него есть все: обеспеченность, независимость, талант. Он работает много и усиленно, делая значительные шаги вперед. *Одного лишь не хватает ему: сильных душевных эмоций, потрясений, страданий* (курсив наш. — О. В.). Окружающая его жизнь так спокойна, так уютна, так однообразна!»¹ И он прозорливо отмечал: «Не кроется ли в этом спокойствии сила его таланта, *но не кроются ли здесь, равным образом, и недостатки его музы?* (курсив наш. — О. В.)»².

Рассматривая феномен Глазунова в свете концепции Ф. Ницше о «дионисийском» и «аполлоническом» началах в искусстве, безусловно, можно убедиться, что А. К. Глазунов — яркий пример художника «аполлонического» типа, о которых Ницше говорил: «Удачный человек — „счастливый“... вносит *порядок*, который он физиологически являет собою, в свои отношения к людям и вещам. Словом, его добродетель есть следствие его счастья (курсив автора. — О. В.)»³. Очень яркое высказывание об особой гармоничности личности Глазунова оставил М. Ф. Гнесин: «Он точно родился, чтобы восхищаться миром, природой и людьми. <...> Это приятие мира как основное его переживание и являлось источником лучших творческих достижений Глазунова»⁴.

Сам Глазунов так позиционировал себя по отношению к окружающей действительности: «Дальше, дальше от современной жизни и от той жизни, которая не носит названия музыкальной»; «Музыкант должен заниматься только музыкой»⁵. Такое отношение к социальной активности роднит его с

¹ Коптяев А. Музыкальные портреты. А. К. Глазунов // Cosmopolis. 1897. Т. 5. № 13. С. 186.

² Там же.

³ Цит. по: Вересаев В. Аполлон и Дионис (О Ницше). 2-е изд. [М.]: Мосполиграф, 1924. С. 97.

⁴ См.: Гнесин М. Ф. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. М.: Музгиз, 1956. С. 236.

⁵ См.: Коптяев А. Музыкальные портреты. А. К. Глазунов. С. 180.

будущими представлениями композиторов Серебряного века о предназначении творца.

Новизна творчества Глазунова для старших современников связана с тем, что становление композитора происходило в начале восьмидесятых годов XIX века, когда в разных сферах русской духовной жизни, и особенно в петербургской культуре, завершались искания шестидесятых—семидесятых годов и одновременно рождались будущие принципы искусства модерна.

Очень важной представляется смена парадигм в философском осмыслении мира в этот период. На смену пессимизму, утвердившемуся в сознании интеллигенции конца семидесятых годов в России и Европе, приходит «философия жизни», разработанная в трудах В. Дильтея, Ф. Ницше, Г. Зиммеля, А. Бергсона с основным постулатом этического обоснования приятия жизни как заданного человеком самому себе идеала.

Пафос социального обличения, свойственный шестидесятым годам XIX века, сменяется пафосом созидания. Возврат к идеальности в русском искусстве 1880—1900-х годов отмечает, в частности, Е. И. Кириченко¹ в творчестве художников В. А. Серова, Н. К. Рериха, в призывах Л. Н. Толстого к созданию нравственного искусства, заражаясь которым люди станут лучше и счастливее.

Сходные тенденции можно обнаружить и в творчестве Глазунова. О понимании композитором назначения искусства Ю. И. Слонимский писал: «Искусство по Глазунову призвано помочь людям пережить беду, развеять скорбь, укрепить в любви к жизни. Как в его симфониях, так и в балетах музыка предстает как *откровение безмерной радости* (курсив наш. — О. В.)»².

Подобные идеи будут развиты в раннем творчестве А. Н. Скрябина (в его Первой, Второй, Третьей симфониях). Вера в могучие созидательные силы творящего разума, любование красотой природы как божественного творения роднит Скрябина и Глазунова. Но отличие в том, что Скрябин стремился в своем творчестве к мистическому откровению, всеохватности, а потому — возвращался к идеям синтеза разных видов искусств. И самое главное — в музыке Скрябина середины 1900-х годов произошел интонационный перелом, резко отделивший его от предшественников.

Среди новаторских идей, появившихся уже в раннем периоде творчества Глазунова, можно отметить понимание жизни как праздника, театра, увлечение изображением в музыке пластического движения. Подобные мотивы получили развитие в творчестве представителей модерна (тема «галант-

¹ Кириченко Е. И. Русский стиль: Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII — начала XX века. М.: Галарт: АСТ, 1997. С. 224.

² См.: Глазунов А. К. Исследования. Материалы. Публикации. Письма: В 2 т. / Редкол.: Ю. В. Келдыш, М. О. Янковский (отв. ред.). Т. 1. Л.: Музгиз, 1959. С. 397.

ных празднеств» у русских «мирискусников» и французских композиторов-импрессионистов (К. Дебюсси); картины-шестьвия В. Борисова-Мусатова, А. Бенуа, В. Серова¹; реформа балета М. Фокина, новые представления о театральности у А. Блока и Вс. Мейерхольда)².

В раннем симфоническом творчестве А. К. Глазунова можно увидеть продолжение традиций его наставников — Н. А. Римского-Корсакова и М. А. Балакирева, а также М. И. Глинки. Общность с непосредственными учителями — в обращении к обработкам фольклора разных народов, развитии ориентальной и испанской тем, в показе образов природы в программных симфонических произведениях (река Волга в «Стеньке Разине», «Лес», «Море», «Весна»), раскрытии исторической темы («Стенька Разин», «Кремль»).

Новизна претворения этих тем в музыке Глазунова связана с расширением их понимания и усложнением композиторской техники (насыщение фактуры полифонией). В частности, Глазунов первым среди русских композиторов обращается к греческому фольклору в своих Первой и Второй увертюрах на греческие темы. Но в отличие от своего учителя Балакирева, Глазунов, отбирая греческие темы и работая с ними, пытался найти в них и подчеркнуть круг привычных для слуха европейца интонаций. Другое отличие в том, что уже в Первой симфонии юный Глазунов активно обрабатывал фольклорные темы с использованием собственной усложненной композиторской техники, не свойственной его учителям. Впоследствии в интервью А. П. Коптяеву в конце 1890-х годов об использовании фольклорных тем он говорил так: «Если тема заимствованная, например, народная, то она должна сродниться и сделаться как бы собственной (курсив наш. — О. В.)»³. Сходное отношение к фольклорным темам сформировалось и в раннем творчестве И. Стравинского, который в своих высказываниях прямо указывал на изучение аналогичного опыта Глазунова⁴.

Рассматривая формирование жанра симфонии в русской музыке второй половины XIX века, следует отметить, что он с большим трудом утверждался в творчестве композиторов балакиревского кружка. И в это же время происходило триумфальное становление симфонизма Чайковского, что вызы-

¹ Бакушинский А. В. Формальное разрешение мотива «шестьвия» у Серова // Бакушинский А. В. Исследования и статьи: избранные искусствоведческие труды. М.: Советский художник, 1981. С. 78–90.

² Частично эти аспекты были рассмотрены в статье: Бочкарева О. А. Сибелиус и Глазунов: к проблеме стилистики модерна в музыке // Глазуновский сборник: Сборник научных материалов / Ред.-сост. О. А. Бочкарева, Н. П. Хилько. Петрозаводск: Петрозаводская гос. консерватория, 2002. С. 14–28.

³ Глазунов А. К. О творческой работе композитора (Глазунов А. К. Письма, статьи, воспоминания: Избранное / Сост., вступ. статья и примеч. М. А. Ганиной. М.: Музгиз, 1958. С. 457).

⁴ Письмо к А. К. Стравинской от 16 / 29 марта 1912 года (И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. С. 507).

вало невольную творческую зависть его петербургских коллег. Но к началу восьмидесятых годов в развитии жанра симфонии в обоих крупных городах России наступает некое «затишье», созданные в эти годы произведения композиторов — старших современников Глазунова — не дали оригинальных концепций¹. И потому сам факт *симфонического дебюта* Глазунова с Первой симфонией в 1882 году создал прецедент в России и имел большой резонанс во всех сферах художественной жизни. Э. Направник писал: «...Глазунов рос, как Гвидон, не по дням, а по часам. После увертюры на Новогреческие темы и его Первой симфонии новинки сыпались как из рога изобилия, каждый сезон по крупному произведению. По легкости контрапунктического письма, по красоте и ясности гармонических сочетаний я не знаю равного ему»².

В Европе же в восьмидесятых годах XIX века положение было несколько иное. По мнению немецкого критика Ф. фон Хаузеггера, симфония была той «ключевой формой, вокруг которой бушуют страсти в наши дни»³. В эти годы в Европе начинают подвергаться коренному переосмыслению идеи «абсолютной музыки», бетховенские традиции (в симфонизме Г. Малера⁴), система тонального мышления и музыкального языка. Причиной тому был интонационный кризис, ощущаемый большинством композиторов. Это привело в восьмидесятые годы XIX века к новым редакциям более ранних сочинений и у русских, и у зарубежных авторов.

Но А. К. Глазунов в Петербурге сумел создать в своем творчестве оригинальные концепции симфонических произведений, не похожие на музыку Чайковского, ассоциировавшегося в глазах современников с Москвой, и в какой-то степени составил ему творческую конкуренцию.

Независимость формирования симфонизма Глазунова от Чайковского может быть связана с тем, что развитие молодого композитора происходило крайне стремительно. К моменту их знакомства в 1884 году Глазунов был автором нескольких крупных симфонических произведений и, несмотря на юный возраст, уже довольно четко представлял свои приоритеты в понима-

¹ К симфоническому жанру в эти годы обращались А. Г. Рубинштейн (оркестровые фантазии «Россия» (1882) и «Эроика» (1884), Шестая симфония a moll (1886)), П. И. Чайковский (Вторая (1883) и Третья (1884) сюиты для симфонического оркестра, симфония «Манфред» (1885)), Ант. С. Аренский (Первая (1883) и Вторая (1889) симфонии), Н. А. Римский-Корсаков (Вторая редакция Первой симфонии e moll (1884), Симфонietta (1885), Новая редакция Третьей симфонии (1886)), С. И. Танеев (Третья симфония d moll (1884–1885)), М. А. Балакирев (Увертюра на тему испанского марша (вторая редакция, 1885–1886)), С. М. Ляпунов (Первая симфония (1887)).

² *Направник В. Э.* Эдуард Францович Направник и его современники. Л.: Музыка, 1991. С. 254.

³ Цит. по: *Тавастьерна Э.* Сибелиус. Ч. 1. М.: Музыка, 1981. С. 192.

⁴ См. об этом: *Барсова И. А.* Симфонии Густава Малера. М.: Советский композитор, 1975. С. 11–19.

нии сущности музыки и жанра симфонии. Если для Чайковского симфоническое творчество во многом находилось под влиянием закономерностей театральной драматургии и литературы, то для Глазунова новизна понимания сути музыки была в стремлении вернуть ей имманентный смысл, не связанный с конкретной этнографической или словесной интерпретацией. В 1888 году в письме к С. Н. Кругликову, описывая впечатления от «Шехеразады» Н. А. Римского-Корсакова, он формулирует свое представление о содержании симфонии как о «движении чистых звуковых форм» или «выражении того или иного состояния в душе композитора»¹. Эти слова почти дословно воспроизводят мысли Э. Ганслика, высказанные им в трактате «О музыкально-прекрасном» (1854).

Первым и показательным примером отказа от словесного названия может служить оформление обложки партитуры Первой симфонии Глазунова в издании М. П. Беляева. Польские темы, использованные в ней, были выписаны золотом на обложке. Их можно считать неким знаком скрытой программности — если не для слушателей, то хотя бы для исполнителей Первой симфонии. Но сама ситуация, когда *слово* в оформлении обложки заменяется *нотными знаками*, показывает новое отношение композитора к своим слушателям, среди которых он как будто ищет знакомых с музыкальной грамотой и предлагает им *глазами* и внутренним слухом «*прочесть*» эти темы, потом *услышать* их в музыке симфонии и осознать изменения, произошедшие с ними.

Такое новое отношение композитора к своим слушателям требовало другого подхода к восприятию его произведений. Об этом писал критик В. А. Чечотт: «Такие художники очень ценятся там, где любитель привык относиться к новым произведениям с *готовностью внести свою лепту не только внимания, но и активного умственного труда, который вознаграждается в конце концов повышенным уровнем эстетического наслаждения, получающего сознательно-аналитический характер* (курсив наш. — О. В.)»². Для рядового же слушателя более привычной была раньше и остается в наши дни эмоционально-общительная романтическая музыкальная интонация, часто вызывающая сюжетные или живописные ассоциации. Именно в этом, на наш взгляд, и заключается причина недостаточной популярности музыки Глазунова.

Культивирование рафинированного высокого технологизма музыкального произведения в творчестве Глазунова сближает процесс сочинения музыки с особенностями научного исследования и познания, что говорит о начи-

¹ Письмо к С. Н. Кругликову от 2 ноября 1888 года (*Глазунов А. К.* Письма, статьи, воспоминания: Избранное. С. 109).

² См.: *Чечотт В.* К 25-ти летию композиторской деятельности А. К. Глазунова // В мире искусств. 1907. № 2. С. 15.

нающихся тенденциях неоклассицизма в русской музыке¹. Особенно ярко они проявились в творчестве С. И. Танеева и А. К. Глазунова. Усиление конструктивных начал, возрастание интеллектуальной составляющей в произведениях этих композиторов предвосхищает тенденции развития искусства на пороге XX столетия. Абстрактность жанровой природы тематизма в их произведениях позволяет говорить о начале процесса утраты эмоциональной общительности музыкального языка, который завершится в творчестве композиторов-нововенцев, создателей додекафонной техники.

В симфониях Глазуновым был найден оригинальный метод развития музыкального процесса, где вместо конфликтного взаимодействия тем используется принцип их парного сопоставления. Это приводит к снижению уровня напряженности музыки, рассредоточенному, полицентричному размещению кульминаций. Создается ощущение бесконечности музыкального процесса и нивелируется значимость каждой предыдущей кульминации. Все произведение воспринимается как некий музыкальный поток, плавно вибрирующий в заданном ритме подъемов и спадов². В сознании слушателя возникает образ гигантской синусоиды, которая по своей математической природе является графиком идеального обертонового звукоряда, визуальным отображением гармонических колебаний внутри одного звука³. Ровность, размеренность подъемов и спадов этой гигантской синусоиды создает ощущение внутренней гармонии музыкального мира, созданного композитором. Возможно, такое отношение к звуковой стихии было связано с наличием у Глазунова тонкого абсолютного слуха, интуитивным стремлением к слуховому комфорту. Показательны и его оценки творчества предшественников и современников именно с позиций композитора с абсолютным слухом, для которого диссонансы создавали болезненные непереносимые ощущения⁴. Вот почему он был ярким противником музыки раннего С. Прокофьева и с трудом представлял внутренним слухом звучание партитур юного Д. Шостаковича.

Превратившись в «традиционалиста» для своих младших музыкальных современников, Глазунов и его творчество все-таки в какой-то мере повлияли на

¹ Сабанеев писал о Танееве: «Он верил — часто это прорывалось у него в тех или иных высказываниях, что постепенно интуиция в человечестве должна уступить место рациональному процессу во всех областях» (*Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Танееве. М.: Классика-XXI, 2003. С. 21).

² Такие же закономерности организации музыкального пространства отмечает Г. Банщиков в «Поэме экстаза» А. Н. Скрябина. См.: *Банщиков Г.* Оркестр в «Поэме экстаза» А. Н. Скрябина // Оркестровые стили в русской музыке: Сборник статей / Сост. В. И. Цытович. Л.: Музыка, 1987. С. 75.

³ О графических изображениях звуковых колебаний в музыке пишет Д. Коуп в своей книге «Композиция новой музыки» (см.: *Cope D.* New music composition. New York: Schirmer Books, 1977. P. 164–169).

⁴ *Глазунов А. К.* Письма, статьи, воспоминания: Избранное. С. 11.

их становление. Одним из наиболее ярких преемников творческого метода Глазунова и крупным симфонистом стал Н. Я. Мясковский. Родство с методами Глазунова ощущается в полифонической насыщенности музыкальной ткани его произведений, монотематизме, образном строе тем, мелодическом развитии — особенно в зрелый период творчества Мясковского.

При всей несхожести музыки Глазунова и Прокофьева общность наблюдается в присущей обоим композиторам игре со стилями прошлого. Роднят их и неоклассические тенденции, выразившиеся, в частности, в интересе к жанру гавота. Исследователь мелодики Прокофьева М. Г. Арановский отмечал особую интонационную концентрацию и экономию, присущую мелодическому стилю композитора, важность для него интервальной драматургии¹, говорил о претворении им вариантно-попевочного метода развития мелодий в средний и поздний период. Эти приемы композиторской техники Прокофьева во многом совпадают с исканиями Глазунова в его раннем творчестве. В. Б. Валькова отмечала родство не только творческих принципов, но и натур Прокофьева и Глазунова в их стремлении к европеизму, гармонической ясности личности, в культе профессионализма, приверженности к сонатно-симфоническому мышлению².

Изучение судьбы творческого наследия Глазунова еще раз подчеркивает скоротечность изменений представлений о новаторстве в развитии культуры, неумолимость хода времени, обрекающего прежних кумиров на забвение.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арановский М. Г.* Мелодика С. Прокофьева: Исследовательские очерки. Л.: Музыка, 1969. 231 с.
2. *Асафьев Б. В.* Русская музыка. XIX и начало XX века. 2-е изд. Л.: Музыка, 1979. 341 с.
3. *Бакушинский А. В.* Формальное разрешение мотива «шествия» у Серова // Бакушинский А. В. Исследования и статьи: избранные искусствоведческие труды. М.: Советский художник, 1981. 351 с.
4. *Банищikov Г.* Оркестр в «Поэме экстаза» А. Н. Скрябина // Оркестровые стили в русской музыке: Сборник статей / Сост. В. И. Цытович. Л.: Музыка, 1987. 205 с.
5. *Барсова И. А.* Симфонии Густава Малера. М.: Советский композитор, 1975. 495 с.
6. *Бочкарева О. А.* Сибелиус и Глазунов: к проблеме стилистики модерна в музыке // Глазуновский сборник: Сборник научных материалов / Ред.-сост. О. А. Бочкарева, Н. П. Хилько. Петрозаводск: Петрозаводская гос. консерватория, 2002. С. 14–28.
7. *Валькова В. Б.* Рефлексы «александринской эпохи» в творчестве Прокофьева и Шостаковича // Сергей Прокофьев. Письма. Воспоминания. Статьи: Сборник / Ред.-сост. М. П. Рахманова. М.: Дека-ВС, 2007. С. 241–248. (Труды Государственного Центрального Музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки).
8. *Вересаев В.* Аполлон и Дионис (О Ницше). 2-е изд. [М.]: Мосполиграф, 1924. 136 с.

¹ См.: *Арановский М. Г.* Мелодика С. Прокофьева: Исследовательские очерки. Л.: Музыка, 1969. С. 113.

² *Валькова В. Б.* Рефлексы «александринской эпохи» в творчестве Прокофьева и Шостаковича // Сергей Прокофьев. Письма. Воспоминания. Статьи: Сборник / Ред.-сост. М. П. Рахманова. М.: Дека-ВС, 2007. С. 241–248.

9. *Глазунов А. К.* Исследования. Материалы. Публикации. Письма: В 2 т. / Редкол.: Ю. В. Келдыш, М. О. Янковский (отв. ред.). Т. 1. Л.: Музгиз, 1959. 556 с.
10. *Глазунов А. К.* Письма, статьи, воспоминания: Избранное / Сост., вступ. статья и примеч. М. А. Ганиной. М.: Музгиз, 1958. 550 с.
11. *Глебов И.* О Глазунове. О «Царе Иудейском» (музыке к одноименной драме К. Р. — великого князя К. К. Романова) и о том недоумении, что вызывает в нас глазуновское творчество // Музыка. 1915. 24 янв. № 207. С. 54—60.
12. *Гнесин М. Ф.* Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. М.: Музгиз, 1956. 335 с.
13. *Гозенпуд А.* Глазунов и Асафьев (Из истории противостояния) // Скрипичный ключ. 1996. № 1. С. 3—11.
14. *И. Ф. Стравинский.* Статьи и материалы / Сост. Л. С. Дьячкова; под общ. ред. Б. М. Ярустовского. М.: Советский композитор, 1973. 525 с.
15. *Келдыш Ю. В.* Глазунов-симфонист // Келдыш Ю. В. Очерки и исследования по истории русской музыки / Вступ. статья О. Левашевой. М.: Советский композитор, 1978. С. 199—346.
16. *Кириченко Е. И.* Русский стиль: Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII — начала XX века. М.: Галарт: АСТ, 1997. 430 с.
17. *Коптяев А.* Музыкальные портреты. А. К. Глазунов // Cosmopolis. 1897. Т. 5. № 13. С. 180—186.
18. *Кунин И.* Римский-Корсаков Н. А. Жизнь и творчество в воспоминаниях, письмах и критических отзывах. М.: Советский композитор. 1974. 279 с.
19. *Малков Н. П.* Шестая симфония Глазунова (Путеводитель по концертам. Программы концертов). Ленингр. гос. ордена Труд. кр. знамени филармония. Л., 1941. 52 с.
20. *Мяковский Н. Я.* Чайковский и Бетховен // Музыка. 1912. № 77. С. 431—440.
21. *Направник В. Э.* Эдуард Францович Направник и его современники. Л.: Музыка, 1991. 461 с.
22. *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Танееве. М.: Классика-XXI, 2003. 190 с.
23. *Тавастьерна Э.* Сибелиус. Ч. 1. М.: Музыка, 1981. 279 с.
24. *Чечотт В.* К 25-ти летию композиторской деятельности А. К. Глазунова // В мире искусств. 1907. № 2. С. 14—15.
25. *Abraham G. E. H.* On Russian music. London, 1939. 279 p.
26. *Cope D.* New music composition. New York: Schirmer Books, 1977. 351 p.

Аннотация

В статье акцентируется внимание на недостаточно изученных прежде факторах новизны концепций симфоний А. К. Глазунова, предвосхищающих искания модерна, и на уникальности типа личности композитора, родственной термину «человек играющий». В условиях быстрой смены метанарративов в русском искусстве в начале XX века рассмотрены причины утраты актуальности созданных композитором концепций симфоний.

Abstract

Through an examination of the social and cultural conditions in which Glazunov lived and worked, this article examines the composer's unique personality and the way in which it might correspond to the concept of *Homo Ludens*—a rare phenomenon in Russian musical culture. Glazunov's symphonies differ from those by his older contemporaries in that they contain a new approach to musical process which focusses more on the creation and modification of sound forms through sophisticated compositional techniques.

- ✓ *Ключевые слова:* русское искусство начала XX века, А. К. Глазунов, русская симфоническая музыка, новизна концепций симфонизма, тип творческой личности композитора.
- ✓ *Keywords:* early 20th-century Russian art, Alexander Glazunov, Russian symphonic music, new concepts of symphonism, creative personality.

Композитор-классик на экране

ОСИПОВА ГАЛИНА ГЕОРГИЕВНА

Кандидат искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения (Санкт-Петербург, Россия)

OSIPOVA GALINA G.

PhD (Art Criticism), Associate Professor, Saint Petersburg State University of Film and Television (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: galina_music@mail.ru

ЕКАТЕРИНИНСКАЯ АННА АЛЕКСЕЕВНА

Кандидат искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения (Санкт-Петербург, Россия)

EKATERININSKAYA ANNA A.

PhD (Art Criticism), Associate Professor, Saint Petersburg State University of Film and Television (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: Anneksa@yandex.ru

За прошедшие два десятилетия мировой кинопроцесс пополнился образцами особого сегмента музыкального кинематографа, который принято называть «фильмы о музыке и музыкантах»¹. В киноработах «Рэй» (2004, режиссер Тейлор Хэкфорд), «Генсбур. Любовь хулигана» (2010, режиссер Жоан Сфар), «Богемская рапсодия» (2018, режиссеры Брайан Сингер и Декстер Флетчер), «Рокетмен» (2019, режиссер Декстер Флетчер) на экране предстали знаковые фигуры и явления поп- и рок-культуры второй половины XX века — композиторы и музыканты-исполнители, на искусство которых уже можно было взглянуть с достаточного расстояния для объективной оценки или мифологизации.

Тем не менее в подобном жанре режиссеры все реже обращаются к мастерам прошлого в области высокой академической традиции. Что неудивительно: такие тонкие материи, как творческий процесс гения, сложные законы классической музыкальной композиции, средства выразительности звука в различные стилевые эпохи, требуют культурного багажа, осведомленности, «наслушанности» и любви именно к этого рода музыке, наконец. Сегодня событиями киноискусства все чаще управляют экономические факторы, и просчитать кассовый успех фильма на основе популярности у широкого зрителя массовых музыкальных субкультур надежнее и проще.

Остается признать, что лучшие работы о великих классиках были сняты в последней трети прошлого века: среди них фильмы «Чайковский» И. Та-

¹ Чернышев А. В. Киномузыка: Учебная программа для музыкальных вузов. М.: Медиамузыка, 2013. 31 с.; Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино: Учебное пособие. 4-е изд. СПб.: Лань: Планета музыки, 2020. 384 с.

ланкина (1970), «Амадеус» М. Формана (1984), «Переписывая Бетховена» А. Холланд (2006). Вышедший в 2013 году мюзикл-мелодрама Б. Роуза «Паганини: Скрипач Дьявола» (с немецким скрипачом и рок-шоуменом Дэвидом Гарреттом в заглавной роли) не выдерживает с ними сравнения.

Технические задачи, которые ставит перед собой режиссер, воплощая на экране образ и творчество выдающегося композитора / музыканта-исполнителя, неизбежные заданности и клише, которые по возможности следует преодолевать, как правило, одни и те же:

- вопрос выбора иллюстративных образцов из музыкального наследия автора (с одной стороны, популярные опусы, нацеленные на психологический феномен «радости узнавания уже известного» в реакции зрителя и, с другой — малознакомая музыка, используемая с просветительской целью: «радость узнавания нового»);
- необходимость увязки музыкального ряда с событиями биографии (строгое хронологическое соответствие или содержательно-смысловая трактовка с временными сдвигами);
- проблема тотального преобладания внутрикадровой музыки (композитор, сочиняющий за роялем, поющий или музицирующий человек в кадре, дирижер с оркестром, сцены из опер и балетов и пр.) и его преодоление через разнообразие и смену внутрикадровых позиций и вариантов ухода в закадровое звучание и обратно.

Главной же содержательной задачей становится (а чаще, увы, не становится) попытка приблизиться к тайне творчества, вскрыть механизмы композиционного процесса и рождения звуковых образов, что удается единицам.

По сути дела, кинематографический жанр биографической драмы (байопик), независимо от того, в какой сфере деятельности прославился ее герой, может использовать три подхода к судьбе знаменитости.

Первый подход — это *реконструкция*. Она представляет собой воспроизведение основных вех профессиональной биографии, добросовестно размеченное датами-интертитрами или, к примеру, строками из газетных публикаций (если речь идет о начале индустриальной эпохи, прежде всего о XIX столетии, когда газета становится первым и главным источником информации о значимых событиях общественной и культурной жизни). Примечательно, что во французском кинематографе 1990-х реконструкция обрела буквальный смысл и достоверность в связи с движением аутентизма нового поколения (музыкально-исторической реконструкции) в исполнительстве и фестивальной практике, всплеском интереса к старинной музыке, и прежде всего культуре барокко («Все утра мира» Алена Карно (1991) о композиторе XVII века Марене Маре, «Кастрат Фаринелли» Жерара Корбьо (1994) о барочном виртуозе пения и его непростых отношениях с германо-британским титаном XVIII века Георгом Фридрихом Генделем и фильм

этого же режиссера «Король танцует» (2000) о двух великих «Жанах Батистах» при дворе Людовика XIV — Люлли и Мольере).

Второй подход — это *ревизия*. Как правило, ревизионерские кинобиографии уделяют пристальное внимание прежде всего частной жизни гениев, в которой они (для того чтобы привлечь внимание сценариста и режиссера) должны быть не менее заметны, чем в творчестве или науке. Байопики, посвященные выпуклым личностям Моцарта¹ или Бетховена, вполне ожидаемы и выходили неоднократно, в отличие от скромных биографий гениев / незаметных тружеников наподобие Гайдна или Шуберта, которые вряд ли станут предметом киноискусства.

Конечно, есть и смешанные случаи, когда кино комбинирует два этих подхода. Так, фильм уже упоминаемого британского режиссера Бернарда Роуза с обманчивым названием «Бессмертная возлюбленная» (1994, яркая актерская работа Гэри Олдмена в главной роли) посвящен личности и творчеству Л. ван Бетховена, увиденным через призму вольно трактованных событий частной жизни и любовных драм композитора. При этом в хронологии событий (в точном соответствии с годом написания композиторскогоopusа) всплывает закадрово и внутрикадрово своего рода «дежурный набор» бетховенских тем из Патетической и Лунной сонат, Третьей и Пятой симфоний и др. (его же «Паганини: Скрипач Дьявола» — типично ревизионерская кинобиография).

Наконец, третий, нечастый подход, приобретший известную популярность уже в постмодернистскую эпоху, — это *деконструкция*, своего рода низведение гения с пьедестала. Подобную операцию применительно к композиторам неоднократно применял эпатажный британский режиссер Кен Рассел, снявший музыкальную трилогию «Любители музыки» (1970) — «Малер» (1974) — «Листомания» (1975). В ней Рассел, весьма свободно обращаясь с фактологическим материалом, а где-то и вовсе подтасовывая его, подверг разоблачению — и в переносном, и в прямом смысле — фигуры трех великих композиторов: Петра Чайковского, Густава Малера и Ференца Листа. Насыщая повествование элементами китча и бурлеска, он словно растормаживает забронзовевшие образы гениальных музыкантов, превращая их в странные эксцентрические фигуры.

Советский кинематограф — не только, но прежде всего в силу идеологических причин — изображал композиторов в русле реконструкции. И в рамках этой модели режиссеру желательно было обозначить противостояние композитора монархическому строю дореволюционной России, бесплодной и утомительной светской жизни, преклонению света перед западной музыкой — и, конечно, подчеркнуть близость к народу и приверженность национальной тематике. Фильм Григория Рошаля «Мусоргский», вышедший в 1950 году в

¹ Swafford J. Mozart: The Reign of Love. New York: Harper, 2020. 832 p.

эпоху сталинского «малюкартинья», ознаменованную борьбой с «безродными космополитами», исчерпывающе описывается именно такими формулировками. Композитором-компилятором фильма выступил советский классик Дмитрий Кабалевский, написавший в том числе авторскую увертюру на основе оперных тем Мусоргского, а исполнителями главных ролей стали крупнейшие фигуры театрального и кинематографического Ленинграда — Александр Борисов, Бруно Фрейндлих, Николай Черкасов.

Эти же идеологические акценты были расставлены в фильмах «Римский-Корсаков» (режиссер Г. Рошаль и Г. Казанский, 1953) и «Композитор Глинка» (режиссер Г. Александров, оператор Э. Тиссэ, 1952). В последнем мастер музыкального кино Александров выпукло представил русский салонно-аристократический период первой половины XIX века средствами большого стиля с обилием камерного музицирования и фрагментов оперных сцен, натурными съемками за границей и воссозданием атмосферы гастролей Ференца Листа в Дворянском собрании Петербурга (запечатлев внутрикадровую пианистическую и актерскую игру великого Святослава Рихтера).

Фильм заметного мосфильмовского мастера Игоря Таланкина «Чайковский» выходит на экраны кинотеатров в качественно иное время. Брежневский «застой» не сопровождался уничтожением интеллигенции под знаменем борьбы с антинародным формалистическим искусством, он проявился «заморозкой» общественно-политической жизни. Такой своеобразный исторический кризис семидесятых годов был формой реакции на преобразование хрущёвской оттепели первой половины шестидесятых.

Закрепощение социальной (и неизбежно — культурной) сферы заставило кино обратиться к истории, к великим достижениям прошлого — во избежание поиска и анализа сомнительных достижений в безвременном настоящем. Примечательно, что мотивированное, казалось бы, сугубо внутренними ретроспективными причинами обращение к личности великого композитора находит отклик на Западе. Фильм Таланкина номинируется на престижные американские кинематографические премии «Золотой глобус» и «Оскар». Иннокентий Смоктуновский за исполнение роли Чайковского получает приз лучшему актеру на фестивале в Сан-Себастьяне (1970). Режиссура Таланкина на том же фестивале заслуживает особого упоминания жюри.

У такого успеха было несколько причин. Первая из них — добротная режиссура. Вторая причина кроется, конечно, в имени Чайковского — главного «экспортного бренда» русской классической музыки за рубежом¹. Третья причина — это участие в создании кинопартитуры Дмитрия Тёмкина, прославленного американского композитора русского происхождения, оснастившего фильм большим количеством переозвученной, драматургически ском-

¹ П. И. Чайковский. Забытое и новое: Альманах. Вып. 4. Исследования, материалы к биографии, воспоминания современников. М.: Театралис, 2020. 376 с. с ил.

понованной, почти ни на минуту не замолкающей закадровой и внутрикадровой музыки Чайковского. Несмотря на то что профессиональная оценка этой последней киноработы Тёмкина остается неоднозначной (наш выдающийся современник, композитор Леонид Десятников, например, в своей лекции к 175-летию Чайковского поставил Тёмкину «крепкую тройку с минусом»¹), приглашение четырехкратного обладателя «Оскара» к работе над советским фильмом, несомненно, привлекло к «Чайковскому» и внимание американской прессы, и внимание Киноакадемии. Еще одна причина — это жанр байопика, столь любезный Голливуду. Также не будем забывать, что тремя годами ранее «Оскар» в номинации «лучший иностранный фильм» получила кинокартина «Война и мир» Сергея Бондарчука, чему способствовали, в общем, те же факторы: вполне голливудский размах историко-костюмной драмы и эмблематичность имени Толстого, романы которого не раз и не два ставились американскими кинематографистами.

В советских условиях интерес к внутреннему устройству человека возникает именно из-за невозможности внешнего движения куда-либо. Художник, не встроенный в социальный механизм, понимает это острее, чувствует подобную остановку времени первым. «Чайковский» Таланкина такую безвременность как бы легализует. Но уже через четыре года диалог художника со своим прошлым через западную изобразительную и музыкальную культуру, через аллюзии на Брейгеля и Баха будет восприниматься совершенно иначе. «Чайковский» — это еще парадная биография с осторожной «прививкой» западных достижений, сновидческое «Зеркало» Тарковского — это уже неподобающее, протестное высказывание.

Не обойдем вниманием также и тот факт, что и в «Зеркале», и в «Чайковском» мы имеем дело с одним исполнителем — Иннокентием Смоктуновским. Тарковского он интересует как закадровый голос вне материального облика, Таланкина — как мастер перевоплощения. Сходятся Тарковский и Таланкин в одном: обоим режиссерам (а также Э. Рязанову в фильме «Берегись автомобиля» и А. Кончаловскому в «Дяде Ване») Смоктуновский нужен как выразитель образа русского (советского) интеллигента.

В интерпретации Таланкина аполитичность и асоциальность Чайковского искупаются его приверженностью национальной культуре (прежде всего Пушкину, на тексты которого пишутся романсы, оперы «Евгений Онегин» и «Пиковая дама») и подчеркнутым неаристократизмом обращения с прислугой: лучшим и безгранично преданным другом Чайковского является обученный грамоте слуга Алеша (Евгений Леонов), с которым тот обсуждает и критические публикации в прессе, и содержание пушкинских литературных

¹ Похороны куклы. Лекция Леонида Десятникова. К 175-летию со дня рождения Петра Ильича Чайковского. 24 июня 2015 г. URL: <https://m.colta.ru/articles/specialist/7720-pohorony-kukly> (дата обращения: 14.04.2021).

опусов. В этой близости композитора «почве» фильм Таланкина вполне наследует сталинским жанровым исходникам.

Что совсем не похоже на композиторские байопики 1950-х годов, так это духовная утонченность фигуры композитора и театральная условность отдельных художественных решений. Если фильм Таланкина так часто заходит на территорию условности, то происходит это прежде всего из-за природы актерского дарования Смоктуновского. Смоктуновский в первую очередь театральный актер и мастер внутреннего перевоплощения. Подчас он пугающе похож на оригинал, но портретный грим оказывается куда менее значимым, чем соответствующее этому гриму выражение глаз. Глаза Смоктуновского постоянно что-то ищут, взгляд его не пребывает, а становится, в нем заключена бурная душевная жизнь, текущая под поверхностью нерешительного тела.

Два женских увлечения в жизни Чайковского — франко-бельгийская оперная певица Дезире Арто и недолго пробывшая его женой Антонина Миллюкова — своим включением в киноповествование демонстрируют режиссерский взгляд на сублимирование личного в художественное.

Первую играет прима-балерина Большого театра Майя Плисецкая. Ее двуипостасность — певица в фильме и балерина в жизни — порождает два видения Чайковского. Первое — это флешбэк, в котором под звуки романса «Средь шумного бала...» на стихи А. К. Толстого Чайковский вспоминает свою встречу с Дезире на бале-маскараде. Второе — это прозрение о создании балета «Лебединое озеро», приходящее к Чайковскому под мостом у воды, на которую накладывается экспозиция с танцующей Плисецкой. Чайковский словно проникает внутрь танца, и Белый Лебедь оборачивается Черным. И тот и другой ход имеют довольно очевидную мотивировку — зеркало сцены уравнивается с зеркалом воды. Внутри Чайковского течет зазеркальная, доступная одному его взгляду-вслушиванию жизнь музыки — потаенная для других, но оглушительная для себя.

Сочинение арии Онегина из 3-го действия оперы «Евгений Онегин» «приводит» Чайковского в березовую рощу, где уже без монтажных ухищрений, через одну только вертикальную панораму камеры мы оказываемся в невесомом, прозрачном, черно-белом мире музыки, равно отсылающем и к фортепианной клавиатуре, и к нотной записи. Здесь начинается «онегинская» история самого Чайковского, продолжаемая письмом-признанием от Миллюковой и браком, несчастье, глупость и бытовое ничтожество которого убеждают Чайковского разорвать первоначальный счастливый финал оперной партитуры прямо на глазах изумленных актеров.

Заявленная в начале фильма тема смерти возвращается ближе к финалу и разворачивается в написание оперы «Пиковая дама». В зачищенной до непроглядной тьмы декорации спальни Чайковскому мерещатся старуха и он сам в гриме Германна. Далее, вслед за выстрелом Германна—Смоктуновско-

го в себя, мы наблюдаем за мемориализацией образа. Успех «Пиковой дамы» приводит к «вознесению» Чайковского над толпой, за которым немедленно следуют чествование композитора парижской Академией изящных искусств и Кембриджским университетом. И затем, вместо показа «человеческой» смерти героя от стакана некипяченой воды, зараженной холерой, — мы наблюдаем символизм вертикального восхождения камеры под звуки финала «Патетической симфонии» по органным трубам, проезд саней сквозь колоннаду Исаакиевского собора и панорамирование по горельефу, изображающему снятие Иисуса с креста. Смерть Чайковского приравнивается к евангельскому сюжету, увековечивается и мифологизируется.

В своем фильме Таланкин неоднократно и вполне предсказуемо переводит разговор о музыке в плоскость метафизическую. Например, гостя в имении своей покровительницы баронессы фон Мекк, Чайковский оказывается внутри прекрасного среднерусского пейзажа, что выглядит так, как будто он парит в невесомых пеленах трав и ажурном плетении листьев. Плоская белизна дома, лестничного спуска, прибрежной беседки, белизна его купального халата, гладь воды, отражающая имение, вся эта природная идиллия, оформленная «Вальсом цветов» из балета «Щелкунчик», — демонстрирует самую характерную черту в музыкальном решении фильма. О ней композитор Десятников в своей лекции отозвался так: «Моя главная претензия к фильму сводится к тому, что музыка выступает здесь в подчиненной, страдательной роли, и это неправильно. Мне кажется, люди, делающие фильм о Чайковском, должны исходить из музыки Чайковского. Таланкин... этого не сделал. <...> Сама производственная ситуация катастрофична: за огромные деньги партия и правительство нанимают иностранного специалиста для того, чтобы он превратил национальное сокровище в нечто эстрадно-симфоническое, в нечто утилитарное, лишь бы режиссеру было понятно, удобно и уютно»¹. К сожалению, с мнением Десятникова трудно не согласиться.

Высоко оценивая режиссерскую работу в целом, восхищаясь актерским воплощением образа главного героя, отметим все же, что от музыкальной стороны фильма о Чайковском «по гамбургскому счету» хотелось ожидать большего. Для иллюстрации И. Таланкин и Д. Тёмкин выбрали самые узнаваемые темы в хронологии появления музыкальных опусов, закадровое звучание музыки (нередко странно и нелогично переоркестрованное в сравнении с оригиналом) преобладает над внутрикадровым. Что же касается скрытых механизмов творчества, то они обозначены (режиссер ставил перед собой эту непростую задачу), но даны порой прямолинейно и бледно для знающих и чувствующих содержательные глубины симфоний, опер и балетов композитора.

¹ Похороны куклы. Лекция Леонида Десятникова.

Личность Сергея Рахманинова — русского гения XX столетия, равновеликого Чайковскому по степени мирового признания — долго не затрагивалась кинематографом: для советской киноклассики это было невозможно в связи с эмиграцией композитора в США, его творчество официально оценивалось сдержанно и неоднозначно, не исполнялись духовные произведения и музыка американского периода. В постсоветском контексте рахманиновская творческая биография получила воплощение относительно недавно в работе Павла Лунгина «Ветка сирени» (2007, в главной роли Евгений Цыганов). При этом фильм назван автором «фантазией», и у главного героя есть только имя — Сергей, фамилия «Рахманинов» не звучит и в титрах не значится. Картина несколько померкла в тени предшествующего ему «Острова» (2006), хотя музыки здесь несравнимо больше, и это музыка Рахманинова. Отметим, что «Лунгин пошел по достаточно традиционному пути, создавая фильм-биографию композитора (с усилением и вольным трактованием в ней любовной линии) на фоне закадрового и внутрикадрового звучания музыкальной компиляции: фрагментов самых известных у широкой публики сочинений Рахманинова — прелюдий до-диез минор и соль минор, Элегии, Вокализа, Второго фортепианного концерта и др.»¹.

Сегодня остается сожалеть об отсутствии министерского «социального заказа» на создание биографических фильмов о крупнейших фигурах отечественной (и мировой) музыки — в XX веке это по меньшей мере Сергей Прокофьев и Дмитрий Шостакович.

Отдадим должное неигровой работе Александра Сокурова «Дмитрий Шостакович. Альтовая соната» (1981, совместно с Семеном Арановичем) — размышлению о трагической судьбе художника, свободного и несвободного, неотделимого от своей страны и эпохи. И назовем премьеру 2021 года, выпущенную мэтром отечественной анимации Андреем Хржановским, его opus magnum — «Нос, или Заговор „не таких“». В уникальной авторской технике и манере гротеска и «мистического реализма», в оживших «музыкальных картинах» Хржановский не только частично экранизировал оперу Шостаковича, но и воплотил (наряду с такими персонажами, как Н. Гоголь, М. Булгаков и В. Мейерхольд) образ композитора-нонконформиста в контексте политической травли ноября 1936 года (печально знаменитой статьи в газете «Правда» «Сумбур вместо музыки»).

Как же быть с идеальным композиторским байопиком, где соединились бы человеческая история и история бессмертных творений, стиливая достоверность и вневременное ощущение прекрасного, земное и божественное,

¹ *Осипова Г. Г.* О музыкальной составляющей в кинодраматургии Павла Лунгина // Актуальные вопросы развития индустрии кино и телевидения в современной России: Сборник научных трудов. Вып. 2 / Редкол.: А. Д. Евменов (отв. ред.) [и др.]. СПб.: СПбГИКиТ, 2018. С. 151.

«гений и злодейство», наконец? Такой фильм существует, и это «Амадеус» Милоша Формана (1984)¹. В нем действительно сошлось многое: фильм получил беспрецедентное количество «Оскаров» — восемь (!), в том числе за лучший фильм, лучшую режиссуру и лучший сценарий.

Со сценарием здесь отдельная история. В основу положена оригинальная и репертуарная по сей день пьеса британского драматурга Питера Шеффера, впервые поставленная в Национальном театре Лондона в 1979 году, а на Бродвее — в 1980-м. Бродвейской постановкой вдохновлялся Форман, и Шеффер специально для фильма адаптировал сценарий. Драматург признавался, что источником вдохновения для него выступила «маленькая трагедия» А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери» и одноименная опера Н. А. Римского-Корсакова.

Примечательный факт: уже в 1982 году в ленинградском Большом драматическом театре (БДТ) появился легендарный спектакль Георгия Товстоногова «Амадей» с Ю. Демичем в заглавной роли и В. Стрельчиком в роли Сальери. Через год состоялась московская премьера в МХАТе (режиссер М. Розовский). И по меньшей мере как ленинградская, так и московская театральная публика была подготовлена к выходу фильма в советский прокат в 1984 году, имела возможность сравнивать театральную и кинематографическую версии.

Композиторами фильма заявлены Моцарт, Сальери и Перголези, композитор-композитор среди авторов фильма не указан, но «нарезка» музыкальных фрагментов, сведение музыки и монтаж (ритмический и метрический) с изображением безупречны.

Музыка фильма открывается I частью Симфонии соль минор — но не № 40 (с самой известной симфонической темой Моцарта), а № 25: симфония ранняя, но настолько мощная и полная драматизма в атаке главной партии, что неискушенному зрителю / слушателю сразу и навсегда врезается в память. И таких «просветительских» примеров множество: это и III часть 4-го валторнового концерта, и фрагмент зингшпиля «Похищение из сераля», и мрачный и величественный финал «Дон Жуана», и «Confutatis» (не «Lacrimosa»!) из «Реквиема» (к «Confutatis» мы еще вернемся).

При этом популярная мелодия из I части Маленькой ночной серенады просто напевадается священником, исповедующим умирающего Сальери. А тема всем известной арии Фигаро «Мальчик резвый» рождается из импровизации Моцарта за хаммерклавиром, когда он на глазах императора Йосифа II и свиты из придворных музыкантов (и на глазах зрителей, конечно) воспроизводит по памяти, а затем с живой непосредственностью «улучшает» подаренный ему Сальери приветственный марш (художественный вымысел авторов).

¹ Новак Я., Форман М. Круговорот. М.: Вагриус, 1999. 384 с.

Достоверно показаны как чопорный мир дворцовых концертов имперской Вены, так и музыкальный демократизм ее улиц и питейных заведений (художник по костюмам также получил «Оскара»). Форман постоянно погружает зрителя во фрагменты репетиций и спектаклей, в постановочные эффекты и закулисы оперного театра второй половины XVIII века, включая даже известный лишь знатокам истории музыки комико-пародийный жанр «пастиччо».

Приведем несколько примеров филигранного мастерства режиссера и звукорежиссера в работе с закадровым и внутрикадровым проведением моцартовской музыки.

Сальери внутри кадра скромно наигрывает на клавинофорте музыкальную тему — и она тут же превращается в другое внутрикадровое звучание, уже оркестровой партитуры (Сальери — дирижер) и парящего голоса оперного сопрано, обрастая тембровыми красками и плотью.

Вот еще пример. Сальери смотрит в ноты только что отзвучавшей под управлением автора моцартовской партитуры, внутренний слух оживляет звуки оркестра в его голове, параллельно мы слышим его закадровый голос, описывающий каждый тембр в полном изумлении перед чудом гения. И эта «внутренняя» музыка звучит отчетливо, приближенно, а не издалека, как минутой ранее, доносясь через анфиладу комнат в момент ее первого закадрового проведения, но затем внезапно обрывается (Моцарт, еще не знакомый с Сальери, в этот момент захлопывает партитуру буквально перед его носом и уносит с собой).

Примечательно, что текст театральной пьесы Шеффера предполагал оформление постановки музыкой Моцарта, и в нем упоминаются конкретные сочинения (прежде всего, оперы, о написании которых идет речь), но таких тонких и многочисленных музыкальных деталей в пьесе быть не могло: на театре такое нельзя обеспечить показом, это чисто кинематографические возможности и уловки. Крайне интересно было бы узнать, чьи это идеи — режиссера или сценариста, как они рождались, кто кого подталкивал?

Филигранны практически все эпизоды с музыкой, но отдельного рассмотрения требует самый пронзительный момент фильма: Моцарт в предсмертном состоянии диктует Сальери страницу партитуры «Реквиема», его 6-ю часть «Confutatis». В нем все продумано до мелочей: то, что проделал режиссер, соответствует крылатой фразе Пушкина в устах Сальери: «Музыку я разъял как труп, поверил алгеброй гармонию». «Разъято» все — сначала переведен (для зрителя, чтобы было понятно содержание) латинский текст, потом напеты слабым композиторским голосом Моцарта, затем записаны Сальери и озвучены внутренним слухом автора (при взгляде на запись) все партии, поочередно по мере вступления (басы и тенора хора, контрабасы и тромбоны в оркестре, женские голоса, партия первых скрипок и т. д.).

Перед нами предстает структура композиции — контрастная полифония с элементами имитаций, сложнейший организм с потрясающей выразительностью каждой линии, каждого голоса партитуры. И зрителю было дано прочувствовать их отдельный смысл, отдельную красоту, прежде чем они соединятся в совершенное целое. И это целое станет грозной и уже закадровой темой, иллюстрирующей бегство Констанции Моцарт ненастной ночью в экипаже с курортного отдыха, — и будет порождать у нас самые ужасные предчувствия.

Еще в эпизоде есть поразительное, казалось бы, невозможное единение двух антагонистов и в то же время собратьев-музыкантов: рукой одного правит и диктует ему Господь, а другой, мстительный завистник и злодей, внутренне преображаясь и уже любя своего врага, записывает величайшую музыку и испытывает счастье этой причастности к божественному, ибо никто, кроме совершенного ремесленника, не способен по-настоящему оценить истинную гениальность.

Эта сцена — одна из лучших в своем роде в мировом кинематографе. Она словно приоткрывает завесу и приближает зрителя к таинству творчества и рождению шедевра. Вспоминается удивительно точное и ёмкое высказывание классика уже наших дней, петербургского композитора Бориса Тищенко: «Музыка — это прямое свидетельство существования Бога»¹.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Новак Я., Форман М.* Круговорот. М.: Вагриус, 1999. 384 с.
2. *Осипова Г. Г.* О музыкальной составляющей в кинодраматургии Павла Лунгина // Актуальные вопросы развития индустрии кино и телевидения в современной России: Сборник научных трудов. Вып. 2 / Редкол.: А. Д. Евменов (отв. ред.) [и др.]. СПб.: СПбГИКиТ, 2018. С. 150—154.
3. *Осипова, Г. Г., Эйфман Б. Я.* Балет «Ярославна» Бориса Тищенко на петербургской сцене: из истории постановок // Вестник Казанского университета культуры и искусств. 2019. № 3. С. 90-97.
4. П. И. Чайковский. Забытое и новое: Альманах. Вып. 4. Исследования, материалы к биографии, воспоминания современников. М.: Театралис, 2020. 376 с. с ил.
5. Похороны куклы. Лекция Леонида Десятникова. К 175-летию со дня рождения Петра Ильича Чайковского. 24 июня 2015 г. URL: <https://m.colta.ru/articles/specialist/7720-pohorony-kukly> (дата обращения: 14.04.2021).
6. *Чернышев А. В.* Киномузыка: Учебная программа для музыкальных вузов. М.: Медиамузыка, 2013. 31 с.
7. *Шак Т. Ф.* Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино: Учебное пособие. 4-е изд. СПб.: Лань: Планета музыки, 2020. 384 с.
8. *Swafford J.* Mozart: The Reign of Love. New York: Harper, 2020. 832 p.

¹ *Осипова, Г. Г., Эйфман Б. Я.* Балет «Ярославна» Бориса Тищенко на петербургской сцене: из истории постановок // Вестник Казанского университета культуры и искусств. 2019. № 3. С. 97.

Аннотация

В статье рассмотрен феномен экранного образа композитора-классика, пути и способы его режиссерского воплощения. Лучшие образцы жанра композиторского байопика — фильмы И. Таланкина «Чайковский» и М. Формана «Амадеус» — анализируются с позиций исторического и художественного аспектов, глубины и органики аудиовизуального синтеза.

Abstract

This article examines the depiction of classical composers on screen, along with related directorial decisions and methods. Two well-known composer biopics are analysed: Igor Talankin's *Tchaikovsky* and Miloš Forman's *Amadeus*. The analysis takes into consideration both historical and artistic aspects, as well as audiovisual synthesis.

- ✓ *Ключевые слова:* режиссер, композитор, байопик, закадровая музыка, внутрикадровая музыка.
- ✓ *Keywords:* director, composer, biopic, nondeictic music, intraframe music.

Первые постановки ранних пьес Ф. Шиллера в России

КАРТАШОВА ДАРЬЯ АЛЕКСАНДРОВНА
Аспирантка, Российский государственный институт
сценических искусств (Санкт-Петербург, Россия)

KARTASHOVA DARYA A.
Doctorant Student, Russian State Institute of Performing Arts
(Saint Petersburg, Russia)

E-mail: darya_kartashova@mail.ru

В начале XIX века «Разбойники» Ф. Шиллера московским и петербургским зрителям были хорошо знакомы — пьесу поставила немецкая труппа императорского театра (предположительно в 1805 году), играли на языке оригинала. Студент С. П. Жихарев упоминает в своих дневниках о постановках пьес Шиллера немецкой труппой в Петербурге «на маленькой сцене Демидовского театра»: «Ай да Freiherr von Steinsberg!¹ <...> Право, Штейнсберг волшебник! В продолжении одного года сформировать труппу, в которой одни и те же сюжеты играют сегодня шиллеровых „Разбойников“, а завтра „Русалку“; сегодня „Kabale und Liebe“, а завтра „Die deutsche Kleinstädter“²... и играют очень недурно... и между тем из каких лиц составлена эта труппа? Кроме Штейнсберга, который несмотря на свое баронство... может назваться превосходным актером во всех амплуа, — все актеры его труппы большею частью Anfängers³ из петербургских мастеровых. Даровитая мамзель Штейн, играющая... Амалию, Луизу и проч. — булочница...»⁴ Роль Карла Моора исполнял некий пастор Гейдеке, «он был так увлекателен в первых сценах 4-го действия шиллеровых „Разбойников“. С каким чувством он говорил тираду: die Blätter fallen [листья падают], в которой Карл Моор вспоминает о прежних днях своей невинности: „O meine Unschuld, meine Unschuld!“⁵»⁶

Упоминает Жихарев и о спектакле по пьесе «Коварство и любовь»: «...мы отправились вместе в немецкий театр. Давали „Kabale und Liebe“. Гебгард

¹ Барон Карл фон Штейнсберг — немецкий актер.

² «Коварство и любовь», «Немецкие мещане» (нем.).

³ Новички (нем.).

⁴ Жихарев С. П. Записки современника: В 2 т. Л.: Academia, 1934. Т. 1. С. 47. Запись датирована 20 января 1805 года.

⁵ О моя невинность! О моя невинность! (нем.)

⁶ Жихарев С. П. Записки современника. Т. 1. С. 224. Запись датирована 11 января 1806 года.

играл Фердинанда, Кудич — президента, Борк — Вурма, Брюкль — музыканта, мадам Эвест — жену его, мамзель Леве — леди Мильфорт, а мадам Гебгард-Штейн — Луизу. Последнюю в роли Луизы я видел уже в Москве; она по-прежнему превосходна, если еще не превосходнее. Вся пьеса была обставлена и разыграна мастерски. Не говорю о Гебгарде: роль Фердинанда лучшая из его ролей; но как хорошо, естественно играла мадам Эвест, какой талант у этого Борка для представления таких хладнокровных злодеев как Вурм; с какой величавостью и достоинством играла эта полногрудая красавица мамзель Леве — право, загляденье. Я вышел из спектакля вполне очарованный талантами актеров, и ансамблем всей пьесы...»¹

Гебгард, актер Петербургского немецкого театра, которого упоминает Жихарев, занимал в труппе «амплуа первых любовников»; кроме Фердинанда, он исполнял роль Карла Моора после Гейдеке. «Гебгард в роли Карла Моора не совсем мне понравился, — пишет Жихарев. — В игре его нет того глубокого чувства, которым должен быть проникнут Карл Моор, жертва неслыханного коварства и заблуждений своей молодости. Мой приятель не постиг этого характера, о котором можно было бы написать целую книгу; зато Амалия была настоящею Амалиею — чувствительною, любящею, мечтательною немкою средних веков. Мадам Гебгард² стала еще лучшею актрисою, чем была прежде... Франца Моора играл Розенштраух недурно. Он, говорят, очень добрый, религиозный человек и будто бы готовится в пасторы, но в ожидании хорошего пастората играет на театре. Для исполнения роли Франца следовало бы изучить ему рассуждение Иффланда об этой роли, в которой знаменитый актер и писатель был, говорят, превосходен. В Германии роль Франца Моора считается первой ролью, потому что требует большого изучения, между тем как для роли Карла достаточно, чтоб актер был одарен большою чувствительностью и был пригож собою. Линденштейн уморительно играл роль Шпигельберга; он на сцене как дома»³.

Кроме того, в Москве несколько лет шла переведенная французская переделка «Робер, атаман разбойников» — пьеса хорошо известная во Франции. «Подражание немцам, написанное горожанином Ла Мартельером», — значилось на обложке французского издания 1793 года — драма в пяти актах, в прозе. Эту переделку играли последнее десятилетие XVIII века в театре «Дю Марэ». Перевод на русский язык выполнил в 1808 году Ф. Ф. Иванов: «г. Иванов перевел ее [пьесу] с французского языка, а французский сочи-

¹ Жихарев С. П. Записки современника. Т. 1. С. 361. Запись датирована 1 декабря 1806 года.

² Роль Амалии исполняла Мария Гебгард-Штейн, жена Гебгарда; она же играла Луизу («Коварство и любовь»).

³ Жихарев С. П. Записки современника. Т. 1. С. 22–23. Запись датирована 8 января 1807 года.

нитель переделал ее из шиллеровой трагедии... Мы и шиллерову имеем на русском языке, но она написана для немцев; на русском театре представлять ее никак не можно. Какой зритель стерпит, чтобы действие продолжалось три месяца и происходило попеременно то в Саксонии, то в Богемии, то на берегу Дуная!»¹ Премьера состоялась 2 октября 1809 года. В 1823 году роль Робера (Карла Моора) исполнил Павел Степанович Мочалов. Спектакль прошел дважды в театре на Моховой (дом Пашкова на углу Никитской и Моховой)².

На русском языке «Разбойников» играли на сцене Благородного пансиона в Москве еще в конце XVIII века. Драматической труппой пансиона руководил Н. Н. Сандунов, первый переводчик «Разбойников» на русский язык (вероятно, для театра при пансионе Сандунов и переводил пьесу). На императорской сцене пьеса была впервые сыграна в 1814 году в бенефис актера Алексея Семеновича Яковлева.

Алексей Яковлев, будущий исполнитель роли Карла Моора, впервые выходит на сцену в 1794 году. «...Наружность его, — пишет Жихарев, — была прекрасна: телосложение правильное, рост высокий... благородная поступь, движения естественные... Лицо было зеркалом души его: открытый лоб, глаза светлые и выразительные... Голос сильный, звучный, приятный...»³ О пленительной внешности Яковлева, о его необыкновенном голосе сохранилось даже больше воспоминаний, чем о его игре. «Яковлев был прекрасный мужчина, довольно высокого роста... стройный. Черты лица его имели правильный очерк... Движения его и позы, когда он не слишком горячился, были благородны и величественны; взор пламенный... Но лучше всего в нем был звук голоса, громкий, звонкий, как говорится, серебристый, настоящий, грудной голос, исходивший из сердца в сердце...»⁴ — писал Ф. Булгарин.

Дебютировав в трагедиях Сумарокова «Синав и Трувор», «Семира», Яковлев выступает в главных ролях трагического репертуара: Аскольд («Семира» А. П. Сумарокова), Синав («Синав и Трувор» А. П. Сумарокова), Иодай («Гофолия» Ж. Расина), Танкред («Танкред» Вольтера), Ярб («Дидона» Я. Б. Княжнина). Необыкновенная внешность Яковлева, его могучий голос работали на создание образа трагического героя, сына богов. Но в конце первой половины XIX века о ролях, с которых начинал Яковлев, Р. Зотов напишет так: «В чем состоял репертуар Яковлева... В трагедиях Сумарокова и Княжнина. Но мы теперь чувствуем всю уродливость того языка, всю на-

¹ Московские записки // Вестник Европы. 1810. № 20. С. 314.

² Ласкина М. Н. П. С. Мочалов. Летопись жизни и творчества. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 101.

³ Жихарев С. П. Записки современника. Т. 2. С. 361.

⁴ Булгарин Ф. Воспоминания: В 6 ч. СПб.: Изд. Д. М. Ольхина, 1846. Ч. 2. С. 310.

пыщенность разговоров, всю неестественность положений. <...> Одни возгласы и фразы. Для сердца, для поэтического чувства ничего!»¹ Приход в театр трагедий В. А. Озерова, написанных пусть все еще с оглядкой на образцы французской классической школы, но уже более современным языком, дал Яковлеву возможность подать трагического героя несколько по-иному, привнести себя, свою индивидуальность в роль. Теперь его герои не полубоги, они становятся естественней, их чувства более земные, понятные. «[Озеров] первый понял, что вернейший путь к драматическому успеху есть голос сердца, истинное чувство и неподдельный жар»², но, с сожалением пишет Зотов, он не осмелился полностью отказаться от французских образцов.

Одновременно с трагедией на русской сцене идет мелодрама. Герой ее — человек чувствующий — наиболее близок Яковлеву. «Кто бы мог думать, чем развилось вполне высокое дарование Яковлева? Немецкими драмами и сочинениями Коцебу»³. Яковлев стал героем мелодрамы; здесь его талант мог раскрыться наиболее полно. Он играл в пьесах Коцебу («Ненависть к людям и раскаяние» и др.), одним из первых играл в пьесах Шекспира («Отелло», «Гамлет», «Король Лир»), затем Шиллера («Разбойники», «Коварство и любовь»).

Герой мелодрамы — человек, осознавший вдруг, что его частная жизнь, его проблемы тоже серьезны, тоже важны, требуют сочувствия, понимания. О своих чувствах, переживаниях рассказывал со сцены Яковлев. И никто из современников не сомневался, что его душевные порывы на сцене — это подлинные чувства к Александре Каратыгиной, которая вышла на сцену также в 1774 году и была постоянной партнершей Яковлева (о неразделенной любви Яковлева в ту пору знали все).

Яковлев был удивительно противоречивым человеком; в нем было собрано множество самых разных черт: пламенный, страстный, он был в то же время тих и задумчив. Буян и шут — страдающий поэт-мечтатель, всегда неудовлетворенный, мечущийся, ищущий и всегда необыкновенно искренний. «В нормальном состоянии Яковлев никогда не смеялся, был очень умен, кроток, скромн, всегда задумчив и любил уединение»⁴, — писал о нем Жихарев. Таким разным он был и на сцене. «Можно определенно сказать, что игра Яковлева была, прежде всего, и почти исключительно субъективной... лиризм, присущий ему в жизни, он всецело переносил на сцену... Нежная чувствительность, тихая душевная скорбь, страстные порывы и муки неразделенной любви — с одной стороны, и поэтически приподнятое, возвышенное, восторженное... патриотическое... чувство, благородная прямота... с другой,

¹ Зотов Р. // Репертуар и пантеон. 1842. № 5. С. 6.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Жихарев С. П. Записки современника. Т. 2. С. 361.

так и на сцене Яковлев умел говорить прямо сердцу слушателей или языком душевных страданий, или языком возвышенных чувств, оставаясь самим собою в ролях страдальцев или граждан-героев»¹. Современники отмечали, что Яковлеву лучше удавались роли, которые совпадали с его внутренним душевным складом, он «часто проникался своею ролью, и когда сам был тронут, то трогал зрителей до глубины души»². Не случайно роль Отелло была его любимой ролью, где он мог выразить все страдание, душевные муки, вызванные обманом его возлюбленной Эдельмены (так в русской переделке названа Дездемона, которая в этом варианте шекспировского сюжета была все-таки грешна перед Отелло).

Начав с ролей в трагедиях Сумарокова, Озерова, пройдя через мелодрамы Коцебу, переделки Шекспира, Яковлев приходит к Шиллеру. В 1814 году для бенефиса, который станет для него последним, он выбирает «Разбойников». В этот день (5 октября) пьеса была впервые сыграна на русской императорской сцене.

«Последним и высоким торжеством сценического искусства»³ стала для Алексея Яковлева роль Карла Моора. В ней соединились все его противоречивые черты. Яковлев был поэтом, «...осознание себя поэтом не только предшествовало у Яковлева осознанию себя актером, но и преобладало над сим последним в течение всей его жизни. Как на сцене, так и вне ее, до самой своей смерти Яковлев был, прежде всего, поэтом...»⁴ Он глубоко чувствовал поэзию Шиллера, совпавшую с его личными переживаниями. В страстных монологах Карла Моора все было созвучно той буре чувств, что никогда не утихала в его душе. Поэзия Шиллера давала возможность наиболее полно раскрыться таланту Яковлева, стихийному, «способному увлечь зрителя появлением пламенной страсти»⁵. К тому же пьеса Шиллера открывала выход и лирическому началу актера, этой возможности не давали ни мелодрамы Коцебу, ни тем более трагедии Сумарокова. В «Разбойниках» «говорит не персонаж, а автор; в целом этом создании нет истины жизни, но есть истина чувства; нет действительности, нет драмы, но есть *бездна поэзии* (курсив мой. — Д. К.)»⁶; у Яковлева говорил не Карл Моор, говорил он сам — актер, творец этой роли на сцене. Будучи поэтом, Яковлев, напитавшись поэзией

¹ Д. К-в. Алексей Яковлев. Русский трагический актер // Ежегодник императорских театров [приложения]. 1893/94. Кн. 1. С. 20.

² Булгарин Ф. Воспоминания. Ч. 2. С. 310.

³ Кони Ф. А. Еще один из русских трагиков (А. С. Яковлев) // Пантеон. 1851. № 1. Янв. С. 23.

⁴ Д. К-в. Алексей Яковлев... С. 9.

⁵ Алперс Б. Просвещенные театралы // Театр. 1940. № 5. Май. С. 152.

⁶ Белинский В. Г. О русской повести и повестях Гоголя // Белинский В. Г. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Художественная литература, 1976. Т. 1. С. 147.

шиллеровской и соединив в себе эти два начала, создал такой образ, какого не создавал еще ни один немецкий актер, исполнявший роль Карла. «В этой роли он превзошел самого себя. Так прекрасно и совершенно не создавал ее еще ни один из прославленных европейских артистов. Это была безграничная лава чувства и страсти...»¹

К сожалению, сегодня нет возможности точно воссоздать рисунок роли Карла Моора в исполнении Яковлева. Как отмечает К. Ф. Куликова, автор, исследовавший творчество Алексея Яковлева: «Кроме беглых упоминаний, что Яковлев был эффектен, что роль Карла Моора была у него одна из лучших, что „многие сцены у него были превосходны“, что особенно запомнились „сцена с братом, по выходе отца из темницы“ и сцена с „Амалией у портрета“, — никаких более конкретных описаний не сохранилось»².

Премьера состоялась в Малом театре, бывшем Казасси, вмещавшем до 1800 человек. Зал был переполнен настолько, что через несколько дней театральная дирекция издала приказ: «В прошедший понедельник 5 октября в бенефис актера Яковлева замечено... что в партере в амфитеатре было столь великое число людей, что оные уже никак поместиться не могли; приписываю впредь конторе дирекции не выдавать в бенефисы никогда более в партер 400, а в амфитеатр 140 билетов. И строгое иметь за сим смотрение представленных к сему капельдинеров»³. Регламентировав количество билетов в партер и амфитеатр, театральная дирекция не преминула запретить представление «Разбойников». Яковлеву больше не довелось сыграть роль Карла Моора, которая была «высшей и поворотной точкой [его] сценического восхождения»⁴. Дальше все пошло на спад: после попытки самоубийства Яковлев лишается могучего голоса. Почти все свои роли передает Якову Григорьевичу Брянскому, за исключением роли Отелло, которая и становится для него последней.

Можно предположить, что исполнение роли Карла Моора Яковлевым показало: драматургия Шиллера и написанные им роли в первую очередь дают актеру выход в сферу разнообразных противоречивых чувств. «Безграничная лава чувства и страсти», обозначенная Ф. Кони, — черта, идущая еще от драматургии штюрмеров, теперь становится чертой нарождающегося романтизма. Роль Карла Моора Яковлева на данном этапе скорее можно вписать в рамки предромантизма — поворотный момент, который показывает, что шиллеровские роли (а вместе с ними и роли шекспировских пьес, какие уже есть в репертуаре) не сыграть приемами классической школы. Для Яковлева соприкосновение с драмами Шиллера было органичным. Слог Шиллера

¹ Кони Ф. А. Еще один из русских трагиков (А. С. Яковлев). С. 23.

² Куликова К. Алексей Яковлев. Л.: Искусство, 1977. С. 197.

³ Там же. С. 198.

⁴ Там же.

совпадал со внутренним строем его души, а потому в игре, кажется, не было противоречий. Однако о романтизме в 1810-х годах говорить пока рано. После бенефиса Яковлева «Разбойники» ненадолго уходят из репертуара, а значит, над только что найденными актерскими приемами (соединение чувств героя пьесы со своими собственными и попытка воплотить это сценически) пока не работает ни сам Яковлев, ни его партнеры по сцене.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алтерс Б. Просвещенные театралы // Театр. 1940. № 5. Май. С. 135–153.
2. Белинский В. Г. О русской повести и повестях Гоголя // Белинский В. Г. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Художественная литература, 1976. Т. 1. С. 138–184.
3. Булгарин Ф. Воспоминания: В 6 ч. СПб.: Изд. Д. М. Ольхина, 1846. Ч. 2. 355 с.
4. Д. К-в. Алексей Яковлев. Русский трагический актер // Ежегодник императорских театров [приложения]. 1893/94. Кн. 1. С. 1–51.
5. Жихарев С. П. Записки современника: В 2 т. Л.: Academia, 1934. Т. 1 — 471 с.; Т. 2 — 611 с.
6. Зотов Р. // Репертуар и пантеон. 1842. № 5. С. 1–16.
7. Кони Ф. А. Еще один из русских трагиков (А. С. Яковлев) // Пантеон. 1851. № 1. Янв. С. 21–23.
8. Куликова К. Алексей Яковлев. Л.: Искусство, 1977. 224 с. (Жизнь в искусстве).
9. Ласкина М. Н. П. С. Мочалов. Летопись жизни и творчества. М.: Языки русской культуры, 2000. 590 с.
10. Московские записки // Вестник Европы. 1810. № 20. С. 313–321.

Аннотация

В статье рассмотрены постановки по шиллеровским пьесам «Разбойники», «Коварство и любовь» немецкой труппы императорского театра (1805); московский спектакль по переведенной французской переделке «Робер, атаман разбойников» (1809), где главную роль исполнял Павел Мочалов; петербургский спектакль «Разбойники», сыгранный в 1814 году в бенефис Алексея Яковлева. Собранные материалы, описывающие игру Яковлева. Их анализ позволил увидеть эволюцию сценической техники актера.

Abstract

This article considers productions of Schiller's plays in Russia, including *The Robbers* and *Intrigue and Love* by the German troupe of the Imperial Theater (1805), the Moscow production of the revised French adaptation, *Robert, Chief of Thieves* (1809), with Pavel Mochalov in the leading role, and the Saint Petersburg production of *The Robbers*, staged in 1814 as a benefit performance for Alexei Yakovlev. The article traces the evolution of Yakovlev's stage technique through an analysis of materials relating to his performance.

- ✓ *Ключевые слова:* Фридрих Шиллер, «Разбойники», «Коварство и любовь», С. П. Жихарев, А. Яковлев, романтизм.
- ✓ *Keywords:* Friedrich Schiller, *The Robbers*, *Intrigue and Love*, Stepan Zhikharev, Alexei Yakovlev, romanticism.

БДТ на пути от высокой классики к экспрессионизму: на материале спектакля Н. В. Петрова «Земля» (1922)

УДК
792.03

ЛАВРИНОВИЧ ЕЛЕНА СЕРГЕЕВНА

*Начальник отдела исполнительских искусств и развития сферы культуры,
Комитет по культуре Санкт-Петербурга
(Санкт-Петербург, Россия)*

LAVRINOVICH ELENA S.

*Head of the Department of Performing Arts, and Development of the Sphere
of Culture, Committee for Culture of Saint Petersburg
(Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: zavlit-opera@mail.ru

В 1919–1921 годах Большой Драматический театр — это театр, возникший по инициативе М. Горького и работавший при деятельном участии А. А. Блока, театр классического репертуара — высокой комедии, романтической драмы и высокой трагедии¹. В течение 1921–1922 годов руководство БДТ и его труппа претерпели существенные изменения: в силу различных причин за пределами страны оказались М. Горький, М. Ф. Андреева и главный режиссер А. Н. Лаврентьев; в Актраму (бывший Александринский театр) вернулся один из основателей БДТ и один из ведущих актеров труппы Ю. М. Юрьев, из-за проблем со здоровьем фактически вне театра оказался и другой ведущий актер раннего БДТ В. В. Максимов; наконец, в 1922 году третий ведущий актер театра, Н. Ф. Монахов, также испытывавший проблемы со здоровьем, вынужден был взять на себя обязанности управляющего БДТ². В 1922 году определять репертуарную политику театра стал увлеченный драматургией немецкого экспрессионизма А. И. Пиотровский — новый заведующий литературной частью БДТ³. Главным режиссером театра в 1921–1922 годах был назначен Н. В. Петров⁴. С 1922 по 1925 год «...Большой Драматический театр ставит ряд произведений экспрессионистской драматургии.... Более того,

¹ См., например: Премьеры БДТ: рецензии, документы, архивные материалы: коллективное исследование: В 8 т. Т. 1: Блоковский БДТ (1919–1921) / Сост. и отв. редактор А. Ю. Рыпосов. СПб.: Астерион, 2021. 216 с.

² См.: Монахов Н. Повесть о жизни. Л.; М.: Искусство, 1961. С. 188.

³ См.: Любомудров М. Н. Режиссерские искания Большого драматического театра (1919–1926) // Театр и драматургия. Л.: ЛГИТМиК, 1974. Вып. 4. С. 131.

⁴ См.: Там же. С. 132.

Большой драматический становится в эти годы, по крайней мере, в Ленинграде, одним из центров *театрального экспрессионизма* (курсив мой. — *Е. Л.*)»¹.

А. А. Гвоздев и А. И. Пиотровский в статье «На путях экспрессионизма» (1935) отмечали, что немецкий экспрессионизм был направлен против «бездушной, насильственной, машинной культуры», «против „власти машин“ вообще» и предрекал *гибель* этой машинной цивилизации как «апокалиптический *конец мировой истории*» (курсив мой. — *Е. Л.*)»². Немецкий экспрессионизм, по мнению авторов статьи «На путях экспрессионизма», оказал мощное влияние на драматургию Европы и Америки (подразумевалось творчество Ю. О’Нила)³. На российской почве первой половины 1920-х годов немецкий экспрессионизм нашел опору в среде интеллигенции, прежде всего — интеллигенции художественной, принявшей Октябрьскую революцию. При слабости собственной советской драматургии произведения Э. Толлера и Г. Кайзера привлекали своими социальными мотивами, протестом против старого буржуазного мира. Кроме того, как считали Гвоздев и Пиотровский, важное значение для рецепции немецкого театрального экспрессионизма в России имели *художественные особенности* этого театрального направления, а именно: во-первых, *апсихологизм* экспрессионизма, его приверженность *маскам-схемам* в качестве способа обрисовки персонажей позволила продолжить искания символистского и эстетического театров в противовес театру психологическому; во-вторых, *антииндивидуалистическая* направленность экспрессионистской драмы, в которой ведущая роль в действенной структуре была отдана «массе», «хору» и пр.; в-третьих, *динамизм, стремительность действия* произведений экспрессионизма отвечали духу первых десятилетий строительства социализма⁴.

Наиболее последовательно советский театральный экспрессионизм проявил себя в ленинградских театрах первой половины 1920-х годов, что А. А. Гвоздев и А. И. Пиотровский связывали с петербургско-петроградским творчеством В. Э. Мейерхольда и с его учениками, с выходцами из его школы (В. Н. Соловьев, С. Э. Радлов, А. Л. Грипич, Б. В. Алперс и др.). Эстетика мейерхольдовского *символистского театра* оказалась созвучна катастрофичному мироощущению экспрессионизма⁵.

¹ Гвоздев А., Пиотровский А. На путях экспрессионизма // Пиотровский А. И. Театральное наследие — исследования, театральная критика, драматургия: В 2 т. Т. 2: Работы А. И. Пиотровского из научных сборников и отдельных изданий. Драматические произведения (1922—1935) / Сост., вступ. статья, прилож., коммент. А. А. Теплов; науч. ред., коммент. А. Ю. Ряпосов. СПб.: Балтийские сезоны, 2019. С. 465.

² Там же. С. 465.

³ См.: Там же. С. 469.

⁴ См.: Там же. С. 471—472.

⁵ См.: Там же. С. 474—475.

В. Э. Мейерхольд в статье «Русские драматурги» (1911) выделил группу авторов, которых он отнес к «Театру „декадентов“», включая и В. Я. Брюсова с его пьесой «Земля». «Эти драматурги (писавшие скорее для чтения, чем для сцены), — отметил Мейерхольд, — создают *антитеатральные* произведения, хотя и интересные как таковые»¹. 27 января 1922 года пьесу «Земля» на сцене БДТ поставил Н. В. Петров, декорации, бутафория и костюмы были выполнены по эскизам В. А. Щуко, музыку к спектаклю написал М. А. Кузмин. Сценическую версию брюсовской пьесы А. А. Гвоздев и А. И. Пиотровский считали *связующим звеном* между периодом раннего Большого Драматического театра, театра *классического репертуара*, и собственно *экспрессионистским периодом* БДТ, временем работы над произведениями Г. Кайзера, Э. Толлера, К. Чапека и др.² Аналогичной точки зрения придерживалась и современная исследовательница истории БДТ Г. В. Титова в статье «Метаморфозы экспрессионизма» (1992)³.

Данная статья посвящена анализу спектакля «Земля» (БДТ, 1922) по одноименной пьесе В. Я. Брюсова, ракурс предлагаемого исследования — изучение свойств и граней постановки Н. В. Петрова, которые определили ее *переходный характер* от сценической классики к театральному экспрессионизму. Такого рода вопросы по отношению к спектаклю «Земля» затрагивались лишь в двух уже упомянутых статьях А. А. Гвоздева и А. И. Пиотровского и Г. В. Титовой, то есть, соответственно, восемь с половиной и почти три десятка лет назад. Сегодня имеет смысл взглянуть на сценическую версию брюсовской пьесы с позиций современной науки о театре и за счет этого получить качественно новое знание о данной постановке.

Реконструировать спектакль Н. В. Петрова «Земля» (1922) невозможно, на постановку откликнулись лишь три рецензента — Е. М. Кузнецов (1900—1958)⁴, Э. А. Старк (1874—1942)⁵ и К. Н. Державин (1903—1956)⁶. И если статья Старка представляла собой вполне профессиональный критический разбор спектакля, то рецензия девятнадцатилетнего студента-филолога и начинающего режиссера Державина, проходившего обучение на Курсах ма-

¹ Мейерхольд В. Э. Русские драматурги (Опыт классификации, с приложением схемы развития русской драмы) (1911 г.) // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. Ч. 1: 1891—1917. М.: Искусство, 1968. С. 186.

² См.: Гвоздев А., Пиотровский А. На путях экспрессионизма. С. 480—481.

³ См.: Титова Г. В. Метаморфозы экспрессионизма // БДТ им. М. Горького. Вехи истории: Сборник научных трудов / Сост. и отв. редактор Г. В. Титова. СПб.: СПбГИТМиК, 1992. С. 26.

⁴ См.: Е. К. (Кузнецов Е. М.). Новые работы // Красная газета. 1922. 29 янв.

⁵ См.: Старк Э. «Земля» Валерия Брюсова (Большой Драматический Театр) // Вестник театра и искусства. 1922. № 9. 31 янв.; 1 февр.; 2 февр.

⁶ См.: Державин К. По поводу «Земли» Брюсова (Большой Драматический театр) // Жизнь искусства. 1922. 7 февр. № 6.

стерства сценических постановок, скорее представляла собой изложение взглядов на то, как поставил бы данный спектакль сам Державин, а не анализ постановки Петрова; статья двадцатидвухлетнего Кузнецова — газетная заметка, несущая крайне мало информации о спектакле. Данные рецензии будут использованы лишь настолько, насколько они позволят определить переходный характер постановки Н. В. Петрова от сценической классики к театральному экспрессионизму.

В статье «На путях экспрессионизма» А. А. Гвоздев и А. И. Пиотровский были вынуждены анализировать пьесу «Земля» с позиций своего времени и оценивали пьесу как ограниченную, трактующую гибель буржуазной цивилизации не с классовых позиций, а исходя из свойственной В. Я. Брюсову идеалистической картины мира, близкой к экспрессионистским позициям¹. Г. В. Титова вовсе исключила разбор пьесы «Земля» из собственного анализа особенностей театрального экспрессионизма в БДТ, положившись в плане трактовки брюсовской пьесы на авторитет Гвоздева и Пиотровского². Между тем художественные особенности произведения Брюсова имеют важное значение для раскрытия заявленной темы исследования.

Пьеса «Земля» была написана под впечатлениями от событий Русско-японской войны 1904–1905 годов, которая должна была стать «маленькой победоносной войной», но обернулась тяжелыми поражениями русской армии на суше (сражение при Мукдене, осада и сдача Порт-Артура) и русского флота на море (атака на Тихоокеанскую эскадру на рейде Порт-Артура и гибель Второй Тихоокеанской эскадры в сражении при Цусиме), серьезными территориальными потерями, в том числе южной части Сахалина, и Первой русской революцией осенью 1905 года. Это была одна из первых войн, где на суше и на море решающую роль сыграла новейшая военная техника, которая в полной мере проявила себя во время Первой мировой войны 1914–1918 годов. Именно события этой войны, именуемой в Европе Великой войной, сформировали экспрессионистские представления о *катастрофе*, которую несет человечеству современная машинная цивилизация. Стоит ли удивляться, что уже в пьесе «Земля» старшего символиста Брюсова, наряду с *декадентскими* и *символистскими* мотивами, можно обнаружить и мотивы *экспрессионистские*.

Драма «Земля» состоит из четырех действий, разделенных на девять сцен. Действие происходит в далеком будущем, когда люди живут под землей, в разветвленных и многоуровневых сооружениях, при искусственном свете, когда воду, еду, свет и другие ресурсы производят машины, используя внутреннюю энергию земли. «Сцены будущих времен», как обозначил жанр своего произведения Брюсов, представляют собой картины угасания под-

¹ См.: Гвоздев А., Пиотровский А. На путях экспрессионизма. С. 480–482.

² См.: Титова Г. В. Метаморфозы экспрессионизма. С. 26.

земной цивилизации людей. Множество подземных помещений заброшено, с трудом удается добывать минимальное количество воды и других ресурсов, некогда мощные машины пришли в негодность, чинить их все сложнее и сложнее, а заменить — нечем, и катастрофа неминуема. При этом в драме Брюсова почти до самого финала ничего не говорится о причинах, по которым люди должны жить в подземных сооружениях.

В пьесе есть две противоборствующие силы. Одна из них — мудрец Тео-пикски и его ученики. Мудрец согласен, что человечество гибнет, конец неизбежен и близок, но призывает своих учеников служить делу Красоты, а не Смерти, встретить кончину человечества как гибель «героя, свершившего свой подвиг», а не как смерть «затравленного зверя, потерявшего сознание и волю»¹. Один из учеников мудреца, Неватль, поставил себе цель найти пути, которые вывели бы обреченных на гибель людей наружу. Ему удалось подняться на верхний этаж и обнаружить окно, выходящее на поверхность земли. Впервые за множество столетий человеку открылась чернота вселенной с рассеянными по небу звездами и «кровоаво-огненный шар» — всходившее над горизонтом солнце. Неватль понял, что солнце по-прежнему «молодо и мощно, как в первый день, когда светило на кущи первоначального эдема»², и оно спасет человечество. Неватль обещает вывести людей из подземелья с искусственным светом к солнцу и солнечному свету. Другая сила — орден Освободителей во главе с председателем Теотлем. Цель ордена: «Освободить человечество от позора жизни»³. Члены ордена совершают тайные убийства, на языке Освободителей это означает освободить «единый дух от условности множественных тел»⁴. Если член ордена будет схвачен, он под любыми пытками обязан молчать о тайне ордена. Один из Освободителей под влиянием речей Неватля ослушался приказа и не совершил порученного ему убийства, за что должен был заплатить собственной жизнью, но часть других Освободителей отказываются покарать отступника, так как они не верят более в тот путь, который предлагал им орден, и готовы следовать за Неватлем. Председатель ордена вынужден объявить о роспуске организации.

Мудрец и Неватль приходят к выводу, что человечество погибает, потому что оторвалось от земли, от плодородной почвы, и спасение — вернуться к природе, выйти из темницы на поверхность земли, к свету, а для этого мудрецу необходимо привести в действие известный только ему механизм открывания крыши над подземными сооружениями. Вопреки сопротивлению консула и его ликторов, ведомая Неватлем толпа прорвалась в центральные

¹ Брюсов В. Я. Земля. Сцены из будущих времен. URL: http://az.lib.ru/b/brjusow_w_j/text_1904_zemlya.shtml (дата обращения: 07. 05. 2021).

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

залы подземелья, а Неватль, мудрец и несколько помощников спустились в зал первых двигателей, к механизмам, управляющим крышей. Теряя последние силы, мудрец приводит в действие машины, которые открывают крышу подземелья. Скорбь Неватля по ушедшему из жизни мудрецу соединяется с восторгом, потому что человечество удалось спасти. Но лишь в следующей, VIII и предпоследней сцене пьесы станет известно, что открытие крыши принесет человечеству не спасение, а смерть, потому что на поверхности земли нет атмосферы, искусственный воздух подземелья улетучится за считанные минуты и люди задохнутся. Мудрец «хотел, чтобы человечество вместо *позорной дряхлости* узнало *гордую смерть* (курсив мой. — Е. Л.)»¹. В последней, IX сцене показан зал подземелья, заполненный теми, кого можно назвать «последними людьми» (Ф. Ницше), они находятся в смятении. Одни чувствуют себя некомфортно, потому что теперь вся власть в подземелье сосредоточена в руках трибунов, а при консуле было лучше. Других тревожит вопрос, что будет, когда крыша откроется, каким будет не искусственный, а природный свет. Третьи сомневаются в том, что затея с крышей вообще сработает. Безумный призывает всех покаяться, поскольку близится Царствие Небесное. Известие, что на поверхности земли нет атмосферы, лишь добавляет хаоса в поведении людей. Крыша открывается, ослепительный солнечный свет заливает пространство, а сама сцена превращается в картину агонии умирающих от удушья людей. Наступает тишина, только с высоты небес светит ослепительное солнце.

Пьеса Брюсова *эkleктична*, в ней перемешаны различные художественные мотивы, *декадентские*, выраженные преимущественно темой замены естественной, природной жизни — жизнью искусственной, суррогатной; *экспрессионистские*, обнаруживающие себя в первую очередь обусловленностью жизни людей уровнем развития техники и ее состоянием; *символистские*, проявляющие себя в теме «слепоты», «заброшенности» людей, которые, в отличие от далеких предков, утратили созидательные способности и предпочитают лишь ожидать свершения собственных судеб.

Первая мировая война с ее позиционным характером, применением отравляющих газов, авиации и танков, а также братоубийственная Гражданская война значительно актуализировали экспрессионистские мотивы брюсовской пьесы. Постановка «Земли» совпала с рядом важнейших изменений, происходивших в Советской Республике, в том числе и в театральной сфере. Г. М. Мичурин упоминал в своих воспоминаниях спектакль Н. В. Петрова по пьесе «Земля» в связи с началом эпохи новой экономической политики (НЭП), когда БДТ как хозяйствующий субъект получил автономию, но потерял государственные дотации, и театру на свое содержание нужно было зарабатывать деньги². Н. Ф. Монахов, в свою очередь, вспоминал: «Время

¹ Брюсов В. Я. Земля.

² См.: Мичурин Г. Горячие дни актерской жизни. Л.: Искусство, 1972. С. 139.

было, говоря театральным языком, глухое, сборы недостаточные. Пришлось перейти на коллективную форму оплаты труда. Всю тарификацию нашего заработка мы перевели на марки: что заработаем, то и получим. Этот сезон (1921/22 года; курсив далее мой. — Е. С.) был в высшей степени тяжелым для нашего театра. Только что была объявлена новая экономическая политика, появился „новый“ зритель — нэпман, который требовал *легкого репертуара*, а мы этого репертуара давать не хотели и не умели. Мы хотели во что бы то ни стало сохранить *смысл, идею и содержание* Большого Драматического театра в его репертуаре»¹.

Брюсовская «Земля» соответствовала смыслу, идее и содержанию БДТ. При этом все три рецензента на спектакль сошлись в оценке, что пьеса не сценична, и победа театра в том, что ему удалось перенести данное произведение на сцену, сделать достоянием публики. Достигнуть этого, как считал Э. Старк, получилось благодаря трем силам: художнику, режиссеру и актерам².

Стоит обратить внимание, что на первое место рецензент поставил *художника*, но не режиссера. В экспрессионистский период БДТ, как и в период классического репертуара, художники занимали ведущее положение в этом театре, их декорационное оформление несло основную художественную нагрузку в спектаклях БДТ. Вопреки утверждению А. А. Гвоздева и А. И. Пиотровского, относящемуся к 1935 году, что декорация В. А. Щуко была живописна³, Е. М. Кузнецов как свидетель постановки утверждал: «Декорации построены на принципе прямых архитектурных линий при полном отказе от живописи»⁴. Экспрессионистский характер оформления, предложенного Щуко, очевиден из описания картины «Зал первых двигателей», где представленная художником «комбинация гигантских колес, зубчаток, шатунов, рычагов создавала впечатление величия и мощи машинной техники, доведенной до последних пределов грандиозного»⁵.

Г. М. Мичурин вспоминал: «Иронический склад дарования Н. В. Петрова несколько сковывал его в сценах патетико-романтических... зато в комедийных он, что называется, вырывался на простор»⁶. Вместе с тем режиссер смог многого добиться при переносе несценичной пьесы Брюсова на подмостки Большого Драматического театра, достигнуть этого ему, по утверждению Э. А. Старка, удалось следующими средствами: «Живописной распланировкой действия, скульптурной лепкой групп и отдельных персонажей, четкими рельефными движениями, умеренной пластикой при полной экономии

¹ Монахов Н. Повесть о жизни. С. 190.

² См.: Старк Э. «Земля» Валерия Брюсова...

³ См.: Гвоздев А., Пиотровский А. На путях экспрессионизма. С. 482.

⁴ Е. К. (Кузнецов Е. М.). Новые работы.

⁵ Старк Э. «Земля» Валерия Брюсова...

⁶ Мичурин Г. Горячие дни актерской жизни. С. 136.

жеста, вообще при строгой выдержанности каждой позы и движения, плавной текучестью речи при многих очень выразительных, очень интересных интонациях»¹. Избыточно негативные оценки, которые К. Н. Державиным были даны режиссуре Петрова, стоит считать некорректными (художника, как известно, надо судить по законам, им самим установленным, а не по тем, что рецензент себе определил) и списать на молодость. Но в чем с Державиным можно согласиться, так это с утверждением, что режиссура Петрова была *эkleктичной*² (как, скорее всего, и режиссура самого Державина).

Наиболее слабым звеном в постановке «Земли» были актеры, их работа, по мнению Э. А. Старка, сводилась преимущественно к декламации брюсовского текста. «И что же в итоге? — задавался вопросом критик. — Литературное произведение, не имеющее в себе ничего от театра, ожило и засияло всеми красками подлинной театральности»³. Рецензент, безусловно, завысил оценку, поскольку хотел поддержать театр в трудные времена, когда сохранять высокий художественный уровень и при этом собирать кассу было чрезвычайно сложно, а «Земля», по воспоминаниям Г. М. Мичурина, сборы давала слабые⁴.

В 1907 году Мейерхольд, упоминая пьесы В. Я. Брюсова «Земля» и Вяч. Иванова «Тантал», спрашивал: «где театры, которые могли бы их поставить?»⁵ Не прошло и полутора десятка лет, как Большой Драматический театр осуществил постановку брюсовской пьесы. Спектакль стал первой пробой перенести на сцену Петроградского БДТ драматургический материал, содержащий экспрессионистские мотивы и обозначил ряд проблем, с которыми театр столкнется и в последующей работе по сценическому воплощению драмы немецкого экспрессионизма, а именно: ведущая роль художника, сценография как основное средство передачи экспрессионистских смыслов; ограниченность постановочных средств режиссера, особенно в плане работы с актерами; разнородность артистических сил труппы театра и неподготовленность актеров к исполнению ролей образов-масок экспрессионистской драматургии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В. Я. Земля. Сцены из будущих времен. URL: http://az.lib.ru/b/brjusow_w_j/text_1904_zemlya.shtml (дата обращения: 07. 05. 2021).
2. Гвоздев А., Пиотровский А. На путях экспрессионизма // Пиотровский А. И. Театральное наследие — исследования, театральная критика, драматургия: В 2 т. Т. 2: Работы А. И. Пио-

¹ Старк Э. «Земля» Валерия Брюсова...

² См.: Державин К. По поводу «Земли» Брюсова...

³ Старк Э. «Земля» Валерия Брюсова...

⁴ См.: Мичурин Г. Горячие дни актерской жизни. С. 139.

⁵ Мейерхольд В. Э. К истории и технике театра (1907 г.) // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. Ч. 1: 1891—1917. М.: Искусство, 1968. С. 123.

- тровского из научных сборников и отдельных изданий. Драматические произведения (1922–1935) / Сост., вступ. статья, прилож., коммент. А. А. Теплов; науч. ред., коммент. А. Ю. Ряпосов. СПб.: Балтийские сезоны, 2019. С. 461–504.
3. *Державин К.* По поводу «Земли» Брюсова (Большой Драматический театр) // Жизнь искусства. 1922. 7 февр. № 6.
 4. *Е. К. (Кузнецов Е. М.)*. Новые работы // Красная газета. 1922. 29 янв.
 5. *Любомудров М. Н.* Режиссерские искания Большого драматического театра (1919–1926) // Театр и драматургия. Л.: ЛГИТМиК, 1974. Вып. 4. С. 97–147.
 6. *Мейерхольд В. Э.* К истории и технике театра (1907 г.) // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. Ч. 1: 1891–1917. М.: Искусство, 1968. С. 105–142.
 7. *Мейерхольд В. Э.* Русские драматурги (Опыт классификации, с приложением схемы развития русской драмы) (1911 г.) // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. Ч. 1: 1891–1917. М.: Искусство, 1968. С. 181–188.
 8. *Мицурин Г.* Горячие дни актерской жизни. Л.: Искусство, 1972. 184 с.
 9. *Монахов Н.* Повесть о жизни. Л.; М.: Искусство, 1961. 299 с.
 10. Премьеры БДТ: рецензии, документы, архивные материалы: коллективное исследование: В 8 т. Т. 1: Блоковский БДТ (1919–1921) / Сост. и отв. редактор А. Ю. Ряпосов. СПб.: Астерион, 2021. 216 с.
 11. *Старк Э.* «Земля» Валерия Брюсова (Большой Драматический Театр) // Вестник театра и искусства. 1922. № 9. 31 янв.; 1 февр.; 2 февр.
 12. *Титова Г. В.* Метаморфозы экспрессионизма // БДТ им. М. Горького. Вехи истории: Сборник научных трудов / Сост. и отв. редактор Г. В. Титова. СПб.: СПбГИТМиК, 1992. С. 24–39.

Аннотация

Статья посвящена анализу спектакля Н. В. Петрова «Земля» (БДТ, 1922) по одноименной пьесе В. Я. Брюсова, предмет исследования — изучение особенностей брюсовской пьесы и специфических свойств ее постановки на сцене БДТ, которые определили переходный характер спектакля от сценической классики к театральному экспрессионизму. Такого рода вопросы по отношению к спектаклю «Земля» затрагивались лишь в статьях А. А. Гвоздева и А. И. Пиотровского «На путях экспрессионизма» (1935) и Г. В. Титовой «Метаморфозы экспрессионизма» (1992), то есть, соответственно, восемь с половиной и почти три десятка лет назад. Сегодня имеет смысл взглянуть на сценическую версию брюсовской пьесы с позиций современной науки о театре и за счет этого получить качественно новое знание о данной постановке, определить ее роль и место в репертуаре Петроградского БДТ в первой половине 1920-х годов.

Abstract

This article analyses Nikolai Petrov's production of *Earth* at the Bolshoi Drama Theater (1922) based on the play of the same name by Valery Bryusov. The discussion focusses on certain aspects of the staging that highlight the production as a transition from stage classics to theatrical expressionism. This is a neglected topic in academic literature, with only two previous articles devoted to it: Alexey Gvozdev and Adrian Piotrovsky's 'On the Pathways of Expressionism' (1935), and Galina Titova's 'Metamorphoses of Expressionism' (1992). This article considers the staging of Bryusov's play from the perspective of modern theater studies. In doing so, it reveals new aspects of the production and its place in the repertoire of the Petrograd Bolshoi Drama Theater during the early 1920s.

- ✓ *Ключевые слова:* Большой Драматический театр, Н. В. Петров, «Земля», В. Я. Брюсов, немецкий экспрессионизм, персонаж-маска, хоровое начало.
- ✓ *Keywords:* Bolshoi Drama Theater, Nikolai Petrov, *Earth*, Valery Bryusov, German expressionism, masked character, chorus.

УДК
792.03

Спектакль «Большевики» («Современник», 1967) как опыт политического спектакля

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: brest_zavlit@yahoo.com

Пьеса Михаила Филипповича Шатрова (1932–2010) «Большевики» была поставлена Олегом Николаевичем Ефремовым (1927–2000) в Московском театре «Современник» в 1967 году, активное участие в работе над спектаклем приняла Галина Борисовна Волчек (1933–2019). Постановка, приуроченная к 50-летию Октябрьской революции, стала завершающей частью сценической трилогии — вслед за спектаклями «Декабристы» по пьесе Л. Г. Зорина и «Народовольцы» по пьесе А. П. Свободина. По определению А. М. Смелянского, «центральной темой трилогии стала тема революции и нравственности, больше всего занимавшая тогда (во второй половине 1960-х годов, на излете оттепели. — *В. Ш.*) общественное сознание»¹.

Подбор «Современником» пьес отражал ленинскую периодизацию трех этапов русского революционного движения. Всем героям были приданы романтические черты. В спектакле «Декабристы» искренность, прямота и романтические представления о чести подвели участников декабрьского восстания при встрече с коварным и беспринципным царем, который лично вел следствие и был уверен, что в борьбе с крамолой все средства хороши. В спектакле «Народовольцы» театр задавался вопросом: оправдают ли современные зрители историческую правоту героев и их методы борьбы. В трактовке театра народовольцы вынуждены были прибегнуть к террору из желания отомстить за кровь товарищей, ответить на непомерно жестокое преследование за политические убеждения. Спектакль заставлял зрителей задуматься о нравственных потерях на этом пути. Но то, что лишь брезжило в «Декабристах» и «Народовольцах», в полный голос зазвучало в «Большевиках», ведь основная проблема, которую пытались разрешить вожди молодого Со-

¹ Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX века. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. С. 44.

ветского государства, — допустимость или недопустимость террора как метода политического руководства.

Критики определяли жанр пьесы как *интеллектуальную драму*, основываясь на втором действии, практически воспроизводившем на сцене теоретический диспут, в ходе которого члены большевистского правительства чуть ли не сдавали экзамен по основам марксизма-ленинизма. Цель данной статьи — доказать, что спектакль «Большевики» имел все признаки *политического театра*. Задачи статьи: 1) проанализировать особенности поэтики и прежде всего жанровой природы пьесы и спектакля; 2) опираясь на анализ пьесы, рецензии, мемуарный материал и видеозапись спектакля, раскрыть новаторские тенденции, впервые заданные Шатровым и Ефремовым в работе над постановкой; 3) выявить следующие признаки политического спектакля: социально-политическую проблематику (вопрос о допустимости красного террора), наличие коллективного героя (так называемый «герой-масса»), который проходит путь превращения нескольких личностей, оказавшихся в составе первого советского правительства, в целостный монолит — руководящую партию; 4) отметить пропагандистский пафос спектакля, направленный на защиту ленинизма от его искажений; 5) в идеологическом плане выявить скрытый конфликт между выдвинутым Лениным комплексом идей и партийной бюрократией 1960-х годов, которая руководила страной, не соблюдая ленинских заветов.

Родиной политического театра в равной мере считаются СССР и Германия — страны, пережившие наибольшие потрясения после Первой мировой войны, когда пришел конец старому европейскому гуманизму и привычным представлениям о добре и зле. Политический театр формировался в полемике и борьбе с экспрессионизмом, хотя при этом сумел многое перенять от своего оппонента. Создателем феномена политического театра является Э. Пискатор. В 1929 году в своем манифесте «Политический театр» немецкий режиссер-новатор развернул театр к социально-политической проблематике. Он утверждал, что главный признак политического театра — созвучность времени и состоянию социума, отмечал наличие связи между политикой и искусством, ставил новую задачу перед деятелями искусства: призывать трудящихся к борьбе за освобождение от власти капитала¹. В период 1931—1936 годов режиссер испытал мощное политическое и эстетическое влияние происходивших в СССР событий, так как снимал на киностудии «Межрабпомфильм» кинокартину «Восстание рыбаков» с русскими актерами. «Пискатор творил под сильнейшим воздействием силового поля русской культуры, русского революционного искусства», — писал исследователь творчества немецкого режиссера В. Ф. Колязин².

¹ См.: Пискатор Э. Политический театр. М.: ГИХЛ, 1934. 242 с.

² Колязин В. Ф. Таиров, Мейерхольд и Германия. Пискатор, Брехт и Россия: очерки истории русско-немецких художественных связей. М.: ГИТИС, 1998. С. 165.

В основу политического театра Пискавор положил *принцип документализма*, который он понимал как *метод исследования*. В работе над спектаклем Пискавор требовал, чтобы режиссер опирался на марксистский анализ социальных конфликтов, их природу, становление и развитие. Одним из основных признаков своей поэтики режиссер считал наличие *коллективного героя* и использовал термин «герой-масса». Преимущественное внимание должно было быть направлено не к психологии героев, а к их общественным поступкам. В драматических историях Пискавора несколько индивидуализированных персонажей под воздействием событий вливались в народный поток и в кульминации сливались в целостность «героя-массы».

Период расцвета политического театра был довольно кратким и исчез с подмостков вместе с исчезновением авангарда. Следующий всплеск интереса к нему произошел уже в 1960-е годы. На Западе это было связано с именами А. А. Мнушкиной и П. У. Вайса. Можно было бы согласиться с мнением некоторых критиков, что традиция политического, как и документального, театра в СССР не сложилась, но был театр Ю. П. Любимова, и была лениниана М. Ф. Шатрова — десять пьес и шесть киносценариев. Правда, Ю. П. Любимов сердился, когда его театр называли политическим: «Нет, мы не хотели быть политическим театром. Мы начинали как поэтический театр. Нас сделали политическим театром»¹. Остается один Шатров... Так был ли все-таки политический театр в СССР?

Научное определение политического театра в современном театроведении еще не выкристаллизовалось. Критики в своих рассуждениях разводят понятия политический и официозный, политический и идеологический, политический и социальный... В одном из интервью А. М. Смелянский называл этот термин «коварным», но дал свое определение жанру: политический театр узконаправленный, очень определенный вид театрального искусства, обращенный непосредственно к острым проблемам, волнующим людей. Скорее всего, это коротко живущий спектакль, имеющий краткий резонанс. Но если он не поднялся до общечеловеческой проблематики, то остается историческим фактом, а не историческим событием². Смелянский выстраивал свою историческую иерархию политических драматургов начиная с Аристофана и включил в свой список из собственных современников — А. И. Гельмана и «Михаила Аристофановича» Шатрова, припечатывая его характеристикой «квазиполитический писатель».

Думается, что в своей оценке Смелянский пристрастен к коллеге, с которым пришлось не один пуд соли съесть в болезненном процессе работы над несколькими спектаклями в бытность завитом МХАТа. Боль эта чувству-

¹ Цит. по: Политический театр // Радио Свобода. 2004. URL: <https://archive.svoboda.org/programs/pr/2004/pr.050504.asp> (дата обращения: 15.05.2021).

² См.: Там же.

ется в воспоминаниях спустя много лет: «Ты делаешь дело с расчетом, что это будет абсолютно честный, чистый политический театр, т. е. свободно высказываешься о том, что происходит в твоей стране. А потом силой обстоятельств, усилиями театральной жизни, цензурой и т. д. этот спектакль дезактивируют, т. е. лишают остроты, лишают радиации»¹.

Театру и драматургу приходилось идти на болезненные компромиссы, зачастую в ущерб художественным достоинствам пьесы, а «Брестский мир» Шатрова, например, и вовсе более двадцати лет не видел света рампы. И все же нельзя отрицать, что Шатров внес весомый вклад в эстетику эпического театра и в развитие жанра публицистического политического агитационного театра в СССР. По крайней мере, пьесы, созданные в 1960-е годы, обладают несомненными художественными достоинствами. Авторитетный советский критик В. Я. Лакшин в статье «Посев и жатва» утверждал, что «Большевики» — «лучшее, пожалуй, что написано Шатровым на ленинскую тему. Лучшее не только по зрелости и остроте мысли, но и по собранности драматического действия, экономной выразительности сценического письма»².

Политический театр в СССР складывался под мощным цензурным прессом. Если в ФРГ политика денацификации поддерживалась официальной пропагандой, то в СССР официально объявленное во время оттепели разоблачение культа личности Сталина сводилось к развенчанию его личности, оставляя в неприкосновенности партийную бюрократию как базис тоталитарной системы. Советский театр вел постоянную игру в кошки-мышки с теми, кто приходил принимать спектакль. Смелянский утверждал, что в послесталинский период советский театр в огромной степени был политизирован. Шестидесятые годы породили особую категорию творческой интеллигенции — шестидесятников, которые впервые попытались искренне высказать свои представления о власти, политике и идеологии, осмыслить свое новое место в обществе, стремление не «обслуживать» партию, а занять собственную независимую позицию. Они готовы были поначалу идти на некоторые компромиссы с властью. Так, в частности, драматурги поднаторели в использовании эзопова языка, выработали систему иносказаний, прячущую смыслы за правильными словами, а зрители — упражнялись в разгадывании этих завуалированных смыслов. Но власть имущие на компромиссы не шли.

Думается, что главная проблема политического театра в СССР заключалась в том, что драматические коллизии этого театра складывались не столько на сцене, сколько в зрительном зале и в официальных кабинетах. Критик М. А. Тимашева точно подметила, что политический театр тот, который выясняет свои отношения с существующей властью, ведь политика — это отношения³. Поэт А. А. Вознесенский с восторгом писал: «Великим зрителем

¹ Цит. по: Политический театр.

² Лакшин В. Я. Театральное эхо. М.: Время, 2013. С. 199.

³ См.: Политический театр.

была молодая, мыслящая революционная интеллигенция, пытавшаяся изменить страну. Зал взрывался не только от политических острот, но и от художественных озарений»¹. Больше всего пугала бюрократию именно зрительская реакция, ведь наказывали чиновников не за то, что они что-то запретили, а за то, что разрешили, — метко выразился директор театра на Таганке Н. Л. Дупак². Власти боялись резонанса, полагая, что с «нашим народом нельзя давать много свободы, потому что они все разнесут»³. Таким образом, можно сказать, что в шестидесятые годы XX века в стране начинали складываться две разновидности политического театра, одна — «авторская», созданная драматургом и разыгранная на сцене артистами, а другая — создавалась самой жизнью и была не менее захватывающей. Именно коллизии взаимодействия этих двух театров и делали тот или иной спектакль политическим.

1967 год был непростым для КПСС. В лагере социализма явно обозначился политический кризис: ухудшались отношения с Варшавой, Бухарест все активнее запрашивал Москву о возможных сроках вывода советских войск. В Чехословакии звучала острая критика политической обстановки, приведшая в следующем году к «Пражской весне» и сворачиванию оттепели. В 1967 году в Москве были закрыты такие, казалось бы, «невинные» с точки зрения социально-политической спектакли, как «Три сестры» А. В. Эфроса и «Доходное место» М. А. Захарова. В «Большевиках» члены приемной комиссии увидели подрыв авторитета партии. Их напугал призыв не карать за инакомыслие и восстановить принцип «поименного голосования» в противовес коллективной безответственности. Начальник главлита требовал убрать всяческое упоминание о красном терроре. Положение спасла министр культуры Е. А. Фурцева, которая лично симпатизировала Ефремову.

Драматическую коллизию вокруг приемки спектакля описывали многие участники этих событий. Вот яркий фрагмент из воспоминаний Г. Б. Волчек: «Вбегаем в приемную, и нам показалось, что министр отсутствует. Даже секретарши не было на месте. По-мальчишески решили подсунуть записку под дверь кабинета. Но чем писать? Никак не могли найти ни карандаша, ни ручки. Ефремов — совсем белый, Шатров дергается. И вдруг пронзило: губной помадой! Я написала: „Дорогая Екатерина Алексеевна, у нас катастрофа. Театр „Современник“. Подсунули. Вдруг открывается дверь, вылетает Фурцева, в кабинете у нее полно народу. Мы успели сказать о спектакле „Большевики“ пару слов: „не имеет лита“, „и лит не идет“, „и они не хотят“ и все такое... Она вошла в кабинет и объявила: „Извините, пожалуйста, короткий

¹ Вознесенский А. А. Таганка — антитюрьма // Театр. 1989. № 4. С. 110.

² См.: Михалева Э. Е. «Берегите ваши лица», или Премьера, у которой не было продолжения // Вагант-Москва. 2003. № 7–9. URL: <http://www.vagant2003.narod.ru/2002155011.htm> (дата обращения: 12.06.2021).

³ Цит. по: Михалева Э. Е. «Берегите ваши лица»...

перерыв“. Все вышли, Фурцева впускает нас к себе, хватается трубку, начинает звонить Романову — главному чиновнику по так называемому литу, именно он должен был дать „добро“ на спектакль. Министр в накале повышает голос, срывается на крик: „Что такое? В чем дело? Почему отказываете? Ах, вы напишите! Пишите. Однажды ваша жалоба на меня не сработала, я все равно орден получила! Но что вас сдерживает? Я доверяю этому коллективу, этим артистам! И своей властью министра разрешаю играть спектакль «Большевики»! Да-да, завтра!“ Напряженная мизансцена длилась минуту. Наша защитница бросает трубку, встает из-за стола, и мы на пару, как бабы в деревне, едва не заголосили»¹.

По воспоминаниям современников, спектакль производил неизгладимое впечатление на зрителей. «7 ноября 1967 года в зале — плакали! — вспоминал М. М. Казаков. — Это не преувеличение. Все было: и вставали, и подхватывали „Интернационал“, и плакали... „Большевики“ — это наша „Чайка“, говорил тогда нам Ефремов»². Скрытая сила воздействия постановки на зрителя заключалась, как представляется, в том, что у создателей спектакля и их героев было много общих черт и предлагаемые обстоятельства пьесы имели определенное сходство с обстоятельствами, сложившимися вокруг театра «Современник». Переход в 1918 году к политике красного террора положил конец романтическому восприятию революции; страна в 1967 году стояла на пороге новой исторической эпохи, в которой, помимо прочего, придет и осознание утопического характера шестидесятничества. Театр-студия «Современник» был рожден оттепелью и в наибольшей степени выразил время оттепели. В 1965 году из официального названия театра было убрано слово «студия», но «Современник» продолжал жить по законам студии и испытывал острейший кризис студийности. Театр гражданско-нравственного пафоса, каким создавал «Современник» Ефремов, на втором десятке своего существования искал новые возможности утвердить идеалы шестидесятничества.

Создателей спектакля «Большевики» подогрела идея, свойственная всем шестидесятиникам, — если бы у власти оставались такие люди, как ленинская гвардия, проповедники ленинских нравственных норм, то культ Сталина не было бы. И хотя о сталинизме в постановке не говорилось ни слова и Сталин даже тенью не присутствовал на сцене, но целились именно в него. Шатров и Ефремов, как все шестидесятники, брали на себя миссию очистить историю от вредных напластований, вернуться к идеалам Ленина и первого советского правительства — идеалам чести и достоинства. Их вера в подлинный социализм была искренней. Большевистское правительство, каким оно виделось театру, должно было явить современникам образ

¹ Цит. по: *Медведев Ф. Н.* Екатерина Фурцева. Главная женщина СССР. М.: Алгоритм, 2016. С. 59–60.

² *Казаков М. М.* Фрагменты М.: Искусство, 1989. С. 271.

идеальной властной команды и содержало скрытый упрек современной партийной бюрократии.

Уникальную труппу театра можно рассматривать как своеобразную аналогию шатровским героям. Легендарный демократизм «Современника» вызывал оторопь у коллег: все члены труппы обладали равными правами, результаты каждого сезона обсуждались всем коллективом, общим голосованием делили зарплату и премии, решали вопрос о пребывании в труппе. Расставались с коллегами беспощадно по идейным соображениям, совсем как у большевиков. Обе команды, театральная и государственная, были вдохновлены большими историческими задачами, своей миссией, на которую и жизнь положить не жалко. «Современник», как и большевики в свое время, — проповедники новой идеологии. Оптимистический настрой и образ будущего — победа коммунизма — у создателей спектакля и их героев-большевиков один и тот же, отсюда вытекал и оптимистический финал спектакля. Большевики защищали дело Ленина как свое, но и театр защищал это дело как свое.

Сценическое действие строилось в замкнутом пространстве Кремля. Художник П. М. Кириллов создал аскетичный сценографический образ. В пространстве, оформленном драпировками из сукон, подсвеченном тревожным красным светом, четко выделялась серая дорожка кремлевского коридора, делящая сцену на две половины: справа большой стол в зале заседаний, слева столик с телефоном, как намек на прихожую перед кремлевской квартирой Ленина. Роскошные белые кресла с красной бархатной обивкой в зале заседаний контрастировали со скромной мебелью в прихожей, аккуратно упакованной в белые чехлы. В глубине сцены слева рабочее место телеграфистов. Стилистический намек на начало века был замечен в одежде женщин, мужчины в пиджачной униформе мало отличались от современников.

Для героев события происходили в настоящем, «четвертая стена» была призвана создавать иллюзию достоверности происходящего. Но зритель по воле театра дистанцировался от происходящего, что свойственно эпическому театру. Эффект остранения достигался благодаря внезапным перебивкам, когда чрез всю сцену торжественным маршем проходили кремлевские курсанты из роты почетного караула и выстраивались по краям рампы. Молчаливые стражи сменялись каждые десять минут и своим присутствием не только напоминали о вечном памятнике вождю — Мавзолее, но и не позволяли зрителю полностью погрузиться в сюжет, вырывали его из одной реальности, чтобы напомнить о другой — реальности сегодняшнего дня. Действующие лица спектакля этот почетный караул не замечали, а у зрителей возникало чувство особой сопричастности к происходящему на сцене, ведь они знали больше, чем герои.

Эффект остранения возникал также в точке напряжения между конкретным сценическим действием и текстом телеграмм, которые диктовала девушка телеграфисту в уголке сцены. Ленинские слова звучали как бы через го-

ловы героев, которые не слышали и не реагировали на них, а адресовались непосредственно зрителю, для которого прошлое включало не только 30 августа 1918 года, но и весь советский период и даже Парижскую коммуну. Таким образом, тексты ленинских телеграмм и темы разговоров членов правительства расширяли пространственно-временной континуум пьесы на всю страну и за ее пределы.

Шатров прибегал в пьесе еще к одному эпическому приему — проекции прошлого на настоящее. Он вовлекал зрителя в происходящее и стремился во что бы то ни стало оправдать введение в стране «красного террора», при этом противопоставить ленинскую политику сталинскому террору, потому что в мирной стране террор не имел никакого оправдания. Герои анализировали уроки Парижской коммуны с точки зрения исторической диалектики, соотносили их с собственным опытом. Тема эта рассматривалась театром как социально-нравственная и историко-философская проблема. «Красный террор», утверждал Шатров, — это не месть око за око, не ответ на «белый террор», а акция Гражданской войны. Оправдание методов террора согласно идее пьесы в том, что «они» начали первыми: убиты Воровский, Урицкий, совершено покушение на Ленина, вспыхнул мятеж в Ливнах, разгорается Гражданская война... В таких условиях террор — это не только расстрел явных врагов, но и парализующий страх для врагов скрытых.

В пьесе можно рассмотреть две сюжетные линии. Первая — история о Ленине и молодом советском правительстве. Кульминацией этой истории являлся выстрел Фанни Каплан, который привычные отношения учителя и учеников выводил на новый уровень. В первую очередь переосмыслился масштаб личности Ленина и особую ясность обретала незрелость молодого правительства, что было чревато серьезными проблемами для дальнейшей судьбы государства. В центре внимания второй сюжетной линии была дискуссия о «красном терроре», и кульминацией здесь являлась сцена поименного голосования. Принятие судьбоносного решения не по принципу «коллективной безответственности», такой удобной для советского правительства в постсталинский период, а на основе нравственной ответственности каждого члена правительства.

Объединял две части пьесы образ Ленина, который был внесценическим персонажем. Отсутствуя на сцене, он, по сути, и являлся главным героем сюжета. Метод отраженного косвенного воссоздания образа Шатров, видимо, позаимствовал у М. А. Булгакова из пьесы «Последние дни», повествующей о событиях, связанных с дуэлью Пушкина, — но поэт на сцене не появлялся, он страдал и умирал рядом, в соседней комнате, располагавшейся за кулисами. В пьесе Шатрова Ленина не было, и все же он был. Имя его тем или иным образом упоминалось 126 раз, о нем говорили, его цитировали, непрерывным потоком звучали телеграммы за подписью Ленина, образ его был как бы растворен в атмосфере пьесы и складывался постепенно.

В тексте пьесы был использован ряд исторических анекдотов. Термин «анекдот» здесь понимается по Далю как «короткий по содержанию и сжатый в изложении рассказ о замечательном или забавном случае»¹ и по Ожегову — «очень маленький рассказ с забавным, смешным содержанием и неожиданным острым концом»². В первом действии, пока все ждали возвращения вождя с митинга, Чичерин рассказал историю о том, как Ленин разрешил межведомственный спор между Семашко и Шляпниковым, затеявшими бюрократические игры по вопросу страховой медицины. Владимир Ильич велел посадить обоих в его кабинете, запереть и не выпускать, пока не договорятся. Другую историю вспомнил Петровский: девушка Валя Першикова пририсовала портрету Ленина бороду побольше, усы и очки. Бдительные чекисты усмотрели в этом контрреволюционный заговор, а Ленин назвал это происшествие материалом для фельетона и велел выпустить арестованную девушку. Эта история, несомненно, должна была напомнить зрителям недавние времена, когда за подобное обращение с портретом Сталина следовало неправомерно суровое наказание.

Целый букет анекдотов представляла собой история о монументальной пропаганде в Москве. Загорский рассказал, как девицы из шляпной мастерской утащили бюст Радищева, удобный для примерок их продукции. О том, как Луначарский приобщал Ленина к футуризму, в спектакле разыгрывали целый скетч. Цюрупа исполнял роль Ленина, Загорский — Луначарского. В этом эпизоде Шатров не преминул снова, пусть и в завуалированной форме, лишний раз противопоставить Ленина Сталину. В словах Луначарского: «Владимир Ильич из своих эстетических симпатий и антипатий руководящих идей не делает» — кроется выпад в сторону его преемника, который, как известно, это делал.

Во второй части пьесы тон и содержание анекдотов изменялись. В предпоследней тихой, ночной сцене Коллонтай рассказывала, как они с Лениным смотрели на звезды, Чичерин и Крестинский вспоминали Брестский мир и ультиматум Ленина, Петровский — о том, как Ленин отреагировал на предательство Малиновского, а Луначарский — на свое прошение об отставке... Благодаря анекдотам решение образа Ленина приближалось к апокрифу. И в результате получалось, что образ Ленина был как бы приподнят над реальными событиями и выведен в другой план — мистический, где и сталкивались главные противоборствующие силы — Ленин и смерть.

Можно сказать, что в начале пьесы торжествовала смерть. Это мистическая сила имманентна философии жизни. Ей противопоставлен в пьесе не менее мистический Ленин — носитель жизнеутверждающей философии бес-

¹ *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: Т. 1: А—З. М.: Русский язык, 1989. С. 17.

² *Ожегов С. И.* Словарь русского языка: 70 000 слов. М.: Русский язык, 1991. С. 32.

смертия дела партии большевиков. Заканчивалась пьеса не просто на оптимистической, а на пафосной ноте: кризис миновал, Ленин сказал: «Выкарабкаемся», и большевики запели «Интернационал». В мистическом противоборстве со смертью Ленин оставался победителем, потому что дело его продолжала созданная им партия, вооруженная его идеологией, в этом был залог его победы.

С коллективным портретом большевиков связана главная идея произведения — одного Ленина может заменить только коллективный образ — сплоченная партия. Сам вождь проиллюстрировал свою идею некоему американцу: «Я могу охватить вот этот сектор... и этот... У меня есть возможность заштриховать занимаемую ими площадь... А вот эти не могу. Сначала я сам пытался это сделать, а потом постепенно меня дополнили люди, которые вместе со мной и составляют всеобъемлющего человека партии. Только этот человек может охватить все части огромного целого...»

В отличие от Ленина, отношение его молодых соратников к грозящей гибели было жертвенно-романтическое, как у героев двух предшествующих постановок «Современника». Они осознавали риск своей исторической миссии, но поначалу вели себя несколько легкомысленно, рисковали, даже бравовировали, однако постепенно осознавали, что беспощадная война вырывала из их рядов самых смелых и мужественных. Ленин прекрасно видел их неопытность в деле управления государством и даже некоторый инфантилизм. Порой он их школил. Чичерину и Крестинскому, например, влетело за посторонние разговоры во время заседаний. Но они и не вздумали отказаться от своей привычки, а просто отсели от него подальше, как школьники на последнюю парту. Команда нового правительства находилась в стадии формирования, в рядах еще не было согласия. Сталкивались как личные амбиции, так и межведомственные. «Цапались» не только Семашко со Шляпниковым, но и Луначарский с Петровским, а также некие внесценические «военные стратеги» (надо думать, Троцкий со Сталиным). Имели место разногласия между Моссоветом и Наркомпродом, между москвичами и питерцами. К примеру, Зиновьев не давал питерских рабочих ни на фронт, ни в продотряды. «Форменный саботаж!» — возмущался Енукидзе. Но Ленин видел эту проблему в другом ракурсе. В Питере старая гвардия большевиков, которых и так много погибало в революционной борьбе, а для строительства социализма тоже нужны были опытные кадры. Из телеграммы Ленина, которая звучала во время спора, следовало, что, кроме питерцев, были еще надежные большевики, например, в Екатеринославе.

Образ первого советского правительства в полной мере отражал мировоззрение создателей спектакля — романтизм шестидесятников. Большевики, согласно ленинской теории, воспринимались законными правопреемниками Великой Французской революции, а в России — декабристов и народовольцев. Персонажи проходили путь превращения из букета харак-

теров, мнений, амбиций и самолюбий в целостный организм — «всеобъемлющего человека партии». Создавая коллективный образ молодого советского правительства, Шатров не очень был озабочен прописыванием характеров, что, несомненно, усложняло работу актеров. Индивидуальными чертами в наибольшей степени были наделены, пожалуй, только Свердлов и Луначарский.

Свердлов (И. В. Кваша) появлялся на сцене в момент растерянности и паники, его звал раненый Ленин. У них уже было «все сговорено», и тем не менее грозящую потерю вождя Свердлов переживал глубоко, даже плакал, оставшись в одиночестве в конце первой части спектакля. Видя в Свердловe единственного достойного правопреемника, театр тем не менее подчеркивал деликатность своего героя такой деталью: Яков Михайлович не садился в кресло Ленина, чтобы продолжить заседание, а брал у стены стул и приставлял с краю стола заседаний. «Ильича заменить некем», — объявлял он товарищам и передавал им слова Ленина, что судьба революции не может, не должна зависеть от одной личности. Во второй части спектакля Свердлов преодолевал первоначальную растерянность и уверенно возглавлял правительство, объявлял превращение Советской республики в военный лагерь, распоряжался беспощадно подавить мятеж в Ливнах, ставил на обсуждение вопрос о «красном терроре».

Луначарский (в первом составе Е. А. Евстигнеев) — интеллектuaл, мастер глубокого исторического анализа и стратегического мышления. То, что Анатолий Васильевич — человек сугубо штатский, видно было по тому, как он неловко прятал в портфель выданный ему браунинг. В то же время Луначарский смело ехал на митинг силой убеждения удерживать от эксцессов разъяренные массы. Анатолий Васильевич искренне любил Ленина, и известие о его ранении воспринимал глубоко трагично. В минуту слабости Луначарский даже говорил Свердлову: «Я не буду жить...» Луначарскому Шатров отдал дорогую его авторскому сердцу ключевую тираду о перерождении власти, о сращивании органов власти и органов террора, которая явно метила в Сталина. Разумеется, в трактовке образов и событий драматург и театр были тенденциозны, поскольку стремились создать *привлекательный* образ первого советского правительства и *идеальный* образ руководителя страны в качестве примера современникам и даже политическим властям.

Галерея характеров других членов правительства создавалась рядом набросков и была отдана во власть актерам. Так вышли на сцену немногословный Стучка — Р. В. Суховерко; скучноватый, но способный на взрыв темперамента Цюрупа — В. Н. Сергачев; обаятельный, заводной Загорский — О. П. Табаков; сторонник крутых мер Покровский — А. В. Мягков.

Спектакль сохранился в видеозаписи, но, к сожалению, во втором составе (1987 год). Луначарского, например, играл А. А. Вокач, а не Е. А. Евстигнеев

ев; Цюрупу — В. П. Поглазов вместо В. Н. Сергачева; Загорского — С. Л. Гармаш вместо О. П. Табакова, и т. д. Играли в основном возрастные актеры, что противоречило заявленному автором молодому правительству. Герои на экране — люди зрелые, уставшие от бремени власти и проблем, подавленные с первых минут спектакля трагическим известием о гибели Урицкого и совсем убитые известием о покушении на Ленина. Во втором составе исчез романтический флер, который был очень важен для героев Шатрова, их молодой рискованный задор и сопряженный с этим юмор.

Итак, мы рассматриваем «Большевик» в театре «Современник» как убедительный опыт политического спектакля в первую очередь потому, что, во-первых, главным героем здесь являлось политическое руководство страны, которому впредь придется отвечать за революционное достояние, завоеванное под руководством Ленина. Во-вторых, в центре спектакля помещен спор о насущной политической задаче — какими средствами удерживать захваченную власть. «Так что вопрос о прерогативах власти, о методах насилия и террора после государственного переворота, который был лишь умозрительной гипотезой для декабристов, шел самым отдаленным фоном деятельности народовольцев, встает здесь с совсем иной мерой неотложности и остроты»¹. Лакшин подчеркивал, что вопрос о партийно-государственных методах руководства страной в шестидесятые годы звучал болезненно актуально: «Здесь на самом острие решается не только злободневный политический вопрос, но и вопрос о нравственной силе новой власти»². В-третьих, пьеса основывалась на исторических событиях и источниках. Хотя автор предварял текст ремаркой, что пьеса не документальная, тем не менее структура текста включала, помимо телеграмм, из которых 25 за подписью Ленина, подлинники протоколов четырех допросов Фанни Каплан, свидетельство шофера Ленина Гиля о покушении, рассказ об этом же событии красного командира Батулина, официальный бюллетень о характере ранений и состоянии здоровья Ленина, составленный врачами Вейсбродом и Обухом, опубликованный в прессе. Новаторство спектакля в том, что его создатели впервые выстроили новую для ленинианы оппозицию: Ленин против современной властной элиты — партноменклатуры.

Театр не стремился искусственно осовременить историю, но оказался остросовременным. Само название театра «Современник», писал Лакшин, засветилось вдруг новым смыслом, получило новое оправдание. Эта работа «заново спаяла их (артистов. — В. Ш.) в жизнеспособный коллектив, перевела театр на иную ступень интересов и, думаю, открыла перед ними новые горизонты»³.

¹ Лакшин В. Я. Театральное эхо. С. 170.

² Там же. С. 171.

³ Там же. С. 177.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вознесенский А. А.* Таганка — антигюрма // Театр. 1989. № 4. С. 110—111.
2. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: Т. 1: А—З. М.: Русский язык, 1989. 699 с.
3. *Козаков М. М.* Фрагменты М.: Искусство, 1989. 351 с.
4. *Колязин В. Ф.* Таиров, Мейерхольд и Германия. Пискатор, Брехт и Россия: очерки истории русско-немецких художественных связей. М.: ГИТИС, 1998. 262 с.
5. *Лакин В. Я.* Театральное эхо. М.: Время, 2013. 511 с.
6. *Медведев Ф. Н.* Екатерина Фурцева. Главная женщина СССР. М.: Алгоритм, 2016. 301 с.
7. *Михалева Э. Е.* «Берегите ваши лица», или Премьера, у которой не было продолжения // Вагант-Москва. 2003. № 7—9. URL: <http://www.vagant2003.narod.ru/2002155011.htm> (дата обращения: 12.06.2021).
8. *Ожегов С. И.* Словарь русского языка: 70 000 слов. М.: Русский язык, 1991. 917 с.
9. *Пискатор Э.* Политический театр. М.: ГИХЛ, 1934. 242 с.
10. Политический театр // Радио Свобода. 2004. URL: <https://archive.svoboda.org/programs/r/2004/r/050504.asp> (дата обращения: 15.05.2021).
11. *Смелянский А. М.* Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX века. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. 351 с.

Аннотация

В статье рассматривается спектакль «Большевики» («Современник», 1967) в постановке режиссера Олега Ефремова как уникальный для своего времени (оттепели 1960-х годов) опыт политического театра. Путем анализа особенностей сюжета (история о Ленине без Ленина как сценического персонажа) и жанровой природы (интеллектуальная драма) пьесы Михаила Шатрова раскрывается новаторство постановки: документальный характер сценического исследования истории, формирование молодого советского правительства как коллективного героя, противопоставление ленинских принципов руководства государством управленческой практике советской бюрократии второй половины 1960-х годов.

Abstract

This article examines Oleg Efremov's production of Mikhail Shatrov's play *The Bolsheviks* ('Sovremennik', 1967) as a unique experience of political theater during the 'Thaw' period. The innovative nature of this production is considered through an analysis of the plot (notably the absence of Lenin as a stage character in a story about Lenin) and the genre (intellectual drama). Particular attention is given to the documentary nature of historical theatre, the emergence of the young Soviet government as a collective hero, and the opposition of Leninist principles of leadership to the administrative practices of Soviet bureaucracy during the late 1960s.

- ✓ *Ключевые слова:* «Современник», О. Н. Ефремов, «Большевики», М. Ф. Шатров, лениниана, интеллектуальная драма, политический театр, Э. Пискатор, принцип документализма, герой-масса, коллективный герой.
- ✓ *Keywords:* 'Sovremennik', Oleg Efremov, *The Bolsheviks*, Mikhail Shatrov, Leniniana, intellectual drama, political theater, Erwin Piscator, documentary principle, collective hero.

Спектакль М. А. Захарова «Варвар и еретик» (Ленком, 1997): сценическое исследование национальной ментальности

УДК
792.03

РЯПОСОВ АЛЕКСАНДР ЮРЬЕВИЧ

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

RYAPOSOV ALEXANDER Y.

*PhD (History of Arts), Senior Researcher,
Chief of the Source Criticism Department,
Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: alexandrryaposov@gmail.com

Спектакль «Варвар и еретик» по роману Ф. М. Достоевского «Игрок» был осуществлен на сцене Ленкома 3 мая 1997 года. Марк Анатольевич Захаров (1933–2019) являлся и автором сценической версии текста романа, и режиссером-постановщиком. Режиссером-сценографом спектакля был О. Шейнцис, художником по костюмам — М. Данилова, композитором — С. Рудницкий. В главной роли Алексея Ивановича выступил А. Абдулов, в роли «бабуленьки» Антонида Васильевны — И. Чурикова, генерала Загорянского играли А. Джигарханян и О. Янковский, а также Ю. Колычев и В. Корецкий. Роль Потапыча, слуги Антонида Васильевны, — исполнил Л. Броневова, Полину играла А. Захарова, Бланш — М. Миронова. В роли Астлея были заняты А. Збруев и А. Соколов, в роли маркиза де Грие — А. Лазарев-младший и С. Чонишвили. Спектакль был удостоен высшей театральной премии Москвы «Хрустальная Турандот» 1997 года в четырех номинациях: за лучший спектакль, за лучшую женскую роль была награждена И. Чурикова, за лучшую мужскую роль — А. Абдулов, за лучшую сценографию — О. Шейнцис.

Захаров в книге «Суперпрофессия», вышедшей в свет в 2000 году, написал, что важнейшим его открытием, когда он после операции на сердце в 1993 году пришел в себя, стало следующее: «Никакой я не прогрессивный демократ, не одухотворенный либерал и не сторонник гражданского общества. Я — советский человек. <...> ...советский человек с набитыми его же оптимизмом советскими мозгами»¹. Отдавая должное самоиронии Захарова, стоит подчеркнуть главное: режиссер, будучи «родом из оттепели», идеалам оттепели

¹ Захаров М. А. Суперпрофессия. М.: Вагриус, 2000. С. 9, 10.

не изменил и в период второй половины 1990-х — 2000-х годов. Такие работы Захарова, как «Варвар и еретик» (1997), «Мистификация» (1999), «Шут Балакирев» (2001), «Ва-банк» (2004) и «Женитьба» (2007) — это постановки, в которых лидер Ленкома мучительно размышлял о судьбах России, об особенностях национального характера, с которым плохо совместимы, с одной стороны, и чичиковская идея приобретательства, и «великая американская мечта» обрести миллион, но, с другой стороны и к сожалению — идеал трудолюбия, ведь россияне в постсоветскую эпоху по-прежнему, как и во времена Достоевского, склонны были уповать на случай, на удачу, на извечный российский «авось».

М. В. Хализева не советовала перед просмотром захаровского спектакля перечитывать роман Достоевского, смена режиссером названия недвусмысленно говорила о том, что речь в постановке Ленкома пойдет о дне сегодняшнем, Алексей Иванович — не игрок, ведь по манере обращаться с деньгами герой А. Абдулова, с точки зрения европейцев, *варвар* и *еретик*¹. Критика отметила попадание захаровского игрока в современность. Так, например, Т. С. Ткач написала следующее: «Нынешний мир чудовищен в своем цинизме — спектакль это подтверждает»². В то время, когда еще ничто не предвещало первого кризиса в постперестроечной экономике (дефолта 1998 года), а все вокруг только и пытались лихорадочно заработать деньги, Захаров интуитивно почувствовал соответствие духу времени и актуальность выбранного им для постановки романа Достоевского. Режиссер вспоминал: «Готовясь однажды к инсценировке „Игрока“, задолго до ее реализации в спектакле „Варвар и еретик“, я долго бился (к сожалению, тогда безрезультатно) над проектом пластического и звукового эквивалента той самой горячей и страстной стихии многоступенчатого Поиска (*потока энергии*, заложенного в романе. — А. Р.)»³. Иными словами, данный спектакль рождался не только и не столько в угоду сиюминутной моде и новейшим веяниям времени, а в соответствии с желанием режиссера найти именно те сценические формы, которые помогут выразить его понимание Достоевского и современности.

Сам Захаров так говорил об этом непростом рождении спектакля, о своем понимании автора: «Мне кажется, что в словесной ткани Достоевского присутствует какой-то вспомогательный *поток энергии*, не связанный напрямую со смыслом. Автор не только постепенно раскрывает читателю смысл происходящего, но еще и проводит мучительную операцию с собственным естеством, он словно разогревает в нем тайные сферы, и вскоре, после много-

¹ См.: Хализева М. В. «Варвар и еретик» по роману Ф. М. Достоевского «Игрок» // Наши краткие рецензии на некоторые спектакли Московского театра «Ленком». URL: <http://www.theatre.ru/review/lenkom.html> (дата обращения: 16. 04. 2021).

² Ткач Т. Загадочная русская душа в исполнении Ленкома // Смена. 1997. 5 июля.

³ Захаров М. А. Контакты на разных уровнях. М.: Центрполиграф, 2000. С. 25.

кратного движения по спирали, этот *поэтический накал* обретает силу экстаза, философской глубины и, наконец, прозрения (курсив мой. — А. Р.)¹. Вот и события в захаровском спектакле представляли как видения воспаленного сознания Алексея Ивановича, как странные сновидения об уже давно произошедшей истории, а потому события разворачивались немного медленно и как бы заторможено в начале и все быстрее и быстрее во второй части спектакля. В этой динамике чувствовалась именно та *энергетика* Достоевского, о которой говорил сам Захаров, сюжет раскручивался, как сжатая пружина, постепенно ускоряя действие, заканчиваясь совершенно неожиданно для рядового зрителя и очень характерной для Захарова развязкой.

Действие спектакля происходило в городе под условным названием Рулетенбург. Сценография О. Шейнциса помогала решать режиссерские задачи развития действия вне бытового и обыденного пространства и времени: металлические конструкции на сцене, стеклянные панели, винтообразные лестницы, по которым перемещались актеры, то возникая, то исчезая в проемах сценического станка, постоянная игра света и тени, стробоскопические вспышки прожекторов, дым и огонь, зеркальный пол, на который падал луч света, и артисты подсвечивались этим отраженным светом. Многочисленные устройства и механизмы (качающиеся маятники-шары, кривошип, шатуны и пр.) были призваны создавать образ всепроникающей страсти к игре. В поворотные моменты развития действия (решение «бабуленьки» посетить рулетку, ее проигрыш и т. д.) вся сценическая конструкция начинала вращаться. Предложенные М. Даниловой костюмы всех действующих лиц были достаточно условны, но яркие и необычны. Вдруг появлялись маски, напоминая нам комедию дель арте, при этом удивительно объемными и особо значимыми были головные уборы действующих лиц — цилиндры, треуголки, шляпы с яркими перьями, они говорили без слов о характере своих обладателей, — все это создавало атмосферу на сцене почти сказочную.

А. Михайлова, один наиболее авторитетных специалистов по вопросам сценографии, писала: «Олег Шейнцис создал оформление столь же неожиданное, сколь и логичное. Неожиданность: отказался полностью от быта, который российская сцена любит в Достоевском. Лишь изобретательные и красивые костюмы Марины Даниловой намекают на XIX век. Основная задача, которую поставил перед собой художник, — создать такую конструкцию-каркас, которая сама по себе, без всяких дополнительных декоративных элементов, была бы зримым воплощением мира Достоевского. Выразить противоречие устойчивости и неустойчивости»². Эта неустойчивость и хрупкость мира и была показана художником-постановщиком с помощью сложной и трансформирующейся металлической конструкции.

¹ Захаров М. А. Контакты на разных уровнях. С. 24.

² Михайлова А. Достоевский — 97: образ и конструкция // Сцена. 1998. № 12. С. 18–19.

Нестандартным сценографическим решением оказалось отсутствие на сцене рулетки как таковой, ведь сама конструкция сцены была превращена в рулетку. В основе механизма, который находился в центре сцены, — готическая роза в проекции, вытянутая вверх. Можно сказать, что она держалась вопреки законам физики. Конструкции делали на заказ по эскизам О. Шейнца — это были полые металлические трубки, соединенные между собой. Вся конструкция вращалась, и при этом общая высота сооружения достигала пяти метров. По словам сценографа, он хотел показать, как могла бы выглядеть огромная рулетка, если на нее снизу будет смотреть маленький ребенок. Все зрители становились наблюдателями того, как вращалась эта фантастическая рулетка.

Актеры выкрикивали ставки в зрительный зал, люди в черном или в красном приносили выигрыш, в какой-то миг публика даже видела Зеро как некоего идола, божества, он находился в окружении огня. Таким образом, зал и сцена сливались в таинственном, почти мистическом действии — Игре с судьбой. Отсутствие рулетки в физическом воплощении наводило на мысли о сопоставлении жизни героев с игрой в рулетку, когда выигрыш — как та Щука у Емели, а в остальное время можно и на печи посидеть, что в высшей степени характерно не только для героя русской сказки, но и для многих русских людей. Добавляли мистичности атмосфере спектакля и синий цвет, который преобладал в освещении сцены, и мерцание огней на сцене, и движущиеся конструкции зеркал.

Музыка в спектакле (композитор С. Рудницкий) служила фоном, а также расставляла смысловые акценты в отдельных сценах. Она передавала стремительность протекающего времени, мятущееся душевное состояние героев и практически была неотделима от художественной ткани спектакля. Расположенный прямо на сцене духовой оркестр звучал как «музыка надежды»¹. В сценах с Антониной Васильевной раздавалось очень слаженное, *намеренно утрированно бодрое*, временами почти *придурковатое* (особенно у запевалы, девки Марфы в исполнении Е. Мигицко) хоровое пение и пение а капелла.

Актеры в спектакле были разделены на массовку и главных героев, но также разделены на две смысловые группы: главные герои и фон, человеческая масса, пестрая, разнообразная, говорящая на различных языках, но все же масса. Главные же герои не просто существовали на сцене, они проживали каждый миг разворачивающегося действия. А фон — все остальные действующие лица — создавали именно то ощущение достоверности и вместе с тем фантазмагоричности происходящего, которое соответствовало задаче работать с подсознанием зрителя.

Захарову удалось в этом спектакле показать, как человек теряет себя, свою любовь, свою жизнь, попадая в конце концов в роковую зависимость

¹ Рыбаков Ю. Время утерянных целей // Экран и сцена. 1997. 22–29 мая. С. 4.

от игры, что было (и осталось поныне!) явлением весьма актуальным. В самом начале истории Алексей Иванович еще не был игроком, он любил Полину исступленно и преданно, любил характерной для героев Достоевского *любовью-ненавистью*, и именно Полина заставила героя А. Абдулова пойти и сделать первую ставку на рулетке. Подчиняясь ее воле, Алексей Иванович не выигрывал сразу, но постепенно попадал в плен к Игре. Люди, одетые во все черное, уговаривали его не играть, но он играл, играл, играл...

Маркиз де Грие предчувствовал угрозу в герое А. Абдулова, он говорил о том, что Алексей Иванович может разрушить ту интригу, которая была им затеяна. Именно маркиз назвал героя А. Абдулова *варваром* и *еретиком*. То есть человеком, относящимся без должного пиетета к общепринятым ценностям, и прежде всего — к деньгам, а потому человеком, несущим в жизнь хаос и беспорядок. Исполнение роли маркиза С. Чонишвили было великолепным: «Его де Грие собран и решителен, ведет интригу сдержанно и внутренне напряженно. Пластически безукоризненно грациозен — двигается вкрадчивой пружинистой походкой. Фигура страшная — холодный, циничный хлыщ»¹.

Но разрушил налаженный порядок вещей не Алексей Иванович, а появление «бабуленьки» Антонида Васильевны. Пока все ждали ее смерти, плели интриги и играли на рулетке, русская барыня со всей своей свитой лично прибыла в Рулетенбург. И тут, словно бы по Гоголю: немая сцена. И. Чурикова в роли «бабуленьки» поначалу внесла в спектакль ощущение надежности, она была настоящая, земная, она не витала где-то в облаках, как остальные главные героини, не говорила о любви, не рассуждала — она была человеком действия. Взяла и приехала, захотела сыграть — и сыграла. И. Чурикова в роли Антонида Васильевны олицетворяла, помимо прочих, еще одну сторону русской души, русского человека — женскую ипостась, всю ее мощь и силу, но в чем-то и бесшабашность, извечную российскую надежду на авось, на везение. Стоило барыне попасть на рулетку и сорвать первый куш, так и ее, как истинно русского человека, захватывала стихия игры.

Исполнение И. Чуриковой роли Антонида Васильевны вносило в спектакль ту самую русскую удаль и размах, стремление во всем дойти до конца, до предела. Начиная играть, старая барыня и не думала, что потратит все свои наличные деньги и даже ценные бумаги, привезенные с собой. Она была громогласна, объемна, свита вокруг нее придавала ей значительность, но при этом престарелый слуга Потапыч в исполнении Л. Броневого, подобно чеховскому Фирсу, опекал и жалел ее, как малое дитя, каковым она, вне всякого сомнения, и являлась. И в конце концов просто уговаривал с нескрываемой нежностью в голосе ехать из Рулетенбурга обратно на родину: «У нас там петухи поют...»

¹ Коростылева М. Сергей Чонишвили // Звезды московской сцены. Театр «Ленком» / Ред.-сост. Б. М. Поюровский. М.: Центрполиграф, 2000. С. 355.

Англичанин Астлей, еще один представитель Европы, выносил свое собственное суждение о русских людях, он считал, что русские не способны выжить без европейцев, потому что работать они не умеют, да и не хотят. Герой А. Соколова, владелец сахарного завода, спокойно и уверенно, как охотник в засаде, ждал свою добычу — Полину. Она долго и мучительно выбирала между красивым французом и влюбленным русским учителем-романтиком и в конце концов стала женой англичанина Астлея. Возможно, она чувствовала, что нет надежности в Алексее Ивановиче, и его любовь не гарантирует ничего устойчивого в будущей жизни, что любовь эта может так же внезапно исчезнуть, как и возникла. Что, в общем-то, и случилось — страсть к игре заменила герою А. Абдулова любовь к Полине, полностью поглотила его жизнь.

Существовал в спектакле скорбный момент, который и у Достоевского звучит горько: «России нужны люди!» Нужны были люди, которые работали бы на благо Отечества, а не корысти ради. Но не было ответа на этот призыв, вот и Алексей Иванович скатывался на обочину жизни. Но и надежда имела место в захаровском спектакле — если бы в сердце каждого зрителя прозвучал этот призыв, может, что-то и изменилось бы к лучшему!?

Сам герой А. Абдулова говорил об игре в рулетку так: «Она создана специально для русских, не трудясь — разбогатеть». И еще: «Рулетка — заветная мечта всех русских проходимцев, попадающих в Европу». Он называл себя и калмыком, и татаринном, а перебравшись после выигрыша двухсот тысяч франков в Париж, говорил о себе: «я русский скиталец». Все это вместе поддерживало впечатление о русском человеке как о существе крайне ненадежном, неустойчивом и несерьезном, человеке, который пытался ловить свой успех, свою удачу, как сказочную золотую рыбку или волшебную щуку.

Вслед за Алексеем Ивановичем Полина в спектакле говорила: «Мы, русские, ни на что не способны...» — и произносила она эту фразу после того, как учитель выиграл большую сумму денег и был счастлив от удачи и оттого, что героиня А. Захаровой все же пришла к нему. В этом парадоксальность ситуации, ведь даже выигрыш в казино не убеждал Полину серьезно воспринимать героя А. Абдулова, а лишь подчеркивал, что эти деньги не были заработаны, не явились результатом кропотливого труда, а возникли лишь по воле слепого случая. Зритель понимал, что деньги, выигранные в рулетку и принесенные ей, Полина восприняла как личное оскорбление и попытку ее купить, попытку жалкую и неуклюжую. И этим героиня А. Захаровой и Алексей Иванович разительно отличались от маркиза де Грие и Бланш, которые за деньги были готовы на любые поступки и любые услуги, но при этом ловко и тактично оставаясь в рамках приличий, в пределах общепринятых нра-

вов, в соответствии с изящной формой. Все главные герои захаровской постановки были «трагически лишены внутренней гармонии»¹, они метались в поисках ее, но были не в силах изменить самих себя.

Полина осталась с англичанином, герой А. Абдулова, подхваченный Бланш, которая бросила «бесперспективного» генерала Загорянского, переехал в Париж, как и положено всякому русскому при деньгах. Алексей Иванович появлялся на сцене в белом фраке и цилиндре, у него были деньги, но ничто его не радовало и ничто не веселило. Он легко попадался во все ловушки, которые расставляла ему героиня М. Мироновой, вытягивая деньги. Француженка, привыкшая «честно» отрабатывать затрачиваемые на нее средства, была удивлена той легкости, с какой герой А. Абдулова расставался с деньгами, ничего, по сути, не требуя взамен. И как только средства закончились, зрители увидели прежнего Алексея Ивановича, которому никак не жаль потраченных денег, ему было все равно, что с ним станет дальше, он просто возвращался в Рулетенбург продолжать Игру.

В спектакле имело место противопоставление русской барышни Полины и молодой француженки Бланш. У них есть общее — обе бедны, обе живут на содержании, только Полину содержат родственники, а Бланш — мужчины. Но и Полина попыталась заполучить любовь де Грие за деньги, за деньги несуществующие, за деньги не умершей еще бабушки. Ей не принесла счастья эта попытка. В противовес ей героиня М. Мироновой была весьма довольна своей жизнью, она не витала в облаках и запросто уверяла Алексея Ивановича в том, что если ему еще раз повезет, то она всегда готова помочь истратить выигранные деньги.

Бланш, восхищенная великодушием и широтой природы Алексея Ивановича, произносила слова, которые звучали противовесом данному учителю определению «варвар и еретик», вынесенному в название спектакля. Она сказала так: «Я думала ты — дурак, а ты — философ». Даже ее, по-европейски прижимистую и расчетливую барышню, тронуло это безразличие русского дворянина, простого учителя Алексея Ивановича к деньгам. Ей в самом конце спектакля вторила душа усопшей Антонида Васильевны, которая обращалась к Алексею Ивановичу с репликой: «Ты только с виду дурак». Здесь был сделан акцент на другой очень важной черте русского характера, менталитета русского человека — его склонности мечтать, философствовать, рассуждать о вечных проблемах бытия, думать о смысле жизни, но при этом не пытаясь ничего в этой жизни менять.

В статье О. Е. Скорочкиной «Актер театра Марка Захарова» было отмечено, что каждый исполнитель в труппе театра имени Ленинского комсомола играет роль в пределах социального типажа. А. Абдулов, вечный герой-лю-

¹ Рыбаков Ю. Время утерянных целей. С. 4.

бовник в кино, получил возможность в спектаклях Захарова сыграть совсем другой социальный тип, который Скорочкина определила как «инфантил», то есть тип молодого человека, «чьи данные красавца и баловня судьбы скрывают натуру вялую и ленивую»¹. Другой типологический вариант героя А. Абдулова предложила Л. Е. Баженова: «Подобный тип персонажа известен в теории искусства как „трикстер“, демонический двойник „культурного“ героя, того самого, что побеждает драконов и поддерживает мировой порядок. Трикстер — лукав, плутоват, часто похотлив. Он — оборотная сторона активности героя, необходимое дополнение к его пафосно-серьезным функциям. Абдулов, как нетрудно догадаться, — и герой, и трикстер „в одном флаконе“. В этом нет ничего диковинного, поскольку такое единство, как ничто другое, отражает масочную, травестийную стихию актерства. Релятивизм, сомнение вообще в природе актерского искусства, зиждущегося сколь на ощущении единства человеческого мира, сколь и на признании его неравенства самому себе. В самом деле: артист овладевает чужой личностью, присваивает ее себе по принципу родства. И в то же время самым фактом оборотничества демонстрирует для себя возможность другой роли, другой судьбы»². Вот мнение Т. Шах-Азизовой об игре Абдулова и Чуриковой: «Душа спектакля более всего в двух актерах. В Александре Абдулове, игроке с его разоруженностью, с безоглядной, полной затратой физических и душевных сил, с таким доверием к залу, что это не может не вызвать ответной волны. И в Инне Чуриковой, которая упивается озорством своей героини, раскрыла в невыносимой Бабуленьке все разом: самодурство и мудрость и драматизм»³.

Заканчивался спектакль фантастически, очень по-захаровски — трагически и вместе с тем оптимистично, с надеждой на пусть и весьма отдаленное, но — будущее. Героиня А. Захаровой говорила о чуде, и перед зрителем представляли Алексей Иванович, Полина и Антонида Васильевна, одетые в белые одежды. Они, по замыслу режиссера, уже находились как бы в другой реальности. Звучал марш, под звуки которого героини И. Чуриковой и А. Захаровой произносили финальные реплики из чеховских «Трех сестер». Наконец, герой А. Абдулова говорил простые и вечные слова, обращенные ко всем зрителям, ко всем жителям России: «Господи, прости и помилуй нас...» Подобный финал вызвал неоднозначное отношение критики, можно было прочесть и такое: «Господа, все рухнет, внушает нам режиссер, но жить еще можно»⁴.

¹ См.: Скорочкина О. Е. Актер театра Марка Захарова // Русское актерское искусство XX века / Автор концепции С. К. Бушуева; сост. С. К. Бушуева и Н. А. Таршис; ред. и сост. указателей О. Н. Мальцева. СПб.: Левша. Санкт-Петербург, 2018. С. 705.

² Баженова Л. Александр Абдулов // Звезды московской сцены. Театр «Ленком». С. 170.

³ Шах-Азизова Т. Игроки // Экран и сцена. 1998. № 14. С. 15.

⁴ Полушко В. Евангелие от Марка, или все будет хорошо? // Санкт-Петербургские ведомости. 1997. 3 июля. С. 5.

«Варвар и еретик» Захарова был пронизан искренней обидой за то, что не сбылись многолетней давности обольщения. Обида эта была «обращена вовнутрь собственно российской жизни, в глубь души русского человека, всегда готового к прекрасному или бессмысленному жесту»¹.

Этот спектакль позволил увидеть всю противоречивость и всю непоследовательность русского характера, русской души, русской ментальности. Захарову удалось выразить сложность и неоднозначность русского человека, опираясь на идеи и образы великого классика русской литературы и при этом включая свое видение современной действительности, иногда мягко подшучивая над нашей непосредственностью и эмоциональностью и нередко задевая за самые сокровенные струны души русского человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Баженова Л.* Александр Абдулов // Звезды московской сцены. Театр «Ленком» / Ред.-сост. Б. М. Поюровский. М.: Центрполиграф, 2000. С. 161–191.
2. *Захаров М. А.* Контакты на разных уровнях. М.: Центрполиграф, 2000. 410 с.
3. *Захаров М. А.* Суперпрофессия. М.: Вагриус, 2000. 283 с.
4. *Коростылева М.* Сергей Чонишвили // Звезды московской сцены. Театр «Ленком» / Ред.-сост. Б. М. Поюровский. М.: Центрполиграф, 2000. С. 355–369.
5. *Михайлова А.* Достоевский — 97: образ и конструкция // Сцена. 1998. № 12. С. 18–19.
6. *Полушко В.* Евангелие от Марка, или все будет хорошо? // Санкт-Петербургские ведомости. 1997. 3 июля. С. 5.
7. Русские идут: О спектакле М. Захарова // Театральная жизнь. 1997. № 11–12. С. 10.
8. *Рыбаков Ю.* Время утерянных целей // Экран и сцена. 1997. 22–29 мая. С. 4.
9. *Скорочкина О. Е.* Актер театра Марка Захарова // Русское актерское искусство XX века / Автор концепции С. К. Бушуева; сост. С. К. Бушуева и Н. А. Таршиш; ред. и сост. указатель О. Н. Мальцева. СПб.: Левша. Санкт-Петербург, 2018. С. 693–728.
10. *Ткач Т.* Загадочная русская душа в исполнении Ленкома // Смена. 1997. 5 июля.
11. *Хализева М. В.* «Варвар и еретик» по роману Ф. М. Достоевского «Игрок» // Наши краткие рецензии на некоторые спектакли Московского театра «Ленком». URL: <http://www.theatre.ru/review/lenkom.html> (дата обращения: 16. 04. 2021).
12. *Шах-Азизова Т.* Игроки // Экран и сцена. 1998. № 14. С. 15.

Аннотация

Статья посвящена изучению постановки М. А. Захарова «Варвар и еретик» по роману «Игрок» Ф. М. Достоевского — постановки 1997 года, открывающей серию спектаклей Ленкома по русской классике («Мистификация», 1999; «Шут Балакирев», 2001; «Ва-банк», 2004; «Женитьба», 2007), центром которых стало изучение специфики русского национального характера, особенностей национального менталитета. Вторая половина 1990-х годов и 2000-е годы стали для шестидесятника Захарова временем острых и мучительных размышлений о будущем России в новых социальных и экономических условиях. Режиссер в спектакле «Варвар и еретик» предложил вольную фантазию по мотивам романа Достоевского, представив посредством сюжета, жанра (трагикомедия), хронотопа и способа существования актера сценическую метафору Игры как особого свойства русского человека — это упование на удачу, на извечный российский авось.

¹ Русские идут: О спектакле М. Захарова // Театральная жизнь. 1997. № 11–12. С. 10.

Abstract

This article considers Mark Zakharov's production of *The Barbarian and the Heretic*. Based on Fyodor Dostoevsky's novel, *The Gambler*, this production initiated a series of performances at Lenkom based on Russian classics, including *Hoax* (1999), *Balakirev the Buffoon* (2001), *Va-bank* (2004), and *The Marriage* (2007). At the heart of this series was a study of the Russian national character, and the peculiarities of the Russian national mentality. For Zakharov, as a member of the 'shestidesyatniki' generation who came of age during the 1960s, the late 1990s and 2000s was a time of acute and painful reflection on Russia's future in the new social and economic conditions. With *The Barbarian and the Heretic*, Zakharov offers a liberal fantasy based on Dostoevsky's novel which, through aspects of its plot, its tragicomic genre, and chronotope presents a theatrical metaphor of 'The Game' as a particular property of the Russian person—a trust in good fortune, the eternal Russian faith in providence.

- ✓ *Ключевые слова:* М. А. Захаров, Ленком, «Варвар и еретик», Ф. М. Достоевский, «Игрок», хронотоп, трагикомедия, аттракцион, трюк.
- ✓ *Keywords:* Mark Zakharov, Lenkom, *The Barbarian and the Heretic*, Fyodor Dostoevsky, *The Gambler*, chronotope, tragicomedy, attraction.

Наигрыши иноэтнического происхождения в традиционной татарской инструментальной музыке

УДК
785

БУЛАТОВА ДИНАРА АЙДАРОВНА

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

BULATOVA DINARA A.

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

E-mail: dinara.bulatova@mail.ru

В процессе экспедиций в разные районы Татарстана и Башкортостана нам приходилось неоднократно записывать от татарских музыкантов, прежде всего скрипачей и мандолинистов, наряду с татарскими мелодиями, наигрыши иноэтнического происхождения — русские, украинские, белорусские — и мелодии европейских бальных танцев¹. Это явление, очень специфичное для татарской культуры, исследователи традиционной музыки обходят стороной, на наш взгляд, совершенно незаслуженно. Данный музыкальный феномен, распространенный у разных народов Евразии, образуется на пересечении традиций и, соответственно, на пересечении различных музыкально-интонационных пластов.

Современные татарские инструменталисты бытовые танцы (полька-мазурка) и наигрыши иноэтнического происхождения («Барыня», «Гопак», «Казачок», «Ой, за гаем, гаем» и др.), по их собственному утверждению, усвоили от музыкантов старшего поколения.

Многие авторы XIX и первой половины XX века, характеризуя быт татар, подмечали эту примечательную особенность — исполнение татарскими музыкантами нетатарских мелодий. Так, описывая увеселения татар на национальном празднике джиен, проходившем «в 30 верстах от Казани», К. Фукс в своем труде «Казанские татары в статистическом и этнографическом отношениях» (1844) отмечает: «Несколько курайчев (Татарских музыкантов), играя на самодельных скрипках, приглашали к пляске, которая позволительна у них одним мужчинам... Я удивлялся, слыша тут Немецкие и Французские танцевальные пиэсы, и смотря на пляску козачка»².

¹ Проблематика настоящей статьи была затронута ранее в кандидатской диссертации автора: *Абдулмасырова Д. А.* Татарская скрипичная традиция: модус культуры и музыкальный феномен: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / РИИИ. СПб., 2000. С. 89–90.

² *Фукс К.* Казанские татары в статистическом и этнографическом отношениях. Казань: Университетская тип., 1844. С. 111.

Обращает на себя внимание наблюдение автора: в качестве плясовых у татар используются немецкие, французские мелодии и украинский «Казачок».

В труде М. Лаптева «Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами и генералами штаба. Казанская губерния» (1861) есть фрагмент, касающийся игры татарских музыкантов, в котором автор упоминает наряду с «Казачком» еще и «Камаринскую»: «Мужчины поют песни, пляшут под национальную музыку курайчев (музыкантов), играющих на самодельных скрипках, казачка, камаринскую и другие энергичные песни»¹.

А. Артемьев в своем очерке «Сабан и джиин, татарские народные праздники (Из записок о Казанской губернии)» (1850) отмечает присутствие среди мелодий и европейской польки: «Музыканты-самоучки (курайчи) играют в разных местах на самодельных скрипках различные плясовые Русские песни, а часто и бальные пиэсы, а ныне даже и польку: надобно заметить, Татары вообще одарены музыкальным слухом. Вокруг музыкантов собираются плясуны и отхватывают козачка. Женщины впрочем не участвуют в пляске...»²

Или, например, описывая проведение в одном из домов деревни Аеркул (Башкортостан) помочи при валке сукна в самом начале тридцатых годов XX века, тюрколог С. Н. Муратов, игравший в молодости на скрипке³, отмечает, что он исполнял «Барыню», «Камаринскую», белорусскую «Сербияночку» и даже американский тустеп:

На лавке, занимающей почти половину площади гостиной... установлен валяльный стан. На стене — шерстяное самотканное полотно, которое следует свалить до консистенции сукна (по-татарски: тула). По обеим сторонам сидят девушки лет по семнадцати, рукава у каждой засучены. Они валяют сукно... Валяние сукна — это своего рода помочь, оно совершается обычно по ночам. На этот случай готовят добротную еду: пекут блины и татарские оладьи (коймак), варят вкусный рисовый суп с парною бараниной. За ночь не однажды принимаются пить чай с блинами, а когда дело сделано, то вместе с девушками угощаются и парни. Обычно девушки, занимаясь валянием, поют песни. Когда же отдыхают, затевают пляски. Вот тут-то и требуется музыка. В этот вечер я играл на скрипке татарскую плясовую «эпипэ», русскую «барыню», «камаринскую», башкирскую «карабай», еще тустеп, «сербияночку» и другое, а также аккомпанировал на скрипке, когда все пели⁴.

¹ Лаптев М. Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами генерального штаба. Казанская губерния. СПб.: Главное управление Генерального штаба, 1861. С. 230.

² Артемьев А. Сабан и джиин, татарские народные праздники: (Из записок о Казанской губернии) // Москвитянин. 1850. № 3. Отд. 5. С. 61–62.

³ Муратов Сайфи Низамович (1919–1994) — кандидат филологических наук, тюрколог. В юности играл на скрипке, по его собственным словам, «самоучкою овладел игрою на ней».

⁴ Муратов С. Н. Страницы пережитого. Через тернии к возрождению. Рожденное в размышлениях. М., 1995. С. 58.

Необходимо отметить, что в XIX и начале XX века татарские музыканты активно участвовали в жизни города. По воспоминаниям С. Габяши, из-за гонений со стороны мусульманского духовенства «в городах музыка была загнана в пивные или как они тогда назывались, „портер[ные]“...»¹. Многие авторы XIX — начала XX века (Е. Малов, П. Знаменский, А. Овсянников)² свидетельствуют, что татарских скрипачей можно было встретить в трактирах, харчевнях, гостиницах и на ярмарках. Игра на инструменте для таких музыкантов была одним из основных средств заработка. Сохранились имена талантливых татарских скрипачей того времени — Гайса Макария, Мухаммедша Карт (Мухаммедша Мустафин), Гильмутдин Ижбулдин и др.³

Интересное замечание об игре татарских скрипачей содержится в работе П. Знаменского, приводящееся в связи с характеристикой обстановки татарских трактиров и харчевен Казани: «Какой-нибудь татарский виртуоз или несколько таких играют в углу на скрипках, изображая со слуха и совершенно на татарский лад какую-нибудь польку или казачка...»⁴ Заслуживает внимания замечание П. Знаменского относительно самобытного исполнения татарами нетатарских наигрышей: польки и казачка.

Характеристичная сценка, происходившая на Нижегородской ярмарке, запечатлена в работе А. Овсянникова:

В середине ярмарки этот («шутник и вообще посмешище») Бог весть откуда успеет набрать целый оркестр музыкантов, состоящий из двух татарчонков со скрипками, разбитыми и ни к чему не годными. Но забулдыга об этом нисколько не заботится. Он сам берет лукошко, обтягивает его кожей наподобие барабана, барабан этот ставит под ноги, в руки берет гармонику, садится на стул, татарчонкам велит играть, что им придет в голову. Татарчонки пляшут, он вздергивает плечами и свищет; нескладная музыка гудит, пищит, щелкает. Оркестр готов. Сам капельмейстер играет разом на трех инструментах; товарищи его играют вместе с тем и пляшут⁵.

¹ Султан Габяши: Материалы и исследования: В 2 ч. / Сост. Г. Б. Губайдуллина. Ч. 1. Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова, 1994. С. 46.

² Малов Е. А. Миссионерство среди мухаммедан и крещеных татар. Казань: [б. и.], 1892. С. 91–92; Знаменский П. Казанские татары. Казань: Типолитограф. Императорского ун-та, 1910. С. 14–15; Овсянников А. Географические очерки и картины. Т. 1. Очерки и картины Поволжья. СПб.: Типолитограф. Цедербаума и Гольденблюма, 1878. С. 327.

³ О деятельности этих скрипачей подробнее см.: Монастыров Ш. Х. Развитие татарского профессионального скрипичного искусства устной традиции на рубеже XIX–XX веков // Страницы истории татарской музыкальной культуры. Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова, 1991. С. 27–43.

⁴ Знаменский П. Казанские татары. С. 14–15.

⁵ Овсянников А. Географические очерки и картины. Т. 1. Очерки и картины Поволжья. С. 327.

Эта на первый взгляд не имеющая отношения к нашей теме сценка привлекает к себе внимание участием в ней «татарчонков со скрипками», исполняющих плясовые наигрыши. Вероятно, их появление не было случайным, ведь они играли на ярмарке для ее посетителей, зарабатывая себе на жизнь.

По всей видимости, необходимость татарских скрипачей своим искусством зарабатывать себе на жизнь на ярмарках, в трактирах и гостиницах расширяла их репертуар. Общаясь с музыкантами других национальностей, они усваивали и играемые ими мелодии, дошедшие до наших дней.

Любопытные параллели наблюдениям, принадлежащим исследователям татарского быта XIX и начала XX века, мы нашли в наших экспедиционных материалах, относящихся к последнему десятилетию XX — началу XXI века. Татарские музыканты помнили и с большим воодушевлением исполняли нам мелодии иноэтнического происхождения, причем их интерпретация привносила в известные наигрыши черты своеобразия и специфический колорит.

Наигрыши «Рус бие» («Русская плясовая»), «Барыня», «Кабардинка», «Яблочко» нам довелось записать в исполнении народной скрипачки Р. Г. Давлеевой в Рыбно-Слободском районном центре Рыбно-Слободского района Республики Татарстан.

Большой интерес в интонационном плане представляет вторая из мелодий. Отступив от присущей татарам ангемитоники и стремясь передать свои ощущения от характера русской мелодики, исполнительница изменила привычный для «Барыни» мелодический рисунок: свойственное для данной мелодии движение по звукам трезвучия она заменила на нисходящие постепенные пассажи от тоники к квартковому тону. Характерное для «Барыни» скачкообразное движение противоречит плавности татарских мелодических линий. В своем варианте интерпретации исполнительница скорее передает общий напористый характер наигрыша, нежели стремится к точной передаче его мелодического и ритмического рисунка (пример 1).

В качестве сравнительного материала приведем «Барыню» в исполнении смоленского скрипача П. А. Большчева (пример 2)¹.

Несмотря на общий для музыкантов бурдонирующий стиль игры, наигрыш в исполнении смоленского скрипача отличается более прихотливой мелодической линией, большим разнообразием вариантных мелодико-ритмических построений, многослойным и переменным бурдоном (верхним и нижним).

Татарские инструменталисты деревни Нижние Киги Кигинского района Республики Башкортостан исполнили среди прочих несколько композиций, которые имели хождение среди народных музыкантов их местности.

¹ См.: Казанская Т. Традиции народного скрипичного искусства Смоленской области // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сборник статей и материалов: В 2 ч. / Под общ. ред. Е. В. Гиппиуса; ред.-сост. И. В. Мацневский. Ч. 2. М., 1988. С. 87.

♩ = 126 < 176

[♩ = 144]

[♩ = 160]

[♩ = 168]

Пример 1. Барыня. Исп. Р. Г. Давлеева (скрипка). Запись и нотация Д. А. Булатовой

3 Подвижно ♩ = 120 → 144

и т. д.

Пример 2. Барыня. Исп. П. А. Большев (скрипка). Смоленская область

«Полька-мазурка», «Рус көе» нами записаны в интерпретации скрипачки М. М. Закировой, «Казачок», «Яблочко» — мандолиниста Ф. Хурматуллина.

«Рус көе», в которой четко улавливается интонационный контур украинской песни «Ой, за гаем, гаем», привлекает к себе внимание как пример трансформации песенной мелодии в танцевальную. По всей видимости, под эту композицию проходили танцы, и мелодико-ритмический рисунок украинской песни дополнен ритмическим дроблением, добавляющим наигрышу ритмическую упругость (пример 3).

«Полька-мазурка», которая была записана нами исключительно в исполнении М. М. Закировой, отличается несвойственным для татарских мелодий трехдольным метром и гемитонной мелодикой (основанной на дорийском ладе). Одновременно с этим традиционное для татарской скрипки бурдонирующее звучание, неширокий амбитус (чуть больше октавы), преимущественно поступенное движение мелодии позволили ей достаточно органично вписаться в репертуар татарского скрипичного исполнительства (пример 4).

Необходимо отметить, что мелодии русских, украинских и белорусских песен и танцев, а также некоторых европейских имели широкое распространение не только у татар, но и у многих других народов на обширной территории. По всей видимости, тому способствовало активное взаимодействие между музыкантами разных этнических традиций, ведь язык инструментального общения — один из самых универсальных и интернациональных.

С. Г. Рыбаков в своем исследовании «Музыка и песни уральских мусульман» пишет о подобных наигрышах, бытовавших в репертуаре кураистов, называя их «башкирской переработкой русских песенных мелодий»: «Они переняли от Русских „Чижика“, „Казачка“ (Башкиры произносят Казáчку), „Барыню“ (барина), „Косарей“ (косары), „Як за гаем, гаем“, „Вдоль да по речке“ и другие песни»¹.

О примечательной особенности башкир проводить пляски под мелодии «Барыни», «Казачка», «Чижика» пишут исследователи башкирской танцевальной культуры. Так, движения танцев «Барыня», «Чижик» описаны в исследовании Л. И. Нагаевой «Башкирская народная хореография». Сведения о «Барыне» получены автором в 1977 году от жителей деревни Яныбаево Белокатайского района, о «Чижике» — в 1974 году в деревне Яумбаево Бурзянского района. О последнем автор пишет, что «мелодия танца — результат переработки русской песни „Чижик-пыжик“. В танце используются русские мизансцены. Однако тексты сопровождающих танец такмаков отличны от содержания русской песни „Чижик-пыжик“. Это в основном шуточные куп-

¹ Рыбаков С. Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта. СПб.: Тип. Императорской академии наук, 1897. С. 120.

$\text{♩} = 63 < 138$
 $[\text{♩} = 84]$

$[\text{♩} = 100]$

$[\text{♩} = 116]$

Пример 3. Рус кое. Исп. М. М. Закирова (скрипка). Нотация Д. А. Булатовой

$\text{♩} = 84 < 138$

$[\text{♩} = 126]$

Пример 4. Полька-мазурка. Исп. М. М. Закирова (скрипка). Нотация Д. А. Булатовой

леты на бытовые темы. Они могут характеризовать отдельных танцоров, содержать юмористические упреки танцующим и др.»¹

Усвоение инонационального репертуара происходило и у финно-угорских народов Поволжья. Так, исследователи марийской культуры отмечают, что в традиционном репертуаре горных марийцев существует целый пласт адаптированных русских мелодий — «Кырык мары барыня» (в переводе «Горномарийская барыня»), «Коробейники», «Светит месяц» и др. Причины тому они видят в процессах, происходящих после присоединения региона к России, в близости Волги, крупнейшего транспортного пути, по которому марийцы добирались до Нижегородской и Васильсурской торговых ярмарок, где покупали музыкальные инструменты, слушали других исполнителей и привозили новые песни и наигрыши². По сведениям, полученным от Е. С. Таниковой, «Кырык мары барыня», «Светит месяц» и другие иноэтнические мелодии были излюбленными в репертуаре ее бабушки, марийской гуслярши Ю. М. Таниковой (1920—1983, село Микряково Горномарийского района Марий Эл).

Наигрыши «Светит месяц», «Златые горы» нам довелось записать от скрипача К. Г. Картамышева, живущего в удмуртской деревне Сырья Балтасинского района Татарстана, но перенявшего традицию игры на скрипке от своего отца — кряшена Г. Картамышева. В исполнительском арсенале Кузьмы Картамышева, владевшего обширным репертуаром, состоявшим как из удмуртских, так и из кряшенских мелодий, были и русские песни.

Аналогичные процессы расширения национального репертуара за счет усвоения иноэтнического интонационного языка происходили и у казахов. А. К. Жубанов в своей книге «Струны столетий» отмечает, что знаменитый кюйши Курмангазы играл на домбре мелодии «Светит месяц», «Коробейники», «Барыня»³. А. В. Затаевич в Каркаралинском районе (Карагандинская область) записал русскую «Камаринскую», охарактеризовав ее как «курьезный и симпатичный по своей наивности образчик того, во что превратилась русская „Камаринская“, где-то и когда-то слышанная казахским музыкантом!»⁴

По всей видимости, широта репертуара была свойственна музыкантам многих этнических традиций. Е. В. Хаздан в своей статье, посвященной музыке ашкеназской свадьбы, пишет, что во второй половине XIX века в исполнении здесь репертуаре присутствовали «карагод, полька, кадрили, лан-

¹ Нагаева Л. И. Башкирская народная хореография. Уфа: Китап, 1995. С. 90.

² Эшмякова Ф. В. Традиционный марийский инструмент «кўсле» («гусли»). URL: <http://rnmс-rme.ru/nkn/ispolnitelskie-iskusstva/stat1/kusle.pdf> (дата обращения: 20.07.2021).

³ Жубанов А. К. Струны столетий. Алматы: Дайк-Пресс, 2001. С. 49.

⁴ Затаевич А. В. 500 казахских песен и кюев казахского народа [Ноты]. Алматы: Дайк-Пресс, 2002. С. 340.

сье, рондо»¹. Ссылаясь на мемуары П. Венгеровой, а также на исследования Г. Финдейзена и М. Я. Березовского, автор указывает на традицию исполнения «сольной пляски „казачок“», «быстрого галопа» и контрданса на mehdl-mol (девичник); «польки-мазурки с фигурами», «жалобного мануэта»; полонеза в качестве первого ритуального танца с невестой (kosher-tants); украинских народных песен, среди которых большой популярностью пользовалась «Іхав козак за Дунай»². Автор отмечает также и указываемую исследователями (например, Р. Гусак) противоположную тенденцию — включение еврейских мелодий в репертуар ансамблей, состоящих из украинцев и белорусов³.

Таким образом, изучение репертуара татарских музыкантов позволяет сделать вывод о существовании на протяжении длительного времени устойчивой, передаваемой из поколения в поколение традиции исполнения наигрышей иноэтнического происхождения. Традиционность этого явления подтверждают неоднократные свидетельства как исследователей татарской культуры XIX — начала XX века, так и самих музыкантов в последнем десятилетии XX — начале XXI века. Благодаря специфическим мелодико-ритмическим, ладовым и фактурным преобразованиям, внедряемым в известные наигрыши татарскими музыкантами в соответствии с собственным слуховым опытом, они приобретали черты своеобразия. Аналогичные закономерности отмечали исследователи других культур — тюркских, финно-угорских и др., в которых наличествовал заимствованный иноэтнический репертуар. Существование данной традиции отражает общую тенденцию, господствовавшую на значительной по своему охвату территории: бытование у самых разных народов евразийского пространства определенного фонда мелодий — русских, украинских, белорусских, а также европейских, — образовавшего своеобразный язык межэтнического музыкального общения и участвовавшего в процессе межкультурной коммуникации.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абдулнасырова Д. А.* Татарская скрипичная традиция: модус культуры и музыкальный феномен: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / РИИИ. СПб., 2000. 164 с.
2. *Артемьев А.* Сабан и джиин, татарские народные праздники: (Из записок о Казанской губернии) // Москвитянин. 1850. № 3. Отд. 5. С. 61–62.
3. *Жубанов А. К.* Струны столетий. Алматы: Дайк-Пресс, 2001. 280 с.
4. *Затаевич А. В.* 500 казахских песен и кюев казахского народа [Ноты]. Алматы: Дайк-Пресс, 2002. 378 с.
5. *Знаменский П.* Казанские татары. Казань: Типолитограф. Императорского ун-та, 1910. 67 с.

¹ *Хаздан Е. В.* Музыка ашкеназской свадьбы: динамика сакрального и обыденного // Богослужбные практики и культовые искусства в современном мире / Ред.-сост. С. И. Хватова. Майкоп: Магарин О. Г., 2017. С. 662.

² Там же. С. 662–663.

³ Там же. С. 672.

6. *Казанская Т.* Традиции народного скрипичного искусства Смоленской области // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сборник статей и материалов: В 2 ч. / Под общ ред. Е. В. Гиппиуса; ред.-сост. И. В. Мациевский. Ч. 2. М., 1988. С. 78–106.
7. *Лаптев М.* Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами генерального штаба. Казанская губерния. СПб.: Главное управление Генерального штаба, 1861. 613 с.
8. *Малов Е. А.* Миссионерство среди мухаммедан и крещеных татар. Казань: [б. и.], 1892. 462 с.
9. *Монасытов Ш. Х.* Развитие татарского профессионального скрипичного искусства устной традиции на рубеже XIX–XX веков // Страницы истории татарской музыкальной культуры. Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова, 1991. С. 27–43.
10. *Муратов С. Н.* Страницы пережитого. Через тернии к возрождению. Рожденное в размышлениях. М., 1995. 245 с.
11. *Нагаева Л. И.* Башкирская народная хореография. Уфа: Китап, 1995. 144 с.
12. *Овсянников А.* Географические очерки и картины. Т. 1. Очерки и картины Поволжья. СПб.: Типолитогр. Цедербаума и Гольденблума, 1878. 335 с.
13. *Рыбаков С.* Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта. СПб.: Тип. Императорской академии наук, 1897. 330 с.
14. Султан Габяши: Материалы и исследования: В 2 ч. / Сост. Г. Б. Губайдуллина. Ч. 1. Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова, 1994. 114 с.
15. *Хаздан Е. В.* Музыка ашкеназской свадьбы: динамика сакрального и обыденного // Богослужебные практики и культовые искусства в современном мире / Ред.-сост. С. И. Хватова. Майкоп: Магарин О. Г., 2017. С. 654–676.
16. *Фукс К.* Казанские татары в статистическом и этнографическом отношениях. Казань: Университетская тип., 1844. 132 с.
17. *Эшмякова Ф. В.* Традиционный марийский инструмент «кўсле» («гусли»). URL: <http://rnmс-rme.ru/nkn/ispolnitelskie-iskusstva/stat1/kusle.pdf> (дата обращения: 20.07.2021).

Аннотация

Статья посвящена специфичному феномену в репертуаре татарских музыкантов-инструменталистов — традиции исполнения скрипачами и мандолинистами мелодий иноэтнического происхождения — русских, украинских, белорусских, а также европейских песен и танцев. Музыканты рубежа XX–XXI веков усвоили мелодии «Барыня», «Казачок», «Ой, за гаем, гаем», полька-мазурка и др. от своих предшественников — представителей старшего поколения. Эта особенность репертуара татарских музыкантов отмечалась еще исследователями татарского быта XIX века — К. Фуксом, М. Лаптевым, А. Артемьевым и др. Оригинальность интерпретации этих мелодий обусловлена особенностями татарского мелодико-ритмического строения, а также условиями их использования преимущественно в процессе пляски. Приводятся примеры бытования подобных мелодий в традиционных культурах других народов — башкир, казахов, марийцев, евреев.

Abstract

This article is devoted to a specific phenomenon in the repertoire of Tatar instrumental music, namely the tradition of violinists and mandolinists playing melodies of other ethnic origins, including Russian, Ukrainian, Belarusian, as well as European songs and dances. Musicians at the turn of the 20th to the 21st century learnt the melodies 'Barynya', 'Kazachok', 'Oy, za gaem, gaem', a polka-mazurka, etc. from their predecessors—representatives of the older generation. This feature of the repertoire of Tatar musicians was first observed by researchers of Tatar culture during the 19th century including Karl Fuchs, M. Laptev, and A. Artemyev, amongst others. The originality of the interpretation of these melodies is due to the peculiarities of the Tatar melodic-rhythmic structure, as well as the conditions of their use mainly as accompaniment for dancing. The existence of such melodies in traditional Bashkir, Kazakh, Mari, and Jewish cultures are considered.

-
- ✓ *Ключевые слова:* «Барыня», «Казачок», «Яблочко», полька-мазурка, татарская инструментальная музыка, скрипка, мандолина.
 - ✓ *Keywords:* 'Barynya', 'Kazachok', 'Yablochko', polka-mazurka, Tatar traditional instrumental music, violin, mandolin.

Локальный певческий ансамбль: вопросы функциональной и стилевой стратиграфии

ТАВЛАЙ ГАЛИНА ВАЛЕНТИНОВНА

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

TAVLAI GALINA V.

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

E-mail: taugal@yandex.ru

Сущность отбора, способы организации звуковой материи в традиционной белорусской ансамблевой певческой культуре находят свое претворение в сложном процессе построения разнообразных фактурных слоев темброво-композиционной песенной формы, их контрастном или подобном сопоставлении в пределах песенной строфы, в формировании соответствующих, исторически складывающихся традиционных вокальных ансамблевых стилей. Изначально творческая направленность, внешне кажущаяся спонтанной, но одновременно жестко кодируемая в певческом самовыражении певцов, составляющих сложившуюся сельскую поющую группу, находится в границах определенного, исторически сформировавшегося, узнаваемого на слух как «свой» локального или регионального музыкального стиля.

Конечный продукт функционирования любого традиционного ансамбля мастеров всегда демонстрирует значительное разнообразие подходов в интерпретации песен разной репертуарной направленности, неуловимо, будто бы невзначай возникающих звуковых идей, принимаемых и одобряемых традиционным сообществом. Сложившееся и вместе с тем всегда неожиданное, принимаемое слухом местных жителей высокое искусство совместного интонирования, принятое в локальной, подчас даже в узколокальной культурной среде, оказывается свойственным в каких-то своих проявлениях подчас лишь конкретному, данному ансамблю знатоков традиции.

Непосредственно рождающееся, здесь и сейчас реализуемое созвучание голосов внутри любой певческой группы — всегда неповторимо. Оно открывается слуху воспринимающих и постигающих особенности любой данной традиции лишь в пристальном вслушивании, специальном изучении постоянно обновляемого, незаметно меняющегося от строфы к строфе звукового рельефа в процессе становления песни — по-разному в каждом функционирующем традиционном деревенском ансамбле в красочном спектре звуко-сочетаний, непредсказуемости и вместе с тем жесткой обусловленности сво-

его художественного решения, ожидаемого и столь необходимого эмоционального воздействия на сельскую аудиторию. Причем форма как таковая в своем бытии обязательно остается идентичной тому, что она представляет собой в уме, памяти или, пользуясь феноменологической терминологией, в сознании носителей — творцов, созидающих эту самую традицию. Возможности, закономерности такого, каждый раз заново рождающегося, неповторимого художественного музыкального образа входят в сферу априорного опыта певцов, они реализуются, как это представляется исследователю, на интуитивном слуховом и техническом голосовом уровнях, не заучиваются, не повторяются путем некоего зазубривания, но органично и целенаправленно входят в плоть и кровь носителя традиции, становясь частью его самого.

Последующие аудио- и видеопрезентации певческих групп, работа по транскрибированию подобных звуковых материалов, их аналитическое изучение показывают, что ансамблевое соинтонирование в белорусской этнической традиции является той достаточно сложной и, к сожалению, уходящей очевидностью, которую мы все еще в меру неважно знаем, пытаясь воспроизводить ее во вторичных формах в весьма огрубленном и упрощенном виде.

Пение в группе является незаметно меняющимся вместе со временем объектом (имеется в виду время историческое, а не ситуация распада аутентичных традиционных культур, свойственная современности). Свидетельства тому — наблюдаемое нами укоренение в каждой локальной традиции разных, весьма несхожих стилевых норм совместного интонирования, что становится очевидным при изучении многообразного репертуара в донесении уже только одним певческим ансамблем. Это касается разных песенных жанров — иногда так это происходит в пределах одной, сугубо календарной обрядовой традиции, когда разные обрядовые жанры интонируются в достаточно различной стилиевой ансамблевой манере. То же явление можно наблюдать и в исторически разных образцах песенной лирики, наконец — в песнях внутри одной жанровой обрядовой сферы, когда разные песни, скажем — свадебного цикла, почему-то выборочно поются то в стилистике яркой ансамблевой гетерофонии, то — группового унисона с соответствующими им звуко-тембральными решениями и преобладанием тех или иных музыкально-исторических стилевых предпочтений.

Историческую подоплеку в глубинной смене стилей пения в группе, выявляя историческую иерархию самого возникновения жанров, впервые обосновал, занимаясь изучением песенной культуры Центрально-Западного Белорусского Полесья, Е. В. Гиппиус¹.

Но существует и другая тенденция. Как известно, в певческой практике удерживаются, нередко наслаиваясь один на другой, различные способы ан-

¹ См.: Гиппиус Е. В., Эвальд З. В. Белорусский песенный фольклор // Советская музыка. 1940. № 4. С. 73–83.

самблевого соинтонирования. В разных региональных и локальных традициях выборка подобных музыкально-стилевых решений может быть весьма несхожей и самобытной. Такие стилевые напластования могут совмещаться, составляя подобный, смешанный в едином «замесе» конгломерат стилей, заметный даже в процессе пропевания одной песни. Подобные тенденции в ансамблевом звукотворчестве свойственны целому ряду самых разных традиционных песенных культур народов мира¹.

Человек и человек, связи и возникающее взаимопонимание между ними (по аналогии — голос и другой голос, ряд поющих голосов) — это и есть формула жизни. Пение в группе, взаимоотношения между голосами певцов можно считать одной из реализаций модели самой жизни, ее символом, воплощающим координации ведущего и ведомого; включение или прерывание определенного музыкального высказывания; вкрапления неких незаметных тембровых ритмико-интонационных новаций в диалоге, триалоге, тетралогии и т. д. голосов; выраженный музыкально контраст и согласие, единомыслие, «читаемые» слухом в больших или меньших музыкальных построениях; точный, буквальный фактурный повтор; запрограммированный циклический возврат или обновление, утверждающие или отрицающие сформированные ранее и запечатленные в музыкальной ткани строфической композиции индивидуальную или групповую реакции на уже отзвучавшие ранее звуко-акустические события — все это определяет в конечном счете сам процесс сложения и развертывания — неповторимый феномен единой комплексной ансамблевой звучащей формы.

В результате анализа реальных способов конструирования, обновляемых в ходе конкретных ансамблевых творческих актов, направленных на созидание художественных — материальной и, одновременно, духовной звуковой субстанций, — мы получаем возможность составить более адекватное представление о природе соотношений, разных способах упорядочения, управления голосами в группе, попытаться хотя бы отчасти объяснить и атрибутировать происходящее, выявить корни возникающих в ансамблевом звукотворчестве соответствующих стилевых антиномий. Одна из последующих задач — осознать природу ощущений, эмоционального воздействия непосредственной творческой деятельности группы певцов, сопутствующих процессу восприятия ансамблевого пения, попытаться идентифицировать, обозначить общее состояние душ, тел, чувств окружающих — тех, кому такое, всегда мощное по силе воздействия звуковое «представление» адресовано. Не будем забывать, что все качества ансамблевого музицирования направлены именно на чувственное восприятие и воздействие, которые предопределяют соответствующее конструирование и настройку сознания в строго определенном ключе.

¹ *Жордания И. М.* Грузинское традиционное многоголосие в международном контексте многоголосных культур. Тбилиси: Изд-во Тбил. ун-та, 1989. 382 с.

Исследуя художественный опыт, результаты функционирования некоторых поющих сельских аутентических групп, представляющих разные белорусские регионы, можно сопоставить конгломерат тех возможных форм ансамблевого пения, с помощью которых они создаются в процессе нескончаемой творческой деятельности коллектива, спонтанно или осознанно складывающегося.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гиппиус Е. В., Эвальд З. В.* Белорусский песенный фольклор // Советская музыка. 1940. № 4. С. 73–83.
2. *Жордания И. М.* Грузинское традиционное многоголосие в международном контексте многоголосных культур. Тбилиси: Изд-во Тбил. ун-та, 1989. 382 с.

Аннотация

Пение в группе является незаметно меняющимся вместе со временем объектом. Свидетельства тому — наблюдаемое нами укоренение в каждой региональной, а подчас и локальной традиции разных, весьма несхожих стиливых норм совместного интонирования. Это становится очевидным при изучении многообразного репертуара в донесении уже только одним певческим ансамблем и касается как разных песенных жанров, так и одной, сугубо календарной обрядовой традиции, когда внутри одной жанровой обрядовой сферы, скажем — свадебного цикла, разные песни почему-то выборочно поются то в стилистике яркой ансамблевой гетерофонии, то — групповой монодии с соответствующими им звуко-тембральными решениями и преобладанием тех или иных музыкально-исторических стиливых предпочтений.

Abstract

Group singing changes imperceptibly with time. This can be observed in the establishment of highly dissimilar stylistic norms in each regional (and sometimes local) tradition. This is evidenced by the diversity of repertoire covered by each individual vocal ensemble, and concerns both different song genres, and also specific ritual 'calendar' traditions. Thus, within one ritual genre—a wedding cycle, for example—different songs can be sung selectively either in heterophony or in unison, each with their own respective decisions concerning timbre/sound and certain musical and historical stylistic preferences.

- ✓ *Ключевые слова:* искусство совместного интонирования, локальная певческая практика, историческая смена стилей.
- ✓ *Keywords:* the art of joint intonation, local singing practice, historical change of styles.

УДК
75.046

Русская иконография «Восстание от гроба с Сошествием во ад» XVII—XIX веков и «Страсти Христовы»

ИВАНОВА СВЕТЛАНА ВАЛЕРЬЕВНА

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

IVANOVA SVETLANA V.

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

E-mail: 0018@mail.ru

Недостаточная изученность процессов, происходивших в русской иконописи в XVI—XVII веках, не позволяет выстроить целостную картину русской культуры и истории искусства. Изменяется не только художественный стиль, но и состав сюжетов, к которым обращаются иконописцы; изменяется репрезентация самых основных тем иконописи, но более всех остальных претерпевает изменения центральный и для христианской культуры, и для христианского искусства образ — образ Воскресения.

До настоящего времени остается открытым один из насущных вопросов — выяснение импульсов изменения и пополнения иконографии образа, соотносимого с праздником Воскресения Христова, который возник в русском искусстве в XVI—XVII веках. В отношении этого образа в искусствоведении закрепилось название «Воскресение и Сошествие во ад»; во избежание терминологической путаницы и ассоциации с «Анастасис»¹ мы будем использовать наименование «Восстание от гроба с Сошествием во ад», в соответствии с изображением.

¹ Древняя византийская иконография пасхального образа — икона Воскресения Христова (Анастасис) — возникла в русле богословской мысли своего времени и не является простой иллюстрацией одного текста. См. об этом: *Kartsonis A. Anastasis: The Making of an Image. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1986. 263 p.*; *Иванова С. В. Воскресение и Сошествие во ад: история двух сюжетов в христианском искусстве. СПб.: РИИИ, 2019. 398 с.* Как было показано, «Сказание о Сошествии во ад» не оказало никакого влияния на ее возникновение и на первоначальную иконографию; то же справедливо и в отношении бытования образа Анастасис на Руси по крайней мере вплоть до XVI века. Об этом: *Иванова С. В. Воскресение и Сошествие во ад... С. 94—107*; *Иванова С. В. К вопросу об апокрифическом «Евангелии Никодима» как литературном источнике иконы Воскресения // Труды Объединенного научного совета по гуманитарным проблемам и историко-культурному наследию. 2011. Т. 2010. С. 142—152.*

Икона «Восстание от гроба с Сошествием во ад» появилась не в результате постепенного изменения иконографии и не под влиянием богословских текстов, а в результате копирования русскими иконописцами западноевропейской гравюры, иллюстрирующей Апостольский символ веры¹. В процессе своего бытования в русском искусстве в основной композиции появляются дополнительные сцены. Поэтому представляется необходимым рассмотреть взаимодействие с текстами, которые могли стать источником новых сюжетных линий, вплетающихся в основную композицию образа.

В соответствии с Апостольским символом веры, гравюра, иллюстрирующая пятую формулу, представляет два события: схождение Христа в преисподнюю и Воскресение (как Восстание от гроба в западноевропейской иконографии). Эти два сюжета могут быть расположены последовательно, следуя друг за другом. Как пример, назовем икону из церкви Николы Мокрого в Спасской слободе Ярославля, конец XVI века (Ярославский художественный музей); суздальскую икону из Владимиро-Суздальского музея² (XVI век), икону из музея Реклингсхаузена (конец XVI века. Инв. 111) (ил. 1). В них два образа Христа представлены рядом, но сцена «Восстания от гроба» вынесена на передний план и расположена ниже центральной сцены (в противоречии с композицией гравюры).

Иначе располагаются сюжеты в иконах вертикальной композиции. Как одну из первых таких икон назовем Великоустюжскую (?) икону (XVI век) из Музея палехского искусства³. Именно такая иконография становится обычной в дальнейшем, в XVII–XIX веках: так как тоpos одного из событий — преисподняя, а другого — земля, «Восстание от гроба» располагается в верхнем регистре, а внизу, под ним — «изведение праведников из ада» (Сошествие Христа во ад). В результате получается композиция с двумя доминантами по центральной оси, друг над другом (дважды изображенная фигура Христа в сиянии славы — в момент выхода из гробницы и в момент схождения во ад).

Лишь редкие иконы XVII–XVIII веков представляют только два названных сюжета, то есть ограничиваются составом сцен, представленных на гравюре. Назовем, например, икону из Архангельского собора Московского Кремля (1679–1681) или икону из Вознесенского монастыря Московского Кремля (XVII век) — обе работы царских иконографов. Гораздо чаще, начиная уже с XVI века, в поле иконы появляются дополнительные сцены, даже в том случае, если главные сюжеты представлены последовательно, заполняя

¹ Иванова С. В. *Метаморфозы российской традиции иконографии Воскресения* // *Обсерватория культуры*. 2014. Вып. 4. С. 138–141.

² См.: *Иконы Владимира и Суздаля*. М.: Северный паломник, 2006. Кат. № 47.

³ *Иконопись Палеха из собрания Государственного музея палехского искусства* / Автор текста: Л. П. Князева; сост.: Л. П. Князева, Н. П. Кузенина, О. А. Колесова. М.: Прогресс, 1994. Ил. XIII.



Ил. 1. Икона из музея Реклингсхаузена. Конец XVI века

все поле иконы и не оставляя пространства рядом с собой, — как на иконе из церкви Николы Мокрого, где история Благоразумного разбойника является неким дополнением-вставкой в верхнем регистре. Вертикальное же расположение сюжетов оставляет на поле иконы достаточно места для включения дополнительных изображений; визуальное повествование усложняется, обрастая новыми подробностями и уточнениями; как одну из первых подобного рода икон назовем Великоустюжскую (?) икону из Музея палехского искусства (ил. 2).

Можно было бы отнести этот процесс к особенностям вкуса того времени, говорить о влиянии барочной риторики, о тяготении к усложненности форм и витиеватости в изложении смыслов, свойственной культуре XVII–XVIII веков. Но состав сцен заставляет искать и другие причины. Появляются совершенно новые сюжетные линии; причем включаются не только те события, которые сами использовались до этого в изобразительном искусстве, как весть о Воскресении (например, «Жены-мироносицы у гроба»), но и другие сцены. Изображения, включенные в икону, хотя и связаны с событиями, сопутствующими Воскресению, разнятся между собой. Их можно разделить на несколько групп:

- сцены, связанные с Воскресением, описанные в Евангелии: явление Христа Марии Магдалине, жены-мироносицы у гроба, апостолы Петр



Ил. 2. Великоустюжская (?) икона. Музей палехского искусства. XVI век

и Иоанн у гроба, явление Христа ученикам на Тивериадском озере, явление двум путникам в Еммаус, уверение Фомы;

- сцены Страстей — от всего двух, Распятия и Положения во гроб (как на иконе из храма Илии Пророка в Ярославле, 1680-е годы), до репрезентации всего Страстного цикла на поле иконы или же в клеймах (как на иконе XVII века из деревни Верхние Матигоры Холмогорского района в Архангельском музее. Инв. 2804-држ). Отметим, что столь подробное представление Страстей характерно скорее для западноевропейского искусства того времени;
- подробная история Благоразумного разбойника. Она представлена еще в иконах последовательного расположения сюжетов (как, например, на иконе XVI века из церкви Николая Мокрого) и отражена в не-

скольких сценах: 1) встреча разбойника с Христом, дающим ему крест, 2) его спор с Херувимом, охраняющим врата рая, 3) разговор разбойника с Енохом и Илией в стенах рая, 4) встреча разбойником праведников, входящих в рай (например, все четыре сцены представлены как на иконе из церкви Николы Мокрого, так и на холмогорской иконе);

- шествие праведников из ада в рай, которое мы видим здесь вместо немногих строго определенных святых, окружающих Христа на иконе «Анастасис». Шествие так многочисленно, что праведники плотной линией выстраиваются друг за другом, образуя длинный ряд: их процессия восходящей диагональю делит слева направо все поле иконы на две части. В характере репрезентации святых (особенно в сравнении с «Анастасис») удивляет их равнодушие к встрече с Господом: они все идут мимо, оглябая Его; лица их подняты к правому верхнему углу, где располагается рай. Кроме того, они сильно опережают Христа и, оставив своего Спасителя позади, следуют за ангелом к райским вратам;
- в качестве отдельной сюжетной линии нужно выделить несколько сцен, показывающих битву с демонами. Мотив борьбы ангелов с демонами появлялся на иконах Анастасис¹, но имел значения духовной брани, что подробно показано². В иконах «Восстание от гроба с Сошествием во ад» — это отдельные сцены: пленение сатаны, битва ангелов с демонами, падение ада, — в которых, отметим, образа Христа не появляется (в противоречии с церковными текстами, где именно Христос выступает победителем ада). Причем сопротивление сатаны зачастую показано с некоей долей балаганного юмора: его треплют за бороду, рвут ему волосы, пока в преисподней ангелы увесистыми дубинками лупят связанных демонов;
- большое внимание уделяется истории Иоанна Предтечи; в клеймах может быть представлено: «Усекновение главы», «Схождение Предтечи во ад» и «Проповедь Предтечи в аду» (Великоустюжская (?) икона из Музея палехского искусства; все три сцены на иконе из Музея христианской культуры. Инв. 4-И16);
- сцены, связанные с проповедью императору Тиберию (Великоустюжская (?) икона, икона из Музея христианской культуры. Инв. 16-И12);

¹ См. об этом: *Лаурина В. К.* Вновь раскрытая икона «Сошествие во ад» из Ферапонтова монастыря и московская литература конца XV века // ТОДРЛ. Т. 22. М.; Л.: Наука, 1966. С. 165–187.

² Этот вопрос поднимается также в статье: *Саенкова Е. М.* Новые сюжеты в изображении преисподней в иконографии Воскресения — Сошествия во ад в XVI–XVII веках // Третьяковские чтения 2013: Материалы отчетной научной конференции. М.: ГТГ, 2014. С. 61–73. Автор рассматривает историю иконографии Воскресения до XVI века и в XVI–XVII веках как единообразную, не претерпевшую влияния западноевропейских гравюр; однако подобное разделение принципиально для понимания особенностей изображения.

- сцены, представляющие проповедь Лонгина Сотника и историю ризы Христовой (Великоустюжская (?) икона, икона из Музея христианской культуры. Инв. 16-И12).

Анализируя сюжетные линии, мы видим, что лишь первая из них — явления Христа после Воскресения, несомненно, связана с Евангельским повествованием. Уже в отношении репрезентации Страстей необходимо поднять вопрос об источнике их появления в контексте Воскресения, когда сама «смерть умертвися», «мертвый ни един во гробе» и «радуются ангели». Предполагать в данном случае одно лишь влияние западноевропейских Библий с их подробным изображением Страстей Господних было бы недостаточным — гравюры могли бы копироваться на другой, именно страстной иконе.

Обратим внимание: две изначальные сцены (Восстание от гроба и Сошествие) дополняются еще шестью сценами из Евангелия, связанными с Воскресением. Но и такой состав иконографии не кажется иконописцам достаточным (!), так как добавляются 1) Страсти, 2) история Благоразумного разбойника, 3) история выведения праведников из ада, 4) сцены борьбы с демонами, 5) история Иоанна Предтечи, 6) история благовестия Марии Магдалины (или Марии Магдалины и сестер Лазаря Марфы и Марии) императору Тиберию, 7) история Лонгина Сотника. Несомненно, для того, чтобы присоединить семь новых сюжетных линий (каждая из которых может включать несколько сцен!) к основным иконописным событиям, нужны достаточно веские основания, причем связанные не с визуальной культурой (иконное поле уже заполнено, и даже при всем тяготении к подробному изложению семь сцен на одной иконе уже не могут считаться признаком лаконизма). В данном случае необходимо говорить о наличии второго, кроме Евангелия, авторитетного текста, причем фактически столь же авторитетного для художника, как и Евангелие.

Не раз в связи с этой иконографией (правда, большей частью вместе с Анастасис) упоминалось апокрифическое произведение о Сошествии Христа во ад, причем с отсылкой к «Евангелию от Никодима». Казалось бы, в данном случае довольно просто связать наконец эти два произведения между собой, тем более что они почти совпадают по времени их распространения на Руси. И то, что литературная часть получает известность на столетие раньше, в целом не противоречит логике развития. Как раз в XVI веке перевод «Евангелия от Никодима»¹ включается в Великие Четыи Минеи митрополита Макария (чтения на 13 ноября ст. ст., то есть День святителя Иоанна Златоуста)², где сначала дается в сравнении с греческим,

¹ К заголовку «Деяние Святыя Троица. Чтение на святую Пасху, 105» пояснение: «Пересказ евангелия Никодима».

² Великие Четыи Минеи, собранные Всероссийским митрополитом Макарием. Вып. 8. Ноябрь, дни 13–15. СПб.: Синодальная тип., 1899. Стб. 1874–1905.

а начиная с рассказа сыновей Симеона Богоприимца — с латинским текстом¹.

Однако тот вариант, который включен в Четьи Минеи, довольно различается с сюжетным рядом иконы². Основная линия этого повествования — полемическая (спор Пилата с «жидами», спор Никодима со старейшинами, которые «бяху скрег'чюще зубы на Никодима» (стб. 1881), спор Иосифа с иудеями)³. О Распятии и Воскресении здесь говорится довольно кратко⁴, причем само Воскресение не описывается вообще.

Что же касается повествования о событиях после Воскресения, то те, которые названы в Четьях, не входят в изобразительный канон в том виде, в каком он представлен в XVIII–XIX веках. В Четьях рассказывается о явлении Христа ученикам («Христос с единадесять» — то есть всем апостолам вместе с апостолом Фомой), которое наблюдают «законники» — Финес, Дамоистр и Агасий (стб. 1888), о споре Иосифа с иудеями. В рассказе сынов Симеона Богоприимца основной акцент — на вставной новелле о древе жизни, к которому Адам послал Сифа, что также не связано с рассматриваемыми сценами.

Поэтому представляется правильным обратиться к той версии сказания о последних днях Господа, его страданиях и Воскресении, которая представлена в другом литературном произведении. Д. В. Полещук, также указывая на несовпадение образного ряда с «Евангелием Никодима», проводит сравнение надписей на иконе «Восстание от гроба с Сошествием во ад» из церкви Николы Мокрого со «Словом Евсевия о сошествии во ад Иоан-

¹ Перевод сказания о Сошествии появляется в западных славянских землях в XV веке; наиболее ранний список, включающий в себя «Евангелие Никодима» на древнерусском языке, относится к XIII веку и не содержит сказания о Сошествии во ад. Он озаглавлен «В святую великую Субботу. Воспоминание страсти Господа Бога Спаса нашего Иисуса Христа», опубликован в 1895 году М. Н. Сперанским (*Сперанский М. Н. Славянские апокрифические евангелия (общий обзор)*. М.: Т-во тип. А. И. Мамонтова, 1895. С. 106–113).

² Подобный вывод о несоответствии изобразительного ряда с «Евангелием от Никодима» сделан также в статье Д. В. Полещука. Исследователь отмечает: «Аргумент, в силу которого это сочинение нередко называют ведущим источником иконографии, а именно его включение в состав Великих Миней Четых митрополитом Макарием, может быть подвержен критике, так как данный книжный свод не обладал большим числом списков и оставался достаточно привилегированным, имея ограниченное количество избранных читателей» (*Полещук Д. В. Семиотика надписи и изображения иконы «Воскресение — Сошествие во ад» третьей четверти XVI в. из церкви Николы Мокрого в Ярославле. Проблема источников текстов надписей // XXI Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995): Сборник статей*. Ярославль: Ярославский художественный музей, 2017. С. 69).

³ В 1503 году на Соборе была осуждена «ересь жидовствующих», и такая полемика могла ощущаться актуальной в момент издания Миней.

⁴ См. стб. 1887 — повествование о Воскресении.

на Предтечи»¹. Однако представляется, что нужно искать более полное повествование, которое охватывает гораздо больше событий. Как мы видим, сюжетный ряд клейм охватывает время, даже предшествующее Страстной Седмице, то есть начиная с Лазаревой субботы, с «Воскресения Лазаря» (например, укажем икону 1669 года из Муромского музея)². Оканчивается повествование на клеймах не только явлениями Господа после Воскресения, но проповедью Марфы и Марии Тиберию, проповедью Лонгина Сотника Тиберию (история ризы Христовой).

Такой же широкий охват событий демонстрирует сказание, известное как «Страсти Христовы». Начинается оно с воскрешения Лазаря и оканчивается рассказом «О пришествии из Иерусалима в Рим к Тиверию Кесарю Марфы и Марии, сестер Лазаревых и Марии Магдалины» и посланиями Пилата и Тиберию о Распятии, где излагается история хитона Господня.

«„Страсти Христовы“ в основе своей представляют переводное произведение из западноевропейской литературы, первые переводы которого на славянские языки появляются в XV в., но широкое хождение оно получает лишь с XVII в.»³. Наибольшее количество списков его относится к XVIII веку⁴. Как отмечают исследователи, «с распространением „Страстей Христовых“ связывается постепенное угасание рукописной традиции Никодимова Евангелия»⁵. Как мы видим, его распространение совпадает по времени с появлением усложненной иконографии «Восстания от гроба с Сошествием» (XVII век, при наличии единичных примеров XVI века).

Исследователи отмечают, что, в отличие от той версии сказания о Сошествии, включенной в Минеи (то есть принятой «господствующей церковью»), «„Страсти“ на народных языках тяготели к натуральным подробностям: транспонирование, переложение на народный язык с церковного, приближая к повседневности, усиливало конкретность сопереживания. Западнорусские — белорусские „Страсти Христовы“ содержат очень простран-

¹ *Полещук Д. В.* Семиотика надписи и изображения иконы «Воскресение — Сошествие во ад» третьей четверти XVI в. из церкви Николы Мокрого в Ярославле... Однако, как показывает исследование, эти надписи в большей степени совпадают с текстом Страстей Христовых, см.: *Иванова С. В.* Иконография Воскресения в русском искусстве XVI—XVIII вв.: источники формирования нового канона (в печати). Отметим при этом, что «Слово о сошествии во ад Иоанна Предтечи» называется среди прочих текстов источником для «Страстей Христовых».

² Иконы Мурома. М.: Северный паломник, 2004. Кат. № 42.

³ *Савельева О. А.* Пассийные повести в восточнославянских литературах (к постановке проблемы) // *Общественное сознание, книжность, литература периода феодализма.* Новосибирск: Наука, 1990. С. 203.

⁴ Сравнение списков см.: *Булгаков Ф. И.* Сказания о Страстях Господних // *Памятники древней письменности.* Вып. 1. СПб.: Тип. Балашова В. С., 1878—1879. С. 176—183.

⁵ *Шкапа А. С.* К вопросу о формировании текста древнерусского памятника «Страсти Христовы» // *Ученые записки Орловского государственного университета.* 2015. № 5 (68). С. 197—204; см. также: *Сперанский М. Н.* Славянские апокрифические евангелия...

ную часть, явно не переводную, описывающую с многочисленными натуралистическими, часто грубыми, подробностями истязания и унижения Христа»¹.

Этому произведению посвящен ряд работ, разносторонне исследующих его: образный строй (работы О. А. Савельевой, А. С. Шкапы), его иллюстрации (статьи О. А. Белобровой, Е. К. Братчиковой, О. А. Туберозовой), бытование в старообрядческой среде (статьи Н. В. Ануфриевой, Е. К. Братчиковой, см. также статью Г. М. Прохорова в «Словаре книжников»)².

«„Страсти Христовы“ представляют собой пространную повесть, разделенную, как правило, на 32 главы, причем в качестве заключительной главы выступает Сказание Иеронима об Иуде-предателе. Повесть охватывает события от Лазаревой субботы до Пасхи, причем Воскресение Христово описывается как изведение праведных из ада. После этого следуют рассказы о судьбе персонажей, так или иначе причастных к крестной смерти Иисуса»³. Такой порядок повествования совпадает с сюжетами клейм иконы, кроме того, объясняет появление сцены «Воскрешение Лазаря» и самих Страстных сцен.

Также совпадает и верхний хронологический рубеж событий, включенных в иконографию: «Основной рассказ может быть дополнен „Посланием Пилата Тиверия“ с ответом Тиверия, „Сказанием о приходе в Рим Марфы и Марии“»⁴. Там же приводится рассказ о проповеди сотника Лонгина, который предстает с хитоном Господним (ризой)⁵. Эти части зафик-

¹ *Плюханова М. В.* Ранний период формирования старообрядчества в компаративном освещении // Старообрядчество в истории и культуре России: Проблемы изучения (К 400-летию со дня рождения протопопа Аввакума) / Отв. ред. В. Н. Захаров. М.: ИРИ РАН, 2020. С. 52.

² *Белоброва О. А.* Гравированные «Страсти Христовы», с виршами, в рукописных сборниках XVIII в. из Древлехранилища Пушкинского Дома // Белоброва О. А. Очерки русской художественной культуры XVI–XX веков: Сборник статей. М.: Индрик, 2005. С. 396–406; *Братчикова Е. К.* «Страсти Христовы» в лицевой рукописной традиции мастеров-старообрядцев // Материалы и сообщения по фондам Отдела рукописей библиотеки РАН. СПб.: БАН, 2006. С. 71–78; *Туберозова О. А.* Источники изобразительной традиции в лицевом апокрифе XIX в. пермских крестьян // Народная культура Урала в эпоху феодализма: Сборник научных трудов. Свердловск: Наука, 1990. С. 34–47; *Ануфриева Н. В.* Иконография «Страстей Христовых» в старообрядческой традиции (на примере списков из уральских книгохранилищ) // Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки. 2020. Т. 22. № 3 (200). С. 89–109; *Прохоров Г. М.* Страсти Христовы // Словарь книжников и книжности Древней Руси: В 4 вып. Вып. 3: XVII в. Ч. 3: П–С / Отв. ред. Д. С. Лихачев; ред. Д. М. Буланин. СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. С. 506–508.

³ *Савельева О. А.* Апокрифическая повесть «Страсти Христовы»: некоторые вопросы структуры и поэтики // Проблемы исторической поэтики. Вып. 3: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: Сборник научных трудов. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. С. 76.

⁴ *Шкапа А. С.* К вопросу о формировании текста древнерусского памятника «Страсти Христовы». С. 202.

⁵ Этот сюжет в соотношении с текстом «Страстей» рассматривается в статье: *Саенкова Е. М.* Некоторые особенности иконографии Воскресения Христова и страстных циклов в иконописи второй половины XVI–XVII вв. и их литературные источники // Каптеревские чтения: Сборник статей. М.: ИВИ РАН, 2010. Вып. 9. С. 196–206.

сированы и в рукописях XVIII—XIX веков: «О пришествии из Ерусалима в Рим к Тиверию кесарю Марфы и Марии, сестр Лазоревых, и Марии Магдалыни»¹. В рукописи из РНБ эти сцены изображены в миниатюрах на л. 74 об. (ОЛДП F.210): жены-мироносицы перед Тиберием, жены с Лонгином сотником, держащим хитон Господень, Тиберий с хитоном Господним. Эти сюжеты также отражены в клеймах икон XVIII—XIX веков (примеры указаны выше).

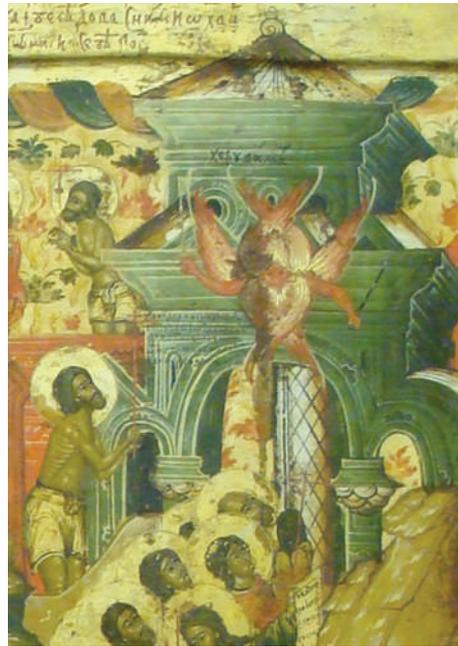
Точное совпадение можно проследить и в отношении истории Благоразумного разбойника. В тексте, приведенном в Минеях, вся история разбойника дана как его оправдание перед удивленными праведниками; к тому же здесь нет рассказа, как архангел не хотел пускать его и преграждал ему путь. В «Страстях Христовых» история Благоразумного разбойника разделена на четыре отдельные части, которые включаются в общее повествование хронологически: отдельно повествуется о встрече разбойника со Христом и о вручении ему креста на тот случай, если Херувим откажется пропустить его, затем приводится его спор с Херувимом при входе в рай — причем разбойник не показывает данный ему крест до тех пор, пока становится ясно, что все аргументы он уже перепробовал. Затем повествование опять возвращается к истории разбойника уже на этапе его встречи в раю, беседы с Енохом и Илией, удивляющимися, как он оказался там. Наконец, уже вместе с Енохом и Илией он встречает праведников. Именно такой вариант и отражен в иконографии. На русских иконах Благоразумный разбойник может быть изображен четыре раза: в тот момент, когда он получает от Христа крест, перед Херувимом, преграждающим ему путь, беседующим с Енохом и Илией и встречающим праведников в раю (кроме уже указанных икон, назовем более позднюю икону XVIII века из Солигалича, Солигаличский филиал Костромского музея-заповедника²).

Спор разбойника с Херувимом акцентирован в «Страстях»: сам Христос предупреждает о нем, говоря, что без специального знака в рай не войти (давая разбойнику крест); но, даже получив такой знак, разбойник не сразу показывает его, а достаточно долго спорит у дверей рая. Эта сцена изображается на иконах весьма экспрессивно: Херувим заносит меч или буквально готов обрушить сжатые кулаки на голову Благоразумного разбойника (ил. 3).

В тексте «Страстей Христовых» гораздо подробнее, чем в тексте Минеи, говорится о том, что видели стражники у гроба: ангел специально будит стра-

¹ *Ненашева Л. В.* Рукописная книга Русского Севера XV—XX вв. в собрании Государственного музейного объединения «Художественная культура Русского Севера»: Научный каталог. М.: Северный паломник, 2019. С. 132, 293; см. также с. 291, ил. 44.

² Костромская икона XIII—XIX веков. Свод русской иконописи / Авт.-сост. Н. И. Комашко, С. С. Каткова. М.: Гранд-Холдинг, 2004. Кат. № 196.



Ил. 3. Икона из Солигалича. Солигаличский филиал Костромского музея-заповедника. XVIII век

жей, чтобы они наблюдали видение ангела женам-мироносицам (рукопись ОЛДП Ф. 210¹. Л. 65).

Особое место в тексте «Страстей» занимает история Иоанна Предтечи: «В печатных изданиях отдельная пятая глава „О мерзцей вечери Ирода царя и усекновении главы Предтечи и Крестителя Господа Иоанна, о сшествии его во Ад“ посвящена Иоанну; в рукописной же традиции включение этого нового материала не было последовательным и зачастую в цикле „Страсти Христовы“ был представлен не такой пространственный текст, как в печатных изданиях»². Эти события могут быть представлены в нескольких клеймах, от «Пира Ирода» и «Усекновения главы» до «Схождения во ад Иоанна Предтечи» и «Проповеди Иоанна Предтечи в аду» (все три сцены, как уже отмечалось, представлены на иконе из Музея христианской культуры).

Вполне совпадают акценты развернутой иконографии и повествования «Страстей». Хотя фигура Христа является композиционной доминантой, сам Христос в контексте нарратива новой иконы оказывается непричастен

¹ Обращаемся к тексту этой рукописи как одной из наиболее полных.

² Шкана А. С. К вопросу о формировании текста древнерусского памятника «Страсти Христовы». С. 200.

напрямую ни к победе над адом, ни к введению праведников в рай¹. В целом именно такие акценты характерны для «Сказания о Сошествии во ад», включенном в «Страсти Христовы», где образ Христа появляется лишь наряду с другими действующими лицами: глава, повествующая о Сошествии во ад, построена на диалогах пророков, ада, сатаны; когда спасенные праведники входят в рай — и начинается их диалог с Благоразумным разбойником, который встречает их там.

Принимая влияние этого текста, можно объяснить путь появления иконографии Страстного цикла, подробно описанного в нем, а также сцены «Воскрешения Лазаря», которая появляется в клеймах. Кроме того, нужно учитывать, что зачастую в текст «Страстей» вплетались русские гравюры, иллюстрирующие Страстную цикл. Начиная с труда Д. А. Ровинского, была отмечена их связь с Библией Пискатора и гравюрами Леонтия Бунина. «В числе наших картинок есть замечательные трехлистовые Страсти с множеством монограмм, столь любимых нашими старообрядцами. Рисунки с них заимствованы с западных образцов, с которых скопированы и все остальные картинки, изображающие страдания Спасителя и Его смерть, а также и целые последования на этот предмет, гравированные А. Буниным, А. Гошемским, М. Нехорошевским и другими неизвестными граверами»². Влияния Страстного цикла Библии Пискатора можно увидеть на многих иконах, вплоть до копирования отдельных фигур с разных листов в контексте общей композиции иконы.

Говоря о взаимодействии иллюстраций рукописей с иконографией «Восстание от гроба с Сошествием», укажем прежде всего печатную книгу, выпущенную в 1794 году старообрядческой типографией Феодора Карташева в Клинцах (с ложным указанием на Супрасль, 7302 год), содержащую 38 рисунков темперой, среди которых представлена иконография «Восстание от гроба с Сошествием» (РГБ. Инв. № 7022). Также укажем, как наиболее полную, рукопись XVIII века из Российской национальной библиотеки, где представлена эта иконография (ОЛДП Ф. 210. Л. 65 об.). Оба примера относятся к довольно позднему времени, когда икона «Восстание от гроба с Сошествием» была уже известна по крайней мере больше века; в ранних рукописях такой образ не обнаружен. То есть при влиянии образного ряда произведения на иконографию вместе с ним не было изначального визуального ряда, который мог бы заимствоваться иконописцами, наоборот, со временем икона начинает схематично копироваться для иллюстрации рукописи или печатного издания.

¹ Это настолько странная особенность, что герой Н. Лескова, описывая, изменяет ее: «Христос „во едином часе“ является во всех трех планах: он на земле воскресает, во аде казнит Сатану и Смерть и в Раю — вводит „содержавшихся связанными от Адама“» (*Лесков Н. С. Сошествие во ад (апокрифическое сказание) // Лесков Н. С. Легенды и сказки. Л.: Художественная литература, 1991. С. 504*).

² *Ровинский Д. Русские народные картинки / Вступ. статья и коммент. А. Ф. Некрыловой. СПб.: Тропа Троянова, 2002. С. 163.*

Совпадение надписей на иконе с текстом «Страстей Христовых» можно обнаружить начиная с XVI века; интересна в связи с этим уже упоминавшаяся холмогорская икона XVIII века из Архангельского музея, где текст «Страстей» включен в клейма.

Исследователи текста «Страстей» единодушно относят его бытование к старообрядческой традиции — как письменной¹, так и печатной². Причем отмечено, что деятельность старообрядческих книгопечатен «по количеству выпущенных в конце XVIII — начале XIX века изданий вполне сопоставима с деятельностью официальных типографий, выпускавших кириллические книги»³. В XIX веке «Сказание о сошествии во ад» было хорошо известно и бытовало среди старообрядцев, о чем свидетельствует, в частности, его запись Н. С. Лесковым (1894)⁴. «Она (повесть „Страсти Христовы“. — С. И.) до сих пор читается в старообрядческой среде, а в некоторых согласиях пользуется особой популярностью»⁵. «Сборник „Страсти Христовы“, неоднократно издававшийся в старообрядческих типографиях (Львов, Почаев, Супрасль) в XVIII–XIX вв., получил широкое распространение в поздней старообрядческой книжной традиции»⁶.

Вариации сказания «Страсти Христовы» бытовали не только в письменной и печатной старообрядческой традиции, но служили основой для популярного в старообрядческой среде духовного стиха⁷. «Сюжетной основой

¹ Шкана А. С. Апокрифический сюжет «Сошествие во ад» в древних литературных текстах и иконографии // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2015. № 6 (159). С. 155.

² Вознесенский А. В. Старообрядческие издания XVIII — начала XIX века: Введение в изучение. СПб.: СПбГУ, 1996. С. 125–130.

³ Вознесенский А. В. Старообрядцы и их книгопечатная деятельность: Проблемы изучения // ТОДРЛ. Т. 64. СПб., 2016. С. 538.

⁴ Впервые опубликована в «Петербургской газете» в 1894 году.

⁵ Савельева О. А. Апокрифическая повесть «Страсти Христовы»: некоторые вопросы структуры и поэтики. С. 76.

⁶ Савельева О. А. Пассийные повести в восточнославянских литературах...

⁷ Начало его обычно указывается как: «Со страхом мы братие, мы послушаем божия писания господних страсти / Пророки пророчили за тысящу лет, / другия сказали за триста годов». Но он зафиксирован также с другими инципитами и под другими названиями. См., например: Духовные стихи Русского Севера / Сост. В. П. Кузнецова. Петрозаводск: КарНЦ РАН, 2015. № 86 «О мучениях и страстях Христовых» (с. 151), № 39, № 121 «Стихи о страстях Господних и о плаче Пресвятыя Богородицы» (Пертозерский старообрядческий скит, с. 209), № 139 «Про Христа (мучения и страсти Христовы)», № 317 «Плач Марии» (с. 526), № 340 «О страсти Господа Иисуса Христа» (с. 552), № 358 Плач «Марии (Пророки пророчили за тысящу лет)» (с. 576). См. также: Мурашова Н. С. Духовные стихи Русского Севера в репертуаре сибирских старообрядцев // Рябининские чтения — 2011. Материалы VI конференции по изучению и актуализации культурного наследия Русского Севера. Петрозаводск: КарНЦ РАН, 2011. С. 343–346.

духовных стихов, посвященных последним дням и мученической смерти Спасителя, становится апокрифическое сочинение „Страсти Христовы“, созданное в старообрядческой среде в XVII в. на основе раннехристианских апокрифов и повествующее о событиях, не затронутых в канонических текстах»¹.

Вариативность и широта распространения этого текста в старообрядческой среде, от Сибири и Урала до Русского Севера, отмечалась исследователями: «Такое покаяние через горячее сопереживание Страстям мне представляется характерным для старообрядчества и взятым не из древних обычаев, а из воздуха XVI—XVII вв., из потоков влияния, вращающихся между Востоком и Западом»².

«Страсти Христовы» обычно называются источником иконографии Воскресения наряду с другими произведениями — «Евангелием Никодима», «Словом о сошествии во ад Иоанна Предтечи Евсевия Александрийского»; (а также апокрифическим «Евангелием Петра»; иногда указывают также «на Сивиллины книги, на некоторые „Песни Соломоновы“»³). Однако при таком смешении разновременных текстов, связанных с разными традициями, размывается само понятие литературного источника конкретного изображения. И, самое главное, теряется точность атрибуции, которая в данном случае вполне достижима.

Подытоживая, можем заключить, что иконография образа «Восстание от гроба с Сошествием во ад» в XVII—XVIII веках развивалась под непосредственным влиянием произведения «Страсти Христовы», что выразилось как в составе включенных в нее сюжетов, так и в составе персонажей.

В свою очередь, это утверждение влечет за собой другой важный вывод, а именно о связи этой иконографии со старообрядчеством. Несмотря на большое количество икон такой композиции из мастерских старообрядцев, а также на прямое указание об особом значении этой иконографии именно в среде старообрядцев (в сказе Н. Лескова), на подобный факт до сих пор не было обращено специальное внимание. Однако это обстоятельство позволяет объяснить многие неясные до сих пор моменты в бытовании иконографии в русском искусстве. Развитие этой иконографии в России в XVII—XIX веках является еще одним этапом в том процессе, который в результате привел к затемнению смысла изначальной иконы Воскресения («Анастасис»).

¹ Прокуратова Е. В. Духовные стихи на евангельские сюжеты в рукописной традиции крестьян верхней Вычегды // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. № 12—3 (90). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/duhovnye-stihi-na-evangeljskie-syuzhety-v-rukopisnoj-traditsii-krestyan-verhney-vychegdy> (дата обращения: 12.08.2021).

² Плеханова М. В. Ранний период формирования старообрядчества в компаративном освещении. С. 46.

³ Костецкая Е. О. К иконографии Воскресения Христова. Ἡ Ἀνάστασις по миниатюрам Хлудовской Псалтири // Seminarium Kondakovianum: Сборник статей по археологии и византиноведению, издаваемый семинарием имени Н. П. Кондакова. [Т.] II. Прага, 1928. С. 68.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ОЛДП — Общество любителей древней письменности.

РГБ — Российская государственная библиотека.

РНБ — Российская национальная библиотека.

ТОДРЛ — Труды Отдела древнерусской литературы. 1932–2020 (Санкт-Петербург, ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом)).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ануфриева Н. В.* Иконография «Страстей Христовых» в старообрядческой традиции (на примере списков из уральских книгохранилищ) // Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки. 2020. Т. 22. № 3 (200). С. 89–109.
2. *Белоброва О. А.* Гравированные «Страсти Христовы», с виршами, в рукописных сборниках XVIII в. из Древлехранилища Пушкинского Дома // Белоброва О. А. Очерки русской художественной культуры XVI–XX веков: Сборник статей. М.: Индрик, 2005. С. 396–406.
3. *Братчикова Е. К.* «Страсти Христовы» в лицевой рукописной традиции мастеров-старообрядцев // Материалы и сообщения по фондам Отдела рукописей библиотеки РАН. СПб.: БАН, 2006. С. 71–78.
4. *Булгаков Ф. И.* Сказания о Страстях Господних // Памятники древней письменности. Вып. 1. СПб.: Тип. Балашова В. С., 1878–1879. С. 153–185.
5. Великие Четьи Минеи, собранные Всероссийским митрополитом Макарием. Вып. 8. Ноябрь, дни 13–15. СПб.: Синодальная тип., 1899.
6. *Вознесенский А. В.* Старообрядцы и их книгопечатная деятельность: Проблемы изучения // ТОДРЛ. Т. 64. СПб., 2016. С. 538–546.
7. *Вознесенский А. В.* Старообрядческие издания XVIII — начала XIX века: Введение в изучение. СПб.: СПбГУ, 1996. 158 с.
8. Духовные стихи Русского Севера / Сост. В. П. Кузнецова. Петрозаводск: КарНЦ РАН, 2015. 799 с.
9. *Иванова С. В.* Воскресение и Сошествие во ад: история двух сюжетов в христианском искусстве. СПб.: РИИИ, 2019. 398 с.
10. *Иванова С. В.* Метаморфозы российской традиции иконографии Воскресения // Обсерватория культуры. 2014. Вып. 4. С. 138–141.
11. *Иванова С. В.* К вопросу об апокрифическом «Евангелии Никодима» как литературном источнике иконы Воскресения // Труды Объединенного научного совета по гуманитарным проблемам и историко-культурному наследию. 2011. Т. 2010. С. 142–152.
12. Иконопись Палеха из собрания Государственного музея палехского искусства / Автор текста: Л. П. Князева; сост.: Л. П. Князева, Н. П. Кузенина, О. А. Колесова. М.: Прогресс, 1994. 151, IX с.
13. Иконы Владимира и Суздаля. М.: Северный паломник, 2006. 576 с.
14. Иконы Муром. М.: Северный паломник, 2004. 384 с.
15. *Костецкая Е. О.* К иконографии Воскресения Христова. Ἡ Ἀνάστασις по миниатюрам Хлудовской Псалтири // Seminarium Kondakovianum: Сборник статей по археологии и византиноведению, издаваемый семинарием имени Н. П. Кондакова. [Т.] II. Прага, 1928. С. 61–70.
16. Костромская икона XIII–XIX веков. Свод русской иконописи / Авт.-сост. Н. И. Комашко, С. С. Каткова. М.: Гранд-Холдинг, 2004. 672 с.
17. *Лаурина В. К.* Вновь раскрытая икона «Сошествие во ад» из Ферапонтова монастыря и московская литература конца XV века // ТОДРЛ. Т. 22. М.; Л.: Наука, 1966. С. 165–187.

18. *Лесков Н. С.* Сошествие во ад (апокрифическое сказание) // Лесков Н. С. Легенды и сказки. Л.: Художественная литература, 1991.
19. *Мурашова Н. С.* Духовные стихи Русского Севера в репертуаре сибирских старообрядцев // Рябининские чтения — 2011. Материалы VI конференции по изучению и актуализации культурного наследия Русского Севера. Петрозаводск: КарНЦ РАН, 2011. С. 343–346.
20. *Ненашева Л. В.* Рукописная книга Русского Севера XV–XX вв. в собрании Государственного музейного объединения «Художественная культура Русского Севера»: Научный каталог. М.: Северный паломник, 2019. 392 с.
21. *Плюханова М. В.* Ранний период формирования старообрядчества в компаративном освещении // Старообрядчество в истории и культуре России: Проблемы изучения (К 400-летию со дня рождения протопопа Аввакума) / Отв. ред. В. Н. Захаров. М.: ИРИ РАН, 2020. С. 34–56.
22. *Полещук Д. В.* Семиотика надписи и изображения иконы «Воскресение — Сошествие во ад» третьей четверти XVI в. из церкви Николы Мокрого в Ярославле. Проблема источников текстов надписей // XXI Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995): Сборник статей. Ярославль: Ярославский художественный музей, 2017. С. 66–82.
23. *Прокуратова Е. В.* Духовные стихи на евангельские сюжеты в рукописной традиции крестьян верхней Вычегды // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. № 12–3 (90). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/duhovnye-stihi-na-evangelskie-syuzhety-v-rukopisnoy-traditsii-krestyan-verhney-vychehdy> (дата обращения: 12.08.2021).
24. *Прохоров Г. М.* Страсти Христовы // Словарь книжников и книжности Древней Руси: В 4 вып. Вып. 3: XVII в. Ч. 3: П–С / Отв. ред. Д. С. Лихачев; ред. Д. М. Буланин. СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. С. 506–508.
25. *Ровинский Д.* Русские народные картинки / Вступ. статья и коммент. А. Ф. Некрыловой. СПб.: Тропа Троянова, 2002. 342 с.
26. *Савельева О. А.* Апокрифическая повесть «Страсти Христовы»: некоторые вопросы структуры и поэтики // Проблемы исторической поэтики. Вып. 3: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: Сборник научных трудов. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. С. 76–83.
27. *Савельева О. А.* Пассийные повести в восточнославянских литературах (к постановке проблемы) // Общественное сознание, книжность, литература периода феодализма. Новосибирск: Наука, 1990. С. 203–208.
28. *Саенкова Е. М.* Некоторые особенности иконографии Воскресения Христова и страстных циклов в иконописи второй половины XVI–XVII вв. и их литературные источники // Каптеревские чтения: Сборник статей. М.: ИВИ РАН, 2010. Вып. 9. С. 196–206.
29. *Саенкова Е. М.* Новые сюжеты в изображении преисподней в иконографии Воскресения — Сошествия во ад в XVI–XVII веках // Третьяковские чтения 2013: Материалы отчетной научной конференции. М.: ГТГ, 2014. С. 61–73.
30. *Сперанский М. Н.* Славянские апокрифические евангелия (общий обзор). М.: Т-во тип. А. И. Мамонтова, 1895. 146 с.
31. *Туберозова О. А.* Источники изобразительной традиции в лицевом апокрифе XIX в. пермских крестьян // Народная культура Урала в эпоху феодализма: Сборник научных трудов. Свердловск: Наука, 1990. С. 34–47.
32. *Шкана А. С.* Апокрифический сюжет «Сошествие во ад» в древних литературных текстах и иконографии // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2015. № 6 (159). С. 155–160.
33. *Шкана А. С.* К вопросу о формировании текста древнерусского памятника «Страсти Христовы» // Ученые записки Орловского государственного университета. 2015. № 5 (68). С. 197–204.
34. *Kartsonis A.* Anastasis: The Making of an Image. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1986. 263 p.

ИСТОЧНИКИ

- Страсти Христовы. Лицевая рукопись. РНБ. ОР Вяз. Q. 48. XVIII в. 60 л.
Страсти Христовы. Лицевая рукопись. РНБ. ОЛДП F. 210. XVIII в. 92 л.
Страсти Христовы. Лицевая рукопись. РГБ. Первая четверть XVIII в. 167 л.
Страсти Христовы. Клинцы: Типография Феодора Кандрашева, 1794. 190 л.

Аннотация

В статье рассматривается история пасхальной иконографии в России XVII–XIX веков, ее наполнение новыми образами и сюжетными линиями. Исследуется ее взаимосвязь с текстами, в частности с текстом сборника «Страсти Христовы», популярного в старообрядческой среде.

Abstract

This article considers Easter iconography in Russia during the 17th–19th centuries, and examines its history, development, and the emergence of additional new images and themes. This process is considered in relation to religious texts, in particular a collection entitled ‘The Passion of Christ’, which was very popular with the Old Believers.

- ✓ *Ключевые слова:* иконография Воскресения, икона Пасхи, Сошествие во ад, Евангелие от Никодима, старообрядцы, Страсти Христовы, Воскресение с Сошествием во ад, Восстание от гроба, Анастасис.
- ✓ *Keywords:* Resurrection, Easter iconography, Harrowing of Hell, Old Believers, Passion of Christ, Anastasis.

№ 4 / 2021

**ЮБИЛЕИ.
ПАМЯТНЫЕ
ДАТЫ**

Иоганн Филипп Кирнбергер и его исследование звуко-цветовых соответствий

ЛОМТЕВ ДЕНИС GERMANOVICH

кандидат искусствоведения, независимый исследователь,
музыкальный издатель (Дрезден, Германия)

LOMTEV DENIS G.

PhD (History of Arts), Independent Researcher, Music Editor (Dresden, Germany)

E-mail: degelo@mail.ru

«Это был один из самых выдающихся музыкантов среди учеников Баха, преисполненный полезнейшего рвения и — в истинном, высоком смысле слова — разбиравшийся во всех тонкостях музыкального искусства. Помимо того, что он развил баховский метод обучения композиции (в своем „Искусстве чистого звукосложения“), музыкальный мир обязан ему первой и единственной надежной системой гармонии, которую он вывел из творческой практики своего учителя (в „Истинных принципах употребления гармонии“). Кроме того, он принес пользу искусству еще и другими трудами и музыкальными сочинениями, а также педагогическим опытом»¹ — так охарактеризовал Иоганна Филиппа Кирнбергера (Johann Philipp Kirnberger, 1721–1783) автор первой биографии И. С. Баха (1802) Иоганн Николаус Форкель.

Уроженец Зальфельда, Кирнбергер с раннего детства обучался игре на скрипке и клавесине. По окончании Латинской школы в Кобурге (1736) он с согласия родителей продолжил занятия музыкой сначала в Гrefенроде у кантора и органиста Иоганна Петера Кельнера, а затем в Зондерсхаузене у придворного скрипача Иоганна Фридриха Майла и придворного органиста Генриха Николауса Гербера (1702–1775), бравшего в свое время уроки у Баха. Вполне возможно, что именно по рекомендации Гербера юноша отправился в Лейпциг, где тоже стал учеником Баха, о чем, однако, сохранились только косвенные свидетельства (вроде цитированного выше фрагмента из книги Форкеля). Достоверно известно лишь о посещении Кирнбергером лекций в Лейпцигском университете с 16 октября 1738 по 23 апреля 1739 года².

¹ Форкель И. Н. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха / Пер. с нем. В. А. Ерохина; коммент. и послесл. Н. А. Копчевского. М.: Музыка, 1987. С. 44.

² Borris-Zuckermann S. Kirnbergers Leben und Werk und seine Bedeutung im Berliner Musikkreis um 1750. Ohlau: Eschenhagen, 1933. S. 7. Дальнейшие биографические сведения о Кирнбергере также почерпнуты из этой работы.

После нескольких месяцев тщетного ожидания подходящей вакансии в Дрездене (1741) он отправился в польские земли. Там Кирнбергер служил при дворах местной аристократии то клавесинистом, то капельмейстером, каждые год-полтора меняя свое местопребывание. По завершении контракта во Львове, где музыкант проработал дольше всего (1747—1751), он сперва проведаль отца в Кобурге, затем погостил у друзей в Готе, а оттуда направился в Дрезден освежить навыки скрипичной игры у королевского камермузыканта Иоганна Георга Фиклера.

По-видимому, к тому моменту Кирнбергеру уже было известно о возможном приглашении его в королевскую капеллу Фридриха II (Великого) в качестве скрипача, что и произошло благодаря хлопотам Филиппа Эммануила Баха. Три года спустя (1754) по высочайшему соизволению монарха музыкант перешел в капеллу его младшего брата, Генриха Прусского, и, наконец, еще через четыре года (1758) был назначен придворным музыкантом (а фактически — наставником по композиции) младшей сестры короля, принцессы Амалии Прусской. На этой должности он прослужил до конца своих дней.

Из научного и музыкально-педагогического наследия Кирнбергера, практически заслонившего собой его композиторское творчество, наибольшую известность снискал его труд «Искусство чистого звукосложения в музыке»¹, посвященный Амалии Прусской. Он неоднократно переиздавался как частями (первый том — в 1774 и 1776 годах), так и целиком (1793, 1968, 1988, 2004, 2010) вплоть до недавнего прошлого, а сорок лет назад удостоился перевода на английский язык².

В работах Кирнбергера усматривают следы методики преподавания Баха³, музыку которого он считал недостижимым идеалом для любого композитора. (С таким же пиететом к Баху относилась Амалия Прусская.) Обращаются и к его детализированному учению о генерал-басе, представленному, помимо вышеназванного труда, в опубликованном позже дополнении к нему под названием «Основы генерал-баса как первые шаги к сочинению»⁴.

Не менее часто имя Кирнбергера фигурирует в связи с проблематикой музыкального строя. Три разработанных им температуры получили распро-

¹ *Kimberger J. Ph.* Die Kunst des reinen Satzes in der Musik: aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert. Teil 1. Berlin: Voß, 1771. 250 S.; *Kimberger J. Ph.* Die Kunst des reinen Satzes in der Musik: aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert. Teil 2. Abt. 1—3. Berlin [u. a.]: Decker [u. a.], 1776—1779. 153, 232, 188 S.

² *Kimberger J. Ph.* The Art of Strict Musical Composition. New Haven: Yale University Press, 1982. 423 p.

³ *Engelhardt R.* Untersuchungen über Einflüsse Johann Sebastian Bachs auf das theoretische und praktische Wirken seines Schülers J. Ph. Kirnberger. Erlangen—Nürnberg, 1974. 420 S.; *Wöllny P.* Kirnberger // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Personenteil, Bd. 10. Kassel [u. a.], Bärenreiter, 2003. Sp. 172—173.

⁴ *Kimberger J. Ph.* Grundsätze des Generalbasses als erste Linien zur Composition. Berlin: Hummel, 1781. 116 S.

странение в европейской исполнительской практике, причем одна из них, так называемая Kirnberger III, активно применяется до сих пор для придания аутентичности в интерпретации барочной музыки.

Сам же Кирнбергер впоследствии сожалел о том, что слишком много внимания уделял исследованиям музыкального строя. В 1779 году, спустя почти двадцать лет после выхода «Построения равномерной темперации»¹ — первой его публикации в данной области, он сообщил И. Н. Форкелю: «Я никогда больше не буду беспокоить Вас моей материей о темперации. Да и сам я не желаю больше об этом думать, ведь я многие годы столько времени убил на это зря. Тогда, где бы я ни стоял и куда бы ни шел, я постоянно производил расчеты. Эта работа для заключенного-строителя или для посредственного человека»².

Своим призванием Кирнбергер считал все-таки преподавание композиции и, конечно же, саму композицию, что нашло отражение в упомянутых трудах «Искусство чистого звукосложения в музыке» и «Основы генералбаса как первые шаги к сочинению», а также в вышедших вслед за ними работах — «Мысли о различных методах обучения композиции как приготовление к усвоению фуги» и «Метод запросто делать сонаты»³.

Помимо опубликованных трудов, музыкально-теоретическое наследие Кирнбергера включает и малоизвестные манускрипты его научных исследований, оставшихся на стадии набросков. Ныне они находятся в фондах музыкального отдела Берлинской государственной библиотеки под шифром «Am. V. 605». Бумаги сгруппированы в семь единиц хранения, из которых третья по счету, под заголовком «Сравнительное исследование цветов и звуков» (*Vergleichende Abhandlung über Farben und Töne*), закреплена за рукописью объемом в двенадцать страниц. Она не датирована, но, судя по приведенным в ее тексте данным из работы австрийского лепидоптеролога Иоганна Игнаца Шиффермюллера (1727—1806) «Опыт цветовой системы» (1772), создана после выхода данной книги в свет. Доселе обойденное вниманием ученых (в том числе немецких) и издателей музыкально-теоретического наследия Кирнбергера, «Сравнительное исследование цветов и звуков» впервые подвергается научному анализу в настоящей статье.

К середине 1770-х годов полемика вокруг звуко-цветовых соответствий насчитывала уже не одно десятилетие. Частым поводом к ней служил придуманный примерно за полвека до этого французским иезуитом и матема-

¹ *Kirnberger J. Ph. Construction der gleichschwebenden Temperatur*. Berlin: Birnstiel, 1760. 8 S.

² *Borris-Zuckermann S. Kirnbergers Leben und Werk und seine Bedeutung im Berliner Musikkreis um 1750*. S. 57.

³ *Kirnberger J. Ph. Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Composition, als Vorbereitung zur Fugenkenntniß*. Berlin: Decker, 1782. 31 S.; *Kirnberger J. Ph. Methode Sonaten aus' m Ermel zu schüddeln*. Berlin: Birnstiel, 1783. 7 S.

тиком Луи-Бертраном Кастелем (1688—1757) клавесин для глаз (*clavecin pour les yeux, clavecin oculaire*), или цветовой клавесин (*clavecin des couleurs*). Суть инструмента заключалась в усложнении конструкции клавесина специальным ящиком с разноцветными стеклянными окошками, которые становились видимыми при нажатии соответствующих этим цветам клавиш¹.

Интересу к данному изобретению в немецкоязычной Европе существенно поспособствовало «Описание цветowego оргána или цветowego клавицимбала», составленное композитором Георгом Филиппом Телеманом в 1739 году, то есть по его возвращении из путешествия во Францию. «Описание» подано как якобы переведенное им письмо одного уважаемого друга из Парижа. Рас толкование устройства инструмента и порядка присвоения каждому звуку определенного цвета завершается попыткой убедить читателя в состоятельности концепции Кастеля:

Наконец, против сомнений в том, понравятся ли нам цвета, появляясь в столь близком родстве со звуками, следует возразить следующее: звуки нравятся нам только отчетливым различием, их соответствием друг другу и сравнением друг с другом; цвета так же разнообразны, как и звуки, и имеют определенные совпадения. Глаз может собрать их вместе, постичь их в сравнении и дать ощутить их упорядоченность или неупорядоченность. Это ощущение вызывает удовольствие и общую заинтересованность, а истинное удовольствие от музыки состоит в том, чтобы постичь такое различие и сиюмоментно, и последовательно в течение короткого промежутка времени. Это пробуждает дух, непрестанно бодрит его и не позволяет впасть ему в вялое безразличие. Короче: цветовой игрой, бесспорно, можно будет наслаждаться. Ведь музыка — это не что иное, как наслаждение².

И хотя в рукописи Кирнбергера ни Кастель со своим *clavecin oculaire*, ни его немецкий популяризатор Телеман не упоминаются, несколько фактов косвенно указывают на то, что изобретение французского иезуита и брошюра старшего немецкого коллеги по цеху были ему известны.

¹ Подробнее об этом см. в статье Корины Кадуфф: *Caduff C. Fantom Farbenklavier. Das Farbe-Ton-Verhältnis im 18. Jahrhundert oder Vom Einspruch gegen das clavecin oculaire und seinen ästhetischen Folgen // Zeitschrift für deutsche Philologie. Bd. 121 (2002). Heft 4. S. 481—509.* В дополнение к рассмотренным там публикациям с критикой изобретения Кастеля следует добавить посвященный этой теме доклад немецкого математика Георга Вольфганга Крафта (1701—1754), прочитанный им 29 апреля 1742 года в Петербургской Академии наук. См.: Речи, которые в публичном собрании Императорской Академии наук читаны были апреля 29 дня 1742 года / Переведены с латинского языка чрез Григорья Теплова, натуральной истории адъюнкта. СПб.: При Имп. Акад. наук, [1742]. 31 с. Крафт пришел к выводу, что «самовольно очень роздал тоны цветам чест[нейший] отец Кастеллий, так что никакой основательной к тому причины не имеет» (Там же. С. 20—21).

² *Telemann G. Ph. Beschreibung der Augen-Orgel oder des Augen-Clavicimbels, so der berühmte Mathematicus und Jesuit zu Paris, Herr Pater Castel, erfunden und ins Werk gerichtet hat. Hamburg: Piscator, 1739. S. 6.*

Имя Кастеля встречается в книге Шиффермюллера «Опыт цветовой системы», которую, как уже отмечалось, Кирнбергер использовал в своей работе. Но о столь сложной задаче Кастеля — «показать аналогию между цветом и звуком в музыке»¹ — Шиффермюллер сообщает лишь в сноске как нечто второстепенное. Этим как раз занялся Кирнбергер, последовательно закрепив за каждым звуком натурального звукоряда определенный цвет, причем результат его распределения оказывается идентичным таковому в клавишине Кастеля и, соответственно, описанному Телеманом.

Предваряя анализ изысканий Кирнбергера, следует подчеркнуть, что его рукопись — это наброски с частыми исправлениями, сокращениями и пропусками слов, свободной пунктуацией, смысловыми повторениями и перескоками. Поэтому дословному переводу текстов в данном случае предпочтителен парафраз (выполнен автором статьи), позволяющий реконструировать ход его рассуждений, минимизируя стилистические шероховатости оригинала.

Отправной точкой сравнительного исследования послужили градации яркости цвета, уловимые и неуловимые для глаза, и попытка соотнести их со звуковысотной системой в музыке. Закрепление именно синего цвета, а не какого-либо другого, за звуком *До* никак не поясняется. Очевидно, оно скопировано либо у Телемана², либо непосредственно у Кастеля, ведь не случайно три цвета (синий, желтый, красный), от которых отталкивается в построении своей системы французский ученый³, упомянуты в первом же абзаце рукописи.

<с. 1>

Подобно тому, как по-разному воздействуют на глаз цвета, действуют и звуки на слух. В живописи есть разные роды цвета, совершенно отличающиеся друг от друга, например: синий, красный, желтый и так далее. Каждый из этих цветов имеет совершенно темный вариант с наибольшей неопределенностью [тона цвета], который при постепенном осветлении становится отчетливее. Такая же неопределенность имеется в самом светлом его варианте.

От самой темной до самой светлой степени [яркости] цвета можно допустить много промежуточных градаций, которые могли бы исчисляться тысячами. Но они были бы настолько малы, что при последовательном переходе от самой низкой к самой высокой были бы незаметны для глаза, и можно было бы подумать, будто мы все еще находимся на одном и том же цвете. По опыту мы знаем, что неподготовленные глаза, как и неподготовленные уши, способны четко воспринимать только определенные градации [яркости цвета или высоты звука].

¹ *Schiffmüller I.* Versuch eines Farbensystems. Wien: Bernardi, 1772. S. 19.

² *Telemann G. Ph.* Beschreibung der Augen-Orgel oder des Augen-Clavicimbels... S. 2.

³ *Castel L. B.* L'optique des couleurs, Fondée sur les simples Observations, & tournée sur-tout à la pratique de la Peinture, de la Teinture & des autres Arts Coloristes. Paris: Briasson, 1740. P. 169.

<с. 2>

Как уже говорилось, звуки в музыке ведут себя [в отношении промежуточных градаций] в общем так же, как и цвета, а именно: от самого глубокого синего до самого яркого синего было бы, к примеру, как от самого низкого до самого высокого звука *До*. Между ними возможны одиннадцать отчетливо различных промежуточных градаций, называемых октавами.

По-видимому, стремлением придать работе некую объективную научную обоснованность объясняется назойливое оперирование футами и колебаниями как числовыми выражениями неких бесспорных материальных феноменов. Отсюда и упоминание еще одного французского ученого, Жозефа Совёра (1653—1716), впервые объяснившего происхождение обертонов и разработавшего способ определения числа колебаний звука. Все это должно было, очевидно, убедить потенциального читателя в тесной связи предлагаемого учения с физической природой музыкального звука.

<с. 3>

Как верно установил Совёр, звук *До*, издаваемый струной или органной трубой длиной в 8 футов, дает 64 колебания в секунду. Он отчетливо воспринимается любым человеком без помощи дополнительного звука октавой ниже или выше.

В музыке имеются еще два более низких звука *До* — 16 футов и 32 фута; первый имеет 32 колебания, второй — 16 колебаний в секунду. Они еще воспринимаются развитым слухом, но без добавления звука октавой выше ощущаются неразборчиво. Чтобы различить 16-футовый звук с 32 колебаниями в секунду, нужно добавить к нему 8-футовый с 64 колебаниями в секунду. То же самое и со звуками в высоких октавах: самый понятный из них, *До* четвертой октавы 1/4 фута, или 3 дюйма, производит 2048 колебаний в секунду. Выше него имеются трудноразличимые даже для развитого слуха звуки *До* пятой, шестой и седьмой октавы с числом колебаний [в секунду] 4096, 8192 и 16384.

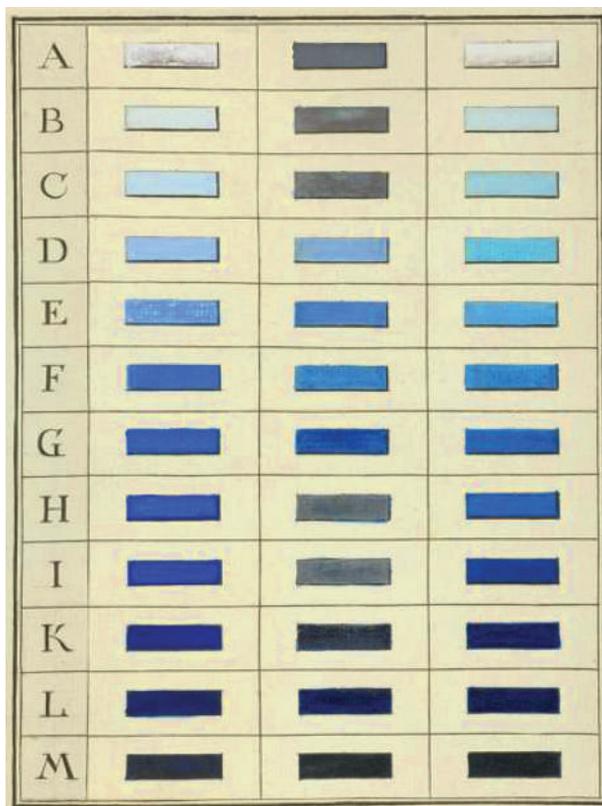
<с. 4>

С ними дело обстоит так же, как и со звуками самых нижних октав: для их четкого восприятия необходимо добавить звуки октавой ниже.

Звука ниже 32-футового, производящего 16 колебаний в секунду, нигде в музыке не существует. Из-за слишком медленных колебаний он и не может быть воспринят как звук. Ну а если представить себе звук, производящий только одно колебание, то для него потребуется струна или труба длиной в 512 футов.

Самый темный цвет в живописи, различаемый подготовленным глазом, соответствовал бы звуку с 16 колебаниями в секунду с добавлением вышележащих октав. Звуки еще ниже выглядели бы как цвет на грани тьмы, а самые высокие — как ослепляющий свет.

Первый ключевой фрагмент рукописи, знаменующий переход к конкретным соотношениям звуков и цветов, содержится на пятой странице. За основу взято выполненное Шиффермюллером ранжирование бытовавших тогда



Ил. 1. Таблица из книги Иоганна Игнаца Шиффермюллера «Опыт цветовой системы»
(вклейка между с. 14 и 15)

цветонаименований (включая национальные и региональные) по их насыщенности и яркости. В «Опыте цветовой системы» это наглядно демонстрирует таблица (ил. 1), и, возможно, не столько словесное описание, сколько именно она натолкнула Кирнбергера на идею адаптации системы австрийского ученого для собственного исследования. Самая нижняя строка *M* в таблице соответствует *До* субконтроктавы, самая верхняя строка *A* — *До* восьмой октавы. Остается, правда, неясным, какой же из перечисленных вариантов цвета (в таблице их три, в описании Кирнбергера от двух до четырех) наиболее оптимально подходит соотнесенному с ним звуку.

<с. 5>

Игнац Шиффермюллер дает имена градациям цвета, которые можно следующим образом соотнести со звуками:

C_2 (32 фута, 16 колебаний в секунду) — цвет вороньего крыла, агатовый

C_1 (16 футов, 32 колебания) — железный синий, черно-синий, цвет черной тучи

- С (8 футов, 64 колебания) — темный индиго, темный стально-синий, эмалированный синий
- с (4 фута, 128 колебаний) — индиго, стально-синий, французский синий
- с¹ (2 фута, 256 колебаний) — насыщенный синий, бирюзово-синий, блестяще-синий
- с² (1 фут, 512 колебаний) — ультрамаринно-синий, обыкновенный синий, васильковый
- с³ (1/2 фута, 1024 колебания) — небесно-синий, светло-синий, сапфирово-синий, голубой
- с⁴ (1/4 фута 2048 колебаний) — нежно-синий, саксонский синий, пепельный синий
- с⁵ (1/8 фута, 4096 колебаний) — слабо-синий, бледно-голубой, серо-синий
- с⁶ (1/16 фута, 8192 колебания) — беловато-синий, серебристо-синий, водная синь
- с⁷ (1/32 фута, 16 384 колебания) — голубовато-белый, цвет алмаза, перламутровый
- с⁸ (1/64 фута, 32 768 колебаний) — белый, снежно-белый, серебристо-белый, молочно-белый

Следующий, самый продолжительный фрагмент рукописи занимает чуть больше четырех страниц. В нем продолжается сравнение цветовых градаций и звуковысотности. В его контексте Кирнбергер подводит читателя к понятиям музыкального полутона, мелодии, гармонии и, наконец, обертонового (или натурального) звукоряда. Называя последний «совершеннейшей гармонией», он фактически следует доктрине тех музыкально-теоретических руководств XVIII столетия, которые Люсьен Шевалье классифицировал как «теории, основанные на натуральном звукоряде» (или исходящие из него)¹.

<с. 6>

В музыке между одноименными звуками разных октав промежуточных градаций нет. Живописец же, напротив, имеет между отдельно взятым цветом и отчетливо различимым его оттенком возможность немислимого количества промежуточных градаций, благодаря чему, к примеру, от самого темного синего к самому светлому, пока тот не перейдет в белый, можно двигаться столь постепенно, что ни один глаз не заметит изменений.

<с. 7>

В музыке же переход от одного звука к другому на октаву выше заполнен другими звуками, которым в живописи соответствуют другие цвета — красный, желтый и прочие. Эти промежуточные звуки не могут переходить друг в друга настолько плавно, чтобы слух того не замечал.

¹ *Шевалье Л.* История учений о гармонии / Пер. с фр. В. Потаповой и В. Таранущенко; под ред. М. В. Иванова-Борецкого. М.: Госмузиздат, 1932. С. 57.

В пределах октавы композитор имеет двенадцать промежуточных градаций, называемых полутонами. От отсутствия [еще более мелких] оттенков между ними музыка ничего не теряет. Живопись, напротив, имеет их бесчисленное множество и, следовательно, многообразие средств для создания изысканных изображений.

<с. 8>

С помощью одной только ноты в разных октавах композитор не может создать ничего чувственного или значительного. Живописец же различными промежуточными оттенками одного цвета способен изобразить все возможное почти так же хорошо, как с помощью многих цветов.

Если у композитора имеется только один тон, даже если таковой, допустим, будет тише или громче, то без связи с другими тонами он ничего не выражает. Одним каким угодно цветом, напротив, можно прекрасно изобразить целое произведение посредством оттенения, как в искусстве графики.

Если композитор будет использовать возможные одиннадцать вариантов звука *До* от субконтроктавы до седьмой октавы, мелодии не возникнет, и, поскольку октава из-за ее простого строения звучит будто один звук, этот тип единства, называемый монотонным, крайне скверен.

<с. 9>

Один тон в двух, трех и более октавах одновременно звучит хотя и недурно, но из-за их чересчур большого сходства слишком пусто и без малейшего смысла, так что, слушаем ли мы всевозможные тоны *До* последовательно или одновременно, музыкой их назвать нельзя.

Было даже установлено правило избегать в пьесе употребления одного и того же тона или его ближайшего обертона в крайних голосах без острой на то необходимости, за исключением начала и завершения, так как это делает даже самую гармонически совершенную пьесу вялой.

Таким образом, музыка или просто композиция возникает лишь тогда, когда звуки, лежащие внутри октавы, чередуются или используются одновременно. В первом случае это называется мелодией, во втором — гармонией.

Мелодия у композитора и [картина] художника схожи, но с той разницей, что художник может создать ее и в одном цвете, и во многих, а композитор — никогда посредством только одного тона, пусть и в разных октавах.

<с. 10>

У композитора есть гармония, что на языке живописи означает множество цветов, более или менее хорошо сопряженных друг с другом. Из звуков, слышимых при взятии одного тона, возникает совершеннейшая гармония.

Текст начала десятой страницы подводит ко второму ключевому фрагменту исследования. Пронумеровав 16 звуков натурального звукоряда от основного тона *До* и попутно обратив внимание на седьмой, так называемую натуральную септиму, для которой Кирнбергер придумал специальное буквенное обозначение *i*, он добавляет к этому ряду еще четыре звука по восходящей хроматической гамме и присваивает им все цвета (страницы 10–11 рукописи). Их можно упорядочить в виде таблицы:

1	C	синий
2	c	синий светлее
3	g	красный
4	c ¹	синий
5	e ¹	желтый
6	g ¹	красный
7	i ¹	фиолетовый
8	c ²	синий
9	d ²	зеленый
10	e ²	желтый
11	fs ²	золотисто-желтый
12	g ²	красный
13	as ²	пурпурный
14	i ²	фиолетовый
15	h ²	агатовый
16	c ³	синий
17	cis ³	морской зеленый
18	d ³	травяной зеленый
19	dis ³	оливково-зеленый
20	e ³	желтый

Идея постепенного высветления цвета от нижних октав к верхним, столь многоречиво изложенная в начале манускрипта, за исключением цветового обозначения первого обертона («синий светлее»), в данном фрагменте применения не получила, как и изысканные названия всевозможных оттенков синего из книги Шиффермюллера.

Однако среди заметок и черновиков Кирнбергера, хранящихся в той же Берлинской государственной библиотеке под шифром «Mus. ms. autogr. theor. Kirnberger 3. Notizen und Entwürfe», имеется таблица с цветовыми аналогами натурального звукоряда, расположенного двумя октавами ниже предыдущего. Вполне вероятно, что она относилась к той же рукописи, но была не скреплена с нею и в ходе библиотечной инвентаризации отнесена к группе разрозненных бумаг. В приведенных ниже данных этой таблицы яркость цвета частично учтена.

1	C ₂	зачерненный синий
2	C ₁	синий
3	G ₁	зачерненный красный
4	C	синий
5	E	зачерненный желтый
6	G	красный
7	B	средний между фиолетовым и цветом агата, зачерненный
8	c	синий

9	d	зачерненный зеленый
10	e	желтый
11	fis	средний между золотисто-желтым и померанцево-желтым
12	g	красный
13	as	средний между кармезиновым и фиолетовым
14	i	средний между фиолетовым и агатовым
15	h	агатовый

Общий же принцип распределения цветов по звукам в обеих таблицах во многом совпадает с таковым у Кастеля и, соответственно, у Телемана. Самые существенные разночтения касаются, пожалуй, *си* и *си-бемоля*: в версии Кирнбергера это агатовый и фиолетовый, а в версии Кастеля — фиалковый и агатовый¹. Близкими, но все же иными цветами Кирнбергер наделяет *до-диез* (морской зеленый вместо селадона у Кастеля), *фа-диез* (золотисто-желтый вместо оранжевого) и *ля-бемоль* (пурпурный вместо карминно-красного).

Вернемся к основной рукописи. Рассуждением о четвертьтоновом звуко-ряде, который мог бы соответствовать еще более тонкой цветовой градации, но ввиду своей трудноисполнимости на практике не применяется, текст на двенадцатой странице обрывается. Скорее всего, решающую роль в прекращении дальнейших разработок данного вопроса сыграло осознание его бесперспективности, нежелание «убивать на это время зря» (учитывая опыт чрезмерного увлечения расчетами температур). Сама же проблематика звуко-цветовых соответствий еще долго занимала умы музыкантов, живописцев, философов, литераторов и ученых в области естествознания.

Так, через три года после смерти Кирнбергера из печати вышла книга художника Иоганна Леонхарда Гофмана (1740—1814) «Попытка истории живописной гармонии вообще и цветовой гармонии в частности, с разъяснениями из музыки и множеством практических примечаний» (1786). Синий у него традиционно соотнесен с тоном *до*, но дальнейшее распределение цветов осуществляется в порядке, обратном кастелевскому, то есть от фиолетового (*ре*) через красный (*ми*) и лимонный (*соль*) к морскому зеленому (*си*). Более того, в отличие от предшественников, Гофман предлагает дифференцированный подход в определении цвета для повышенных и пониженных на полтона ступеней, даже энгармонически равных между собой в равномерной температуре. К примеру, *ре-диез* соответствует пурпурному, а *ми-бемоль* — розовому, *ля-диез* — чижовому желтому, а *си-бемоль* — выбеленному морскому зеленому².

¹ Кастель различает фиолетовый (violet) и фиалковый (violant), причем последний, по словам Телемана, близок «горящей синеве». См.: *Castel L. B. L'optique des couleurs...* P. 173; *Teleman G. Ph. Beschreibung der Augen-Orgel oder des Augen-Clavicimbels...* S. 3.

² *Hoffmann J. L. Versuch einer Geschichte der mahlerischen Harmonie überhaupt und der Farbenharmonie insbesondere, mit Erläuterungen aus der Tonkunst und vielen praktischen Anmerkungen.* Halle: Hendel, 1786. S. 103—104.

По мере приближения к рубежу веков отношение к звуко-цветовым соответствиям заметно менялось — возможность таковых существенно чаще ставилась под сомнение или вовсе отрицалась¹. В частности, подобной позиции придерживался Гёте:

Что между цветом и звуком существует определенная связь, почувствовали уже давно. Это доказывают часто встречающиеся сравнения, порой случайные, порой довольно обстоятельные. Ошибка, которую при этом допускают, заключается в следующем.

Цвет и звук совершенно несравнимы между собой, однако оба, хотя и каждый по-своему, могут быть сведены к одной высшей формуле и из одной высшей формулы выведены. Как две реки, берущие начало на одной и той же вершине, при разных условиях текут в совершенно противоположные стороны света, и на всем их протяжении не найдется ни одного места, где одна могла бы сравниться с другой, так и цвет со звуком².

К подобным умозаключениям пришел, возможно, и Кирнбергер, превратив свое сравнительное исследование еще на стадии набросков. Тем не менее его рукопись имеет несомненную ценность в контексте общеевропейской дискуссии вокруг звуко-цветовых соответствий как попытка, пусть и не доведенная до конца, добраться до истоков тех самых двух рек, о которых говорил Гёте.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Месяц С. В.* Иоганн Вольфганг Гёте и его учение о цвете (Часть первая). М.: Кругъ, 2012. 464 с.
2. Речи, которые в публичном собрании Императорской Академии наук читаны были апреля 29 дня 1742 года / Переведены с латинского языка чрез Григорья Теплова, натуральной гистории адъюнкта. СПб.: При Имп. Акад. наук, [1742]. 31 с.
3. *Форкель И. Н.* О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха / Пер. с нем. В. А. Ерохина; коммент. и послесл. Н. А. Копчевского. М.: Музыка, 1987. 110 с.
4. *Шевалье Л.* История учений о гармонии / Пер. с фр. В. Потаповой и В. Тарануценко; под ред. М. В. Иванова-Борецкого. М.: Госмузиздат, 1932. 183 с.
5. *Borris-Zuckermann S.* Kirnbergers Leben und Werk und seine Bedeutung im Berliner Musikkreis um 1750. Ohlau: Eschenhagen, 1933. 111 S.
6. *Caduff C.* Fantom Farbenklavier. Das Farbe-Ton-Verhältnis im 18. Jahrhundert oder Vom Einspruch gegen das *clavecin oculaire* und seinen ästhetischen Folgen // *Zeitschrift für deutsche Philologie*. Bd. 121 (2002). Heft 4. S. 481–509.
7. *Castel L. B.* L'optique des couleurs, Fondée sur les simples Observations, & tournée sur-tout à la pratique de la Peinture, de la Teinture & des autres Arts Coloristes. Paris: Briasson, 1740. 487 p.

¹ *Caduff C.* Fantom Farbenklavier. S. 481–482.

² *Месяц С. В.* Иоганн Вольфганг Гёте и его учение о цвете (Часть первая). М.: Кругъ, 2012. С. 341.

8. *Engelhardt R.* Untersuchungen über Einflüsse Johann Sebastian Bachs auf das theoretische und praktische Wirken seines Schülers J. Ph. Kirnberger. Erlangen—Nürnberg, 1974. 420 S.
9. *Hoffmann J. L.* Versuch einer Geschichte der mahlerischen Harmonie überhaupt und der Farbenharmonie insbesondere, mit Erläuterungen aus der Tonkunst und vielen praktischen Anmerkungen. Halle: Hendel, 1786. 157 S.
10. *Kimberger J. Ph.* Construction der gleichschwebenden Temperatur. Berlin: Birnstiel, 1760. 8 S.
11. *Kimberger J. Ph.* Die Kunst des reinen Satzes in der Musik: aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert. Teil 1. Berlin: Voß, 1771. 250 S.
12. *Kimberger J. Ph.* Die Kunst des reinen Satzes in der Musik: aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert. Teil 2. Abt. 1—3. Berlin [u. a.]: Decker [u. a.], 1776—1779. 153, 232, 188 S.
13. *Kimberger J. Ph.* Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Composition, als Vorbereitung zur Fugenkenntniß. Berlin: Decker, 1782. 31 S.
14. *Kimberger J. Ph.* Grundsätze des Generalbasses als erste Linien zur Composition. Berlin: Hummel, 1781. 116 S.
15. *Kimberger J. Ph.* Methode Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln. Berlin: Birnstiel, 1783. 7 S.
16. *Kimberger J. Ph.* The Art of Strict Musical Composition. New Haven: Yale University Press, 1982. 423 p.
17. *Schiffermüller I.* Versuch eines Farbensystems. Wien: Bernardi, 1772. 82 S.
18. *Telemann G. Ph.* Beschreibung der Augen-Orgel oder des Augen-Clavicimbels, so der berühmte Mathematicus und Jesuit zu Paris, Herr Pater Castel, erfunden und ins Werk gerichtet hat. Hamburg: Piscator, 1739. 6 S.
19. *Wollny P.* Kirnberger // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Personenteil, Bd. 10. Kassel [u. a.], Bärenreiter, 2003. Sp. 169—176.

Аннотация

Впервые в отечественном музыковедении рассматриваются хранящиеся в Берлинской государственной библиотеке рукописные наброски Иоганна Филиппа Кирнбергера, посвященные сравнению цвета и звука. Отмечается роль книги Иоганна Игнаца Шиффермюллера «Опыт цветовой системы» в исследовании Кирнбергера, а также устанавливается преемственность звуко-цветовых соответствий, идущая от создателя цветовой клавиатуры Луи-Бертрана Кастеля и пропагандиста его взглядов в немецкоязычной Европе Георга Филиппа Телемана.

Abstract

This article considers Johann Philipp Kirnberger's handwritten drafts on the comparison of colour and sound (currently held in the Staatsbibliothek zu Berlin). In his research, Kirnberger made use of Johann Ignaz Schiffermüller's *Versuch eines Farbensystems*, and also established a continuity of sound-colour correspondences that originated with Louis Bertrand Castel (creator of the 'Ocular Harpsichord') and Georg Philipp Telemann (the main disseminator of Castel's ideas in German-speaking Europe).

- ✓ *Ключевые слова:* Кирнбергер, Кастель, Телеман, звук, цвет, цветовой клавиатур
- ✓ *Keywords:* Kirnberger, Castel, Telemann, Sound, Colour, Ocular Harpsichord.

Минор в поздних сочинениях А. Н. Скрябина

УДК
78.01

ШУМИЛИН ДМИТРИЙ АНАТОЛЬЕВИЧ

Кандидат искусствоведения, и. о. директора,
Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)

SHUMILIN DMITRIY A.

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

E-mail: dashumilin@gmail.com

«Минор должен исчезнуть из музыки!..»¹ — эти слова А. Н. Скрябина выражают один из тех его новаторских музыкально-теоретических и эстетических принципов, которые были реализованы на практике: поздние сочинения написаны композитором в существенно отличной от мажоро-минорной тональной системе. Но бесследно ли исчез минор из музыки Скрябина? Заменяло ли его нечто иное в функциональном отношении? Почему минорный колорит все же в большой степени насыщает поздние творения композитора?..

Безудержная, до самозабвения, устремленность к свету, экстазу, преобразению свойственна творческому и психологическому облику Скрябина. Порыв в неизведанную звездно-огненную стихию, ярко выраженный еще в Четвертой сонате, в поздний период определил вектор развития творчества и мировоззрения композитора. Противопоставлены ему — хаотичность, инертность, мрак, мертвенность. Эта философско-эстетическая полярность лежит в основе концепции «Мистерии», равно как и большинства музыкальных произведений Скрябина. Драматургия, ладово-гармонический язык, музыкальный тематизм — в поздних сочинениях композитора все согласуется с законами открывшейся внутреннему взору Скрябина-философа реальности.

Для того чтобы предоставить собственным философским идеям достойную форму воплощения, Скрябин пытался создать универсальную знаковую систему. В результате этих стремлений возникли его концепции «цвето-звука», «гармонии-мелодии» и «синтетической гармонии».

Согласно Скрябину, мажоро-минорная система годилась, «когда надо было выражать простую, примитивную лирику, простую страсть, вообще первобытные чувства»². «А как же этими средствами выразить мистицизм или вот

¹ *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. М.: Классика-XXI, 2000. С. 264.

² Там же. С. 216.

это растворение, лучезарность?..»¹ — вопрошал он². В самом деле, созвучия в музыке Скрябина будто парят над тональными устоями классической гармонии. Композитор всячески стремится к насыщению звучания обертонами, концентрирует особое внимание на верхних тонах аккордов³. «...Мне нужна была лучезарная гармония, которая бы отображала идею света»⁴, — говорил Скрябин. И получил композитор такую следующую образом: «Я рассудил, что чем больше верхних звуков у гармонии, тем она вообще лучезарнее, тем она острее и ослепительнее. Но надо было эти звуки так упорядочить, чтобы это было единственно логичное. Я взял расположенный по терциям обыкновенный терцедецимааккорд... Но мало того, чтобы накопить эти верхние звуки. Чтобы это было лучезарно, чтобы это отражало идею света, надо чтобы в этом аккорде было наибольшее число повышенных звуков»⁵.

Трезвучие для Скрябина — «это наиболее материальное»⁶. Добавив к нему необходимые «духовные» тоны, композитор, очевидно, получил именно то, что хотел услышать. Особую радость ему доставляла мысль о том, что семиступенный звукоряд выстроился в иерархическую систему — от низшего к высшему. Представившийся в результате перехода к «синтетической гармонии» широкий простор для символического выражения разнообразных сочетаний образов и идей, разумеется, был эффективно освоен Скрябиным. Гармонический и семантический анализ поздних его сочинений это в полной мере подтверждает⁷.

Но, отойдя от классического мажора и минора, какую альтернативу использовал композитор для выражения контраста на драматургическом уров-

¹ *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. С. 216.

² Стоит отметить, что композитор подходил к данному вопросу философски, разделяя проблемы формы и содержания, идей и средств выразительности. Скрябин заключал: «Ведь в искусстве нет ничего по-настоящему вечного... И наше восприятие меняется все время. Теперь меня не может удовлетворить классический план музыки...» (*Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. С. 216). В этом скрябинском «теперь» — одно из проявлений основополагающего принципа его философии, заключающегося в представлении о Бытии как о творческой деятельности. Композитор вполне отдавал дань музыкантам прошлого, но считал, что для воплощения новых, актуальных для его времени идей требуются новые формы выражения.

³ Подробно об этом см.: *Шумилин Д. А.* О семантике музыкального текста в поздних произведениях А. Н. Скрябина // Анализ художественного текста как искусствоведческая проблема. Конструкция художественного текста: структура и связи. Материалы конференций аспирантов Российского института истории искусств / Ред.-сост. А. А. Кириллов. СПб.: РИИИ, 2009. С. 57–66.

⁴ *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. С. 256.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 118.

⁷ См.: *Шумилин Д. А.* Влияние теософии на позднее творчество А. Н. Скрябина: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / РИИИ. СПб., 2009. 247 с.

не? Одно из альтернативных решений — полярность созвучий и тональностей в условиях новой скрябинской тональной системы. Отстоящие на тритон тональности и аккорды Скрябин интерпретировал как полярные, что согласуется с акустическими законами. Но, по непосредственному слуховому ощущению, такая полярность существенно уступает по силе воздействия мажоро-минору. Тональности C и F^{is} Скрябин воспринимал, как известно, в качестве выразителей: в первом случае — материальности, плотности, инертности, во втором — духовности, утонченности, возвышенности. Другие тональности также наделялись им символическим смыслом. Система эта непосредственно связана с цвето-звуковыми ощущениями композитора, о чем в скрябиноведческой литературе достаточно часто упоминается¹. Таким образом, можно сказать, что Скрябин приглашает слушателя перейти на новый уровень восприятия. Вместо яркой, хорошо ощутимой контрастности мажоро-минора, он уводит нас в сферу, где основную роль играет тональный слух.

Если внимательно проанализировать свидетельства, говорящие об отношении Скрябина к мажоро-минорной системе в целом и минору в частности, непременно обратит на себя внимание тот факт, что в сознании композитора «минор эстетический» и «минор акустический» соотносились несколько иначе, чем то было свойственно другим композиторам его времени. В эстетическом отношении Скрябин связывал минор с лиризмом и, как он выражался, «нытьем», которого в равной степени чурался как Скрябин-философ, так и Скрябин-композитор. Вечная деятельность, всемогущая воля в преображении материи — эти установки в самом деле изгнали «эстетический минор» из скрябинской музыки. Но с исчезновением «эстетического минора» минор акустический исчез из его музыки не в полной мере... Расставшись с «человеческим, слишком человеческим», Скрябин не оставил предоставля-

¹ Впервые вопрос о системе цвето-звуковых соответствий как искусствоведческую проблему в контексте творчества Скрябина поставил еще при жизни композитора Л. Л. Сабанев. Во второй половине XX века специально данной проблеме посвятили свою исследовательскую деятельность И. Л. Ванечкина и Б. М. Галеев (см.: *Ванечкина И. Л., Галеев Б. М.* «Поэма огня». Концепция светомузыкального синтеза А. Н. Скрябина. Казань: КГУ, 1981. 168 с. Там же — обширная библиография по теме на русском и иностранных языках). В открытом доступе познакомиться со статьями Ванечкиной и Галеева можно на http://prometheus.kai.ru/skrjb_g.htm (дата обращения: 01.11.2019). В наши дни в широком контексте проблема «Искусства звука и света» рассматривается в рамках цикла международных конференций Российского института истории искусств. См.: *Искусство звука и света. История, теория, практика. Вып. 1* / Ред.-сост. О. В. Колганова. СПб.: РИИИ, 2021. 346 с.; *Искусство звука и света: Материалы Второй Международной научно-практической конференции (Санкт-Петербург, 18–20 октября 2021 г.)* / Ред.-сост. О. В. Колганова. СПб.: РИИИ, 2021. 280 с. Также см.: *Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре: Сборник трудов международной научной конференции 11–15 апреля 2019: В 3 т.* / Отв. ред. А. В. Крылова. Ростов-на-Дону: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. Т. 1 — 482 с.; Т. 2 — 496 с.; Т. 3 — 410 с.; *Галеевские чтения: Материалы Международной научно-практической конференции («Прометей-2020»)*, 2–4 октября 2020 г. Казань: Изд-во Академии наук РТ, 2020. 184 с.

емые темперированным строем возможности использования *мажорного и минорного колоритов* в целях музыкальной выразительности.

Для Скрябина сохранил актуальность принцип противопоставления *durus* и *mollis*, «твердого» и «мягкого», простого и сложного — этот ряд терминов можно продолжить. Выражается этот принцип в интервалике и интонационной сфере. Малая секунда, малая терция и т. д. и, в противоположность им — большая секунда, большая терция и т. д. ощущались поздним Скрябиным в традиционном ключе, более того — закрепили за собой весьма устойчивые смысловые характеристики, базирующиеся на идейной противоположности *durus* и *mollis*. Такую же смысловую нагрузку в музыке Скрябина несут альтерации — **понижение и повышение** ступеней в тональности.

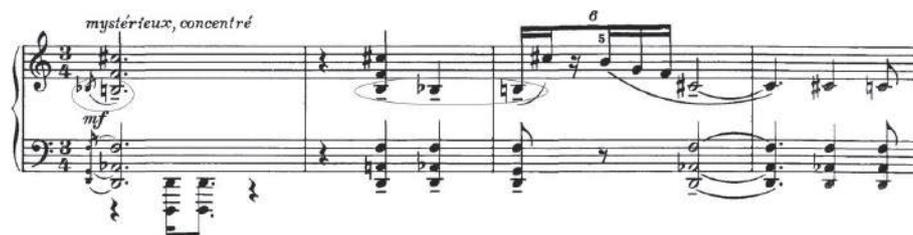
Приведем одно весьма любопытное свидетельство Сабанеева, цитирующего слова Скрябина: «...Она тут в мажоре, — говорил он, фигурационно употребляя слово „мажор“. Он означал тут, что в его „основной гармонии“ „вторая ступень“ была уже не понижена, было не „des“, а простое „d“»¹. Отметим два момента. Если верить Сабанееву: 1) повышение тона в тональности композитор связывал с переходом в мажор; 2) повышение **второй** ступени композитор ассоциировал с мажором.

Оставаясь в рамках своей «основной гармонии»², Скрябин сочетает и сталкивает в созвучиях и мелодии характерные для минора и мажора интервальные сочетания и интонации. Основная гармония «Прометей», ставшая исходной формулой для построения гармонического каркаса всех 60-х опусов, предполагает возможность альтерации всех ступеней, кроме первой и пятой. На практике от произведения к произведению Скрябин постепенно включает альтерации всех тонов в «основную гармонию». Начинает он с использования пониженной второй ступени в Седьмой сонате и в 70-х опусах приходит к «освоению» в рамках «основной гармонии» музыкального произведения всего двенадцатиступенного темперированного строя. Можно сказать, что на этом пути «выражающая идею света» «основная гармония» «Прометей» постепенно затемняется, поскольку все ее ступени, которые можно альтерировать, за исключением одной, альтерируются только в сторону понижения. И лишь в Десятой сонате торжество света увеличивает силу, что выражается, кроме прочего, в активном использовании повышенной септимы.

Конечно, возникающий ритм использования понижения и повышения ступеней «основной гармонии» не случаен. Поздние произведения Скря-

¹ Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. С. 160. Сабанеев здесь несколько неточен, так как повышение второй ступени побочной темы Седьмой сонаты — характерная и смыслообразующая ее особенность — произошло впервые не в коде, а еще в экспозиции. В репризе и коде тема в точности сохраняет свой рисунок и интонационное строение.

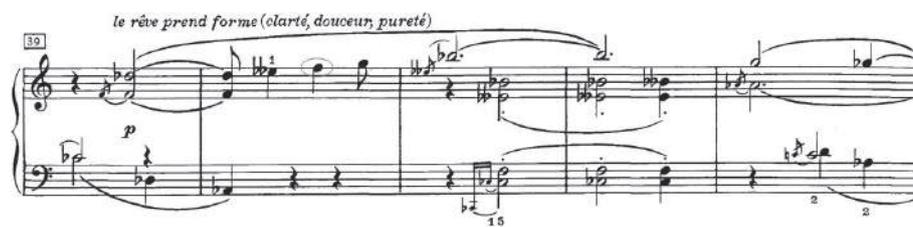
² Дабы не уклониться от основного предмета статьи в область терминологических споров, в дальнейшем в тексте будет использоваться именно это определение, принадлежащее самому Скрябину.



Пример 1. А. Н. Скрябин. Соната № 6 оп. 62. Начало



Пример 2. А. Н. Скрябин. Соната № 6 оп. 62. Вторая тема главной партии



Пример 3. А. Н. Скрябин. Соната № 6 оп. 62. Побочная партия. Начало

бина создавались в процессе работы над «Мистерией». Постпрометеевские произведения, написанные в сонатной форме, представляют собой макроцикл, коррелирующий с драматургической канвой «Предварительного Действия» и «Мистерии»¹.

Подробное описание «судьбы» каждой из ступеней скрябинского лада в процессе стремительной эволюции композиторской техники постпрометеевского периода сделать в рамках одной статьи не представляется возможным. Потому в рамках данной публикации предлагаем сосредоточить внимание на специфике и гармонических закономерностях использования малой и большой терций как наиболее ярких выразителей идеи мажора и минора.

¹ Подробно об этом см.: Бандура А. И. Сказание о семи расах // Дельфис. 1997. № 3. С. 37–42.

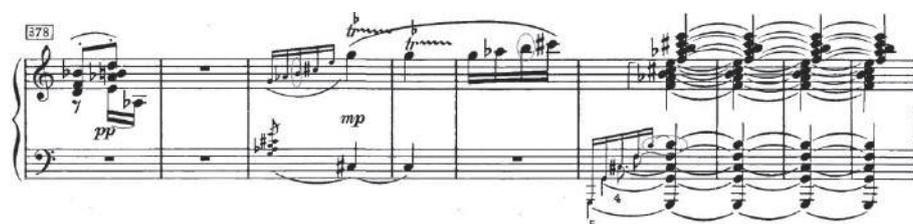


Пример 4. А. Н. Скрябин. Соната № 6 op. 62. Заключительная партия

Со столкновения большой и малой тональных терций начинается Шестая соната (пример 1). Подчеркнутая подмена большой «мажорной» терции малой «минорной» — основной смысловой и выразительный элемент второй темы главной партии сонаты (пример 2)¹. Противопоставляет этому Скрябин большую «мажорную» терцию в побочной теме сонаты (пример 3). Светлый колорит побочной, в свою очередь, пресекает выросший из первой интонации начальной темы сонаты мощный ямбический мотив с минорной терцией на сильной доле, царствующий в заключительной партии (пример 4). Побеждает в итоге все-таки светлое начало: спор тонических терций Шестой сонаты в финале произведения разрешает синтетический аккорд на первой ступени тональности с большой терцией в основании (пример 5).

Седьмая соната насыщена звучанием аккордов, имеющих в своей структуре сразу две малых терции. Однако тоническая терция в произведении неизменно сохраняется светлой — «мажорной».

¹ Отметим, что подобным образом позднее поступил Д. Д. Шостакович в Одиннадцатой симфонии, когда использовал пониженную приму как результат восходящего движения мелодии.



Пример 5. А. Н. Скрябин. Соната № 6 ор. 62. Заключительные такты

 Musical score for Example 6, showing piano and right-hand parts. The piano part features a sequence of chords with dynamic markings *mp*, *cresc.*, and *f*. The right-hand part has a melodic line with a *mysterieusement sonore* marking. The score is in a key with one flat and a 4/4 time signature.

Пример 6. А. Н. Скрябин. Соната № 7 ор. 64. Главная партия. Начало

Упомянутый аккорд (пример 6) — замечательная гармоническая находка, которой композитор был весьма доволен и очень дорожил, намереваясь использовать ее в открывающем Мистерию «колокольном звоне». По замыслу Скрябина, отзываясь на этот зов, жители Земли должны были пойти к храму для свершения Мистерии.

Две малые терции аккорд получил в результате понижения второй ступени «основной гармонии» Седьмой сонаты. Ступень эта стала важнейшим элементом гармонического и мелодического языка всего произведения: Скрябин сконцентрировал вокруг нее все основные темы и интонации. Структурно септаккорд строится по терциям на седьмой ступени и, таким образом, захватывает все верхние тоны, оставляя вне своего состава лишь тоническое трезвучие. Аккорд является характерным выразительным элементом главной партии сонаты.

Несмотря на понижение второй ступени, придающей колориту музыки строгость и характерную для драматургической концепции сонаты импера-



Пример 7. А. Н. Скрябин. Соната № 8 оп. 66. Вступление. Начало

тивность¹, главную партию Седьмой следует охарактеризовать как торжество светлого начала. Торжественную картину в данном случае композитор рисует, используя собственные гармонические нововведения, дополняя их светлым колоритом большой «мажорной» тонической терции. В итоге достигается эффект знаковой интерференции: к звучанию мажорной тонической терции, как выразителю светлого начала, Скрябин добавляет сравнительно жестко звучащий септаккорд, состоящий из «верхних» — «духовных» тонов скрябинской «основной гармонии» (пример 6).

Замечательный пример синтеза, столкновения, сопряжения минорного и мажорного колоритов являет Восьмая соната. В ней — позднейшей из завершенных — композитор продолжает развивать как одну из смыслообразующих идею борьбы «Духа» и «Материи», мрака и света, а вместе с ними — большой и малой терций. Но, в отличие от Шестой, музыкальное развитие сонаты чаще приводит слушателей в светлые «возвышенные» сферы. Специфическое «трение» большой и малой тонической терции, напоминающее начало Шестой сонаты, во вступлении Восьмой (пример 7), а затем — в ее коде подчеркнуто выводит на главную позицию терцию мажорную.

Особенно ярко торжество «мажора» над «минором», *diurus* над *mollis*, выражено в теме «*haletant*» сложной главной партии сонаты (пример 8). Победная смена минорной терции мажорной закрепляется прохождением трезвучий и септаккордов с большой терцией в основании по основному функциональному кругу скрябинской гармонической системы, в данном случае: A — C — Dis — Fis.

Гениально Скрябиным выстраивается кульминационный эпизод (пример 9). Взлет к вершине основан на той же теме «*haletant*» из главной партии,

¹ Подробно о семантике пониженной второй ступени в Седьмой сонате Скрябина см.: Шумилин Д. А. Музыкальные символы Скрябина // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. Общественные и гуманитарные науки. 2008. № 12 (85). С. 136–141.

49 *Molto più vivo* *p* *haletant*

50 *cresc.* *f* *p* *allarg.*

51 *f* *p* *Allegro*

52 *f* *p* *f*

Пример 8. А. Н. Скрябин. Соната № 8 ор. 66. Главная партия. Фрагмент

70 2 1

71 2 1

72 3 1

73 3 1

74 3 1

Пример 9. А. Н. Скрябин. Соната № 8 ор. 66.
Заключительный раздел разработки



Пример 10. А. Н. Скрябин. Соната № 8 ор. 66. Начало экспозиции

но сама аккордовая кульминация сочетает характерный ямбический мотив с нависающим над ним квартсекстаккордом, состоящим из первой, низкой третьей и пятой ступеней «основной гармонии», полностью совпадающим с тоническим квартсекстаккордом в *g-moll*. Никогда ранее в произведении аккорд этот не возникал в столь же драматургически значимых разделах формы. Сочетание ямбического волевого мотива с минорным квартсекстаккордом — вариант выражения основной драматургической формулы Главной темы сонаты, включающей в себя два противостоящих друг другу в образном плане мотива (пример 10).

Но, разрешая кульминацию, композитор все же усиливает «мажорный» колорит посредством снятия основного тона — *g* — из верхнего голоса и заменой минорного квартсекстаккорда на мажорный (тонический квартсекстаккорд в *B-dur*) (пример 9; 318–319 такты произведения).

В Девятой проще, чем в других поздних сонатах, вычленишь выразительные элементы, придающие музыке минорный колорит¹.

Во-первых, это характерное мелодическое «затемнение» тонической терции в Главной теме — превращение ее из «мажорной» в «минорную». Во-вторых, не оставляющий сомнений в образно-художественном отношении жесткий пресекающий аккорд, имеющий в основе минорное трезвучие. Наконец, второй тематический элемент Главной партии, знаменитая тема *mystérieusement murmuré* с понижающей терцию интонацией, как то было и в первой теме сонаты (пример 11). И все это — лишь основа, отправная точка безрадостного действия, изображенного композитором при помощи широ-

¹ Драматургия и музыкальный язык Девятой сонаты Скрябина подробно рассмотрены в исследовании: Бандура А. И. Легенда о Девятой сонате. М.: ГММС, 1996.

Пример 11. А. Н. Скрябин. Соната № 9 оп. 68. Начало

Пример 12. А. Н. Скрябин. Соната № 9 оп. 68. Заключительные такты

кого использования традиционного минора и риторических фигур, насыщающих самые мрачные фрагменты музыкальных сочинений Нового времени. Даже светлая в своей основе побочная тема в процессе развития подвергается образной, а с ней и гармонической инверсии.

Но и в Девятой сонате Скрябин считает возможным последним музыкальным «словом», последней звучащей — большой, мажорной терцией выразить надежду на выход к свету (пример 12).



Пример 13. А. Н. Скрябин. Соната № 10 op. 70. Такты 37–38



Пример 14. А. Н. Скрябин. Поэма «К пламени» op. 72. Экспозиция.
Фрагмент. Такты 12–27

Десятая — самая светлая из всех постпрометеевских сонат. Как говорилось ранее, в ней Скрябин особое внимание уделяет повышенной, относительно «основной гармонии» «Прометей» и предшествующих сонат, седьмой ступени. Повышенную седьмую композитор использует наряду с большой терцией, благодаря чему тонический септаккорд включил в себя две большие терции, а «основная гармония» сонаты получила светлый, полетный, восторженный колорит, насыщающий все основные темы произведения, равно как и образно-художественную атмосферу музыки в целом.

Большая тоническая терция звучит *ostinato* в большей части вступления, а открывающая Главную партию краткая, но чрезвычайно важная для драматургии произведения тема «воспевает» высокую седьмую ступень как цель и смысл стремлений (пример 13). Заложенный в этой теме энергетический потенциал питает процесс развития драматургии всего произведения. А представляет собой тема не что иное, как три последовательно звучащих тонических «мажорных» нонаккорда во втором обращении с трелью на септимае.

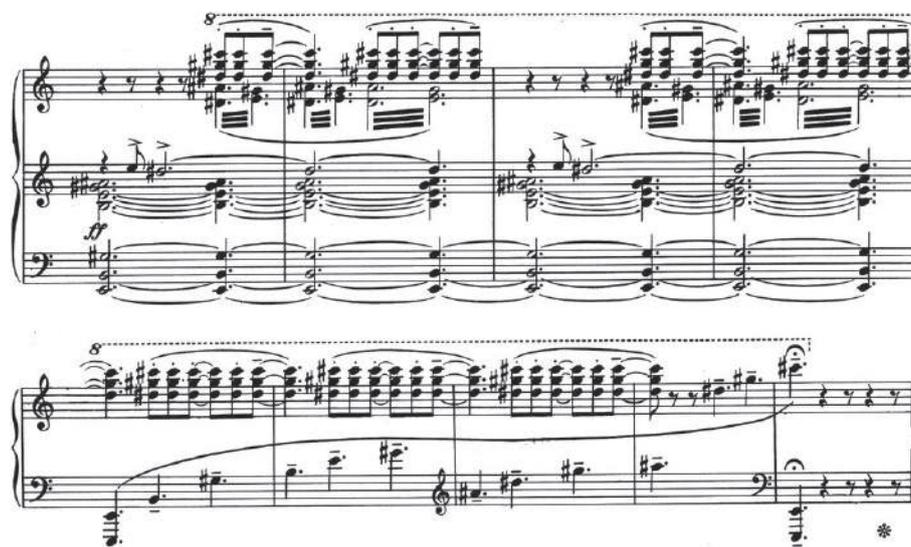
Очевидная линия — «от мрака к свету» — лежит в основе драматургии поэмы «К пламени». Минорное тоническое трезвучие, а затем — септаккорд являются итогом развития главной темы в экспозиции (пример 14). Но мрач-



Пример 15. А. Н. Скрябин. Поэма «К пламени» ор. 72. Экспозиция.
Фрагмент. Такты 40–44



Пример 16. А. Н. Скрябин. Поэма «К пламени» ор. 72. Реприза.
Фрагмент. Такт 81



Пример 17. А. Н. Скрябин. Поэма «К пламени» ор. 72.
Заключительные такты

ный колорит минорной терции постепенно сменяется сначала «мерцающими» большой и малой тоническими терциями¹ (пример 15), а затем, в репризе поэмы, — торжеством большой, мажорной терции (пример 16), а вместе с ней и всех других ступеней «основной гармонии» поэмы. Как парад планет выстраиваются ступени в восходящую линию в последних тактах сочинения. Соблюдается иерархичность: от «низших», то есть «наиболее материальных», ступеней движение идет к «высшим» (пример 17).

Экспериментировал Скрябин с красками больших и малых секунд, терций, секст, септим и в других постпрометеевских опусах. Апогея эта симфония красок достигает в Прелюдиях ор. 74. Однако в контексте темы трансформации минора в позднем творчестве Скрябина последнему опусу композитора следует посвятить отдельное исследование.

Подытоживая сказанное, отметим: минор, как и мажор, не исчез из музыки Скрябина, но был вплавлен в синтетическое единство гармоние-мелодической системы композитора. Элементы его проявляются на всем протяжении позднего творчества, и особенно ярко они выражены в произведениях 68 и 72 опусов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бандура А. И. Легенда о Девятой сонате. М.: ГММС, 1996. 40 с.
2. Бандура А. И. Сказание о семи расах // Дельфис. 1997. № 3. С. 37–42.
3. Ванечкина И. Л., Галеев Б. М. «Поэма огня». Концепция светомузыкального синтеза А. Н. Скрябина. Казань: КГУ, 1981. 168 с.
4. Галеевские чтения: Материалы Международной научно-практической конференции («Прометей-2020»), 2–4 октября 2020 г. Казань: Изд-во Академии наук РТ, 2020. 184 с.
5. Искусство звука и света. История, теория, практика. Вып. 1 / Ред.-сост. О. В. Колганова. СПб.: РИИИ, 2021. 346 с.
6. Искусство звука и света: Материалы Второй Международной научно-практической конференции (Санкт-Петербург, 18–20 октября 2021 г.) / Ред.-сост. О. В. Колганова. СПб.: РИИИ, 2021. 280 с.
7. Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре: Сборник трудов международной научной конференции 11–15 апреля 2019: В 3 т. / Отв. ред. А. В. Крылова. Ростов-на-Дону: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. Т. 1 — 482 с.; Т. 2 — 496 с.; Т. 3 — 410 с.
8. Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. М.: Классика-XXI, 2000. 391 с.
9. Шумилин Д. А. Влияние теософии на позднее творчество А. Н. Скрябина: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / РИИИ. СПб., 2009. 247 с.
10. Шумилин Д. А. Музыкальные символы Скрябина // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. Общественные и гуманитарные науки. 2008. № 12 (85). С. 136–141.
11. Шумилин Д. А. О семантике музыкального текста в поздних произведениях А. Н. Скрябина // Анализ художественного текста как искусствоведческая проблема. Конструкция художественного текста: структура и связи. Материалы конференций аспирантов Российского института истории искусств / Ред.-сост. А. А. Кириллов. СПб.: РИИИ, 2009. С. 57–66.

¹ А вместе с ними — большой и малой секундами.

Аннотация

В статье освещается проблема трансформации мажоро-минорной системы в позднем творчестве А. Н. Скрябина. Говорится об эстетических и акустических предпосылках изменения гармонического языка композитора. Анализируется использование композитором большой («мажорной») и малой («минорной») терций. Прослеживается процесс претворения мажора и минора в творчестве Скрябина на примерах из всех его поздних сонат.

Abstract

This article examines the transformation of the major-minor system in the late works of Alexander Scriabin. The discussion focusses on the aesthetic and acoustic prerequisites for changes in Scriabin's harmonic language, and analyses the composer's use of major and minor thirds. The process of transforming the main features of major and minor modes in Scriabin's works is traced through examples drawn from his late piano sonatas.

- ✓ *Ключевые слова:* творчество Скрябина, минор, мажор, гармония, соната, фортепиано, музыка, терция.
- ✓ *Keywords:* Alexander Scriabin, minor, major, harmony, sonata, piano, music, third.

№ 4 / 2021

**ОБЗОРЫ,
РЕЦЕНЗИИ,
ХРОНИКИ**

УДК
791.45

Рецензия на:

Корте Г. Введение в системный киноанализ.
М.: ВШЭ, 2020. 360 с.

ПОЗНИН ВИТАЛИЙ ФЁДОРОВИЧ

*Доктор искусствоведения, профессор,
заведующий сектором кино и телевидения,
Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)*

POZNIN VITALY F.

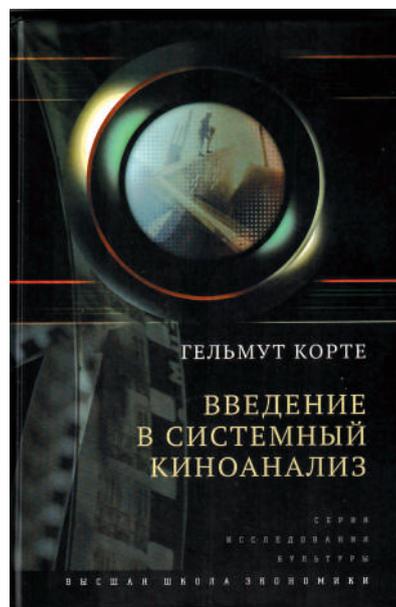
*Doctor of Arts, Professor, Chief of the Film and Television Department,
Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: poznin@mail.ru

В предисловии к книге Гельмут Корте так определяет цель своего научного труда: «актуализировать поиски специализированной, узконаправленной методологии исследования кинематографа, обратить на это внимание молодого поколения любителей киноведения и вписать ее в контекст дальнейших разработок в этом направлении». Книга Корте переиздавалась три раза, что говорит о ее востребованности и актуальности подхода автора к исследованию кино.

В первой части книги «Восприятие фильма — анализ фильма. Основы» Г. Корте, не отрицая важности герменевтического анализа, предлагает активней использовать также количественный подход при рассмотрении конкретного фильма, учитывая его композиционную структуру, элементы операторской работы, звуковое решение, особенности монтажа и вызываемые с помощью этих средств ассоциации в их временном взаимодействии. Количественный метод (в виде графиков, дающих представление об особенностях эстетического оформления фильма), по мнению Корте, дает более полное представление об используемых автором художественных приемах и средствах, чем только лишь вербальное описание впечатлений о фильме.

Системный анализ фильма предполагает рассмотрение связанных между собой разных аспектов и параметров. Это прежде всего представление о самом фильме — его содержании и использовании в нем драматургических, аудиовизуальных и других средств. Кроме того, немалое значение имеют факты, имеющие отношение к созданию



фильма, анализ фактологической исторической проблематики, отображенной в фильме, а также данные о восприятии фильма на момент его создания, если речь идет о картине, снятой много лет назад. И конечно, важен контекстный анализ, то есть выявление значимых тенденций в развитии социума и кинематографа на момент создания фильма, сравнение анализируемого произведения с фильмами схожей тематики, рассмотрение интенций автора фильма и т. п.

Отправной точкой анализа фильма Г. Корте справедливо считает «формально-содержательное протоколирование действия фильма» и в связи с этим перечисляет общеизвестные изобразительные и выразительные средства кинематографа: крупность плана, движение камеры, освещение, связь между монтажными планами, угол съемки, то есть то, что давно описано в работах, посвященных изобразительным ресурсам экрана. Далее автор предлагает произвести протоколирование по монтажным планам (кстати, в отечественном кино это носит название «монтажные листы», а часть киноведения, исследующего структуру кинокартины, называется «фильмоведение»), а для выявления композиционной структуры фильма предлагает создавать «скрипт», фиксирующий компактно поэпизодное построение и особенности мизансценирования. С немецкой педантичностью автор сопровождает свои постулаты образцами составления скриптов-графиков на примере фильмографического описания эпизода конкретного фильма. Подобный график, по мнению Г. Корте, способствует пониманию факторов, влияющих на восприятие зрителя, и таким образом дает возможность получить аргументы и опорные точки для интерпретации фильма. Правда, автор тут же уточняет, что предлагаемые им методы комплексного анализ фильма, позволяющие получить выводы о драматургическом строении кинокартины и управлении зрительским вниманием через структуру фильма, в каждом отдельном случае при анализе конкретного фильма требуют творческого подхода и что использование его методических указаний как некоего универсального рецепта может привести к разочарованию и получению неопределенных результатов, а не данных, пригодных для качественного анализа.

Собственно, на этом и заканчиваются рекомендации Г. Корте, занимающие треть книги. Остальные две трети — это примеры комплексного анализа четырех хорошо известных фильмов: «Забриски поинт» М. Антониони (автор исследования Ганс-Пете Роденберг), «Мизери» Р. Райнера (автор исследования Петер Дрекслер), «Список Шиндлера» С. Спилберга (автор исследования Гельмут Корте), «Ромео + Джульетта» Б. Лурмана (автор исследования — Йенс Тиле).

«Забриски поинт» интересен тем, что данный фильм представляет собой феномен интенций студии и режиссера, которые не совпали с результатами, ожидаемыми финансирующей этот фильм студией. Дело в том, что киностудия MGM, находившаяся в конце 1960-х в весьма затруднительном финансовом положении, решила поправить свои дела, пригласив на постановку модно-

го итальянского режиссера Микеланджело Антониони и известного итальянского кинопродюсера Карло Понти в расчете на то, что фильм, затрагивающий молодежную тему (напомним, что конец 1960-х — это студенческие бунты не только во Франции), вызовет большой интерес в Америке и Европе. Однако результаты проката оказались плачевными: из затраченных на постановку семи миллионов долларов вернуть удалось лишь около девятисот тысяч, хотя со временем данный фильм среди киноманов стал считаться культовым.

Используя методику Г. Корте, автор статьи первым делом разбирает структуру содержания и композиционное построение фильма. Вначале он, как и рекомендует Корте, кратко пересказывает содержание фильма, затем приводит схему поэпизодного построения, давая название каждому эпизоду, и затем более детально пересказывает суть сюжета, обращая внимание на функцию каждого эпизода.

Далее исследователь переходит к рассмотрению исторического контекста, включая студенческие волнения конца 1960-х, появление в США «контркультуры» и движения хиппи, борьбу темнокожего населения за гражданские права, политизацию американских университетов и проблемы общества потребления. Обрисовав подробно общую атмосферу в Америке тех лет, характеризующуюся переходом от общего скрытого недовольства к активному и даже вооруженному сопротивлению властям, Г.-П. Роденберг переходит к анализу фильма «Забриски поинт» в плане наличия в нем социальной критики. То есть речь идет об интенции автора при подготовке к работе над фильмом, в частности о намерении Антониони изложить мысль, пронизывающую все его творчество, — «эссенциалистскую критику отчужденности современного мира, выхолащивания любой утопии в обществе потребления и хищнического использования природы ради прибыли», иллюстрируя это примерами изобразительного решения кадров эпизода, происходящего в Лос-Анджелесе, в котором режиссер «собирает визуальные доказательства и усиливает их до символов отчуждения». Для Антониони важна каждая деталь, способная передать атмосферу действия, для усиления аутентичности он даже пригласил на главные роли людей, непосредственно участвовавших в молодежных бунтах. Автор исследования подробно анализирует характер главной героини в исполнении студентки Калифорнийский университета Дарьи Халприн и трактует перенесение действия фильма из Лос-Анджелеса в аризонскую пустыню не только как столкновение двух разнородных пространств, но и как своего рода доисторическое прошлое. В пятом параграфе этого научного эссе речь вновь заходит о кинематографических средствах воздействия на зрителя, и Роденберг показывает, с какой скрупулезностью режиссер работает над изображением, уделяя большое внимание не только композиции кадра, но и световому и цветовому решению.

В последующих параграфах речь идет о процессе съемок фильма и о негативных отзывах на картину американской критики, что, по мнению исследо-

вателя, было реакцией на открытую политическую позицию Микельанджело Антониони. В последнем параграфе Г.-П. Роденберг отмечает, что этим можно лишь частично объяснить неприятие фильма критиками и американским истеблишментом. Кассовый же провал был связан с эстетикой фильма. Ряд критиков не без оснований упрекали режиссера в том, что, разоблачая внешнюю пустую красоту красивым изображением, он не приходит к содержательному высказыванию и фактически не дает слова самим персонажам.

Однако Роденберг говорит об этом вскользь и даже не пытается понять причины, по которым фильм не вызвал интереса у широкой аудитории, хотя делался в расчете на большой кассовый успех. Это при том, что Г. Кортэ считает одной из существенных задач анализа фильма определение средств динамизации зрительского интереса и понимание психологии зрительского восприятия. Так называемый «количественный анализ» с обнажением структуры фильма и определением временных параметров тоже мало что добавляет в этом аспекте. Между тем причины неуспеха фильма у массового зрителя лежат на поверхности. Это невнятность сюжета, слабая проработка характеров, не всегда убедительная мотивация их поступков и отсутствие этической оценки весьма неоднозначных действий — таких, как стрельба студентов по полицейским, принимаемое студентами решение закрыть университет, странный угон самолета героем фильма, явное заигрывание режиссера с молодежной аудиторией и т. д. В результате интенции режиссера не были декодированы и восприняты зрителем. Это же касается и интертекстуальных пассажей типа символики раскраски героем самолета, который без трактовки Роденберга, обращающегося к идеям Маркузе о «полиморфно-извращенной» сексуализации и фрейдовской теории о слиянии женского и мужского начала в некое Оно, понять невозможно.

Аналогично построены и последующие три статьи, призванные проиллюстрировать продуктивность метода анализа фильма, предлагаемого Г. Кортэ. В статье Петера Дрекслера рассматривается, как роман С. Кинга «Мизери» был адаптирован в экранную версию. Подробно исследуется творчество Стивена Кинга, а также проблемы взаимодействия литературы и кино, после чего анализируется экранизированный роман и фильм по уже знакомой нам схеме: разбивка на эпизоды с уточнением временной протяженности каждой сцены и выяснение функциональности каждого из эпизодов. Далее выявляется, какими средствами создается саспенс в литературном произведении и в кино, и это иллюстрируется сопоставлением параллельного развития двух или нескольких взаимозависимых сюжетных линий и, согласно принятой методологии, приводится диаграмма создания напряжения в романе и в фильме. После сюжетно-композиционного анализа приведенные в качестве примера эпизоды подробно рассматриваются с точки зрения их изобразительного решения, а также передачи субъективного восприятия событий героями литературного и экранного произведения и рассматривается использование в них различного вида интертекстуальности.

Вопрос же о восприятии фильма зрителем оказывается за скобками данного исследования.

На сравнении литературного первоисточника и его экранного воплощения в постмодернистской стилистике построено и исследование Йенсом Тиле особенностей фильма «Ромео + Джульетта». Здесь также даны схемы и диаграммы, анализируются образы главных героев и используемые режиссером изобразительные приемы, задача которых — создание пестрого искусственного мира, и прием преувеличения как эстетическая категории, определяющая стилистику данной картины. Согласно доктрине Корте, в статье дается сравнение анализируемого фильма с аналогичными явлениями в кино — со знаменитым киномюзиклом «Вестсайдская история» и фильмом «Ромео и Джульетта», поставленным Ф. Дзеффирелли. Последний параграф «Восприятие фильма» представляет собой лишь комментарий к рецензиям критиков на данную киноленту.

Статья самого автора методики системного киноанализа Г. Корте во второй части книги посвящена исследованию особенностей фильма «Список Шиндлера» в дискурсе «эстетика Голливуда и немецкая история». Начинается анализ с истории создания фильма и краткой характеристики С. Спилберга как режиссера самых успешных кассовых фильмов, а также с развернутого обзора самых разных отзывов кинокритиков о фильме «Список Шиндлера». Вывод, к которому приходит Г. Корте, заключается в том, что причиной успеха фильма стало умение режиссера воплотить на экране с помощью присутствующих Голливуду приемов столь болезненную и острую тему таким образом, что зритель испытал ощущение вовлеченности вне зависимости от его исторических познаний и политических убеждений.

После этого исследователь, согласно своей доктрине, разбивает фильм на восемь больших блоков, составляет график эпизодов и подробно пересказывает содержание каждого эпизода, обращая внимание на сюжетно важные детали и нюансы.

Поскольку фильм снят по роману Томаса Кенилли, то третий параграф исследования представляет собой (как и в статьях П. Дрекслера и Й. Тиле) сравнительный анализ литературного первоисточника и его экранного воплощения. Далее, опять-таки с использованием графиков, исследуется, каким образом режиссеру удается вызвать у зрителя соответствующие эмоции и интерес к происходящему на экране и как творчески используется визуальный ряд, создающий порой эффект кинохроники, а также звуковое решение фильма.

В последнем параграфе анализируются, как драматургические приемы, применяемые С. Спилбергом в предыдущих его фильмах, представлявших собой экшен или фэнтези, используются в «Списке Шиндлера», а также новые композиционные и изобразительные средства, которые появились в фильме совершенно иного жанра и иной, основанной на реальных событиях темы. Вывод, к которому приходит Г. Корте, заключается в том, что тема фильма гораздо шире, чем история Шиндлера и спасенных им евреев, — она

затрагивает в целом тему геноцида, нацизма, который в наши дни пытается возродиться в различных формах, и что в фильме «осознанно или нет, делаются намеки на связь между фашизмом и капитализмом»; эмоциональный же накал фильма оказался способен воздействовать на самых разных зрителей.

В заключение следует отметить, что появление у нас перевода книги Гельмута Корте «Einführung in die Systematische Filmanalyse» очень своевременно и актуально, поскольку сегодня отечественное киноведение, мягко выражаясь, оказалось на обочине кинопроцесса и сводится либо к анализу творчества отдельных режиссеров, либо к исследованию определенных жанров, либо к популяризации отдельных явлений, связанных с экранным искусством.

В предисловии к Г. Корте А. Павлов отмечает, что данный труд заполняет лауну, находящуюся между киноведением, основанным на субъективно взгляде автора, и теорией кино, рассматриваемой в последнее время преимущественно с философских позиций, предлагая «метод работы с эмпирическим материалом с помощью конкретно определенного инструментария, позволяющего анализировать кино системно, то есть всесторонне», и что оригинальность труда Г. Корте и его соавторов состоит в попытке использовать не только качественный анализ, но и количественный, приближая тем самым киноведение к точным наукам, а также в повышенном внимании к восприятию фильма зрителем, что уже ближе к социологии и культурологии.

Все это так, но не стоит забывать, что в советском киноведении также были работы о методологии комплексного анализа фильма — с учетом исторического и социокультурного контекста, в котором фильм создавался, творческой биографии его режиссера и его мировоззрения и т. д. Например, Я. Б. Иоскевич в свое время издал основательную работу «Методология анализа фильма»¹.

Радикально новое в книге Г. Корте — предлагаемый количественный анализ, что вряд ли можно использовать в рецензиях, но что может быть очень полезно при обучении будущих киноведов, кинокритиков и редакторов фильмов и телесериалов, поскольку помогает выявить структуру экранного произведения, логику повествования и способы эмоционального воздействия на зрителя (или отсутствие оно).

В целом предлагаемый Гельмутом Корте метод системного, а точнее будет сказать, комплексного анализа фильма, несомненно, будет полезен для будущих сценаристов, режиссеров и киноведов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Иоскевич Я. Б.* Методология анализа фильма: (Становление систем. подхода в киноведении). Л.: ЛГИТМиК, 1978. 119 с.

¹ *Иоскевич Я. Б.* Методология анализа фильма: (Становление систем. подхода в киноведении). Л.: ЛГИТМиК, 1978. 119 с.

№ 4 / 2021

**ДОКУМЕНТЫ
И МАТЕРИАЛЫ**

УДК
372.578

Бесплатная музыкальная школа. Публикация концертных программ (1862—1911)

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

Пояснительная записка

Бесплатная музыкальная школа¹ на протяжении своего более чем полувекового существования (1862—1917) сыграла очень важную роль в деле музыкального просветительства в России. С ее деятельностью связана целая серия блестящих концертов, выступлений известных музыкантов², административная и педагогическая работа таких выдающихся представителей русской музыки, как Г. И. Ломакин, М. А. Балакирев, Н. А. Римский-Корсаков, С. М. Ляпунов и другие.

Вместе с тем в исследовательской литературе по сей день приводятся, как правило, самые общие сведения о деятельности БМШ, а полная публикация концертных программ Школы (1862—1911) не предпринималась.

В 1887 году в связи с 25-летним юбилеем БМШ В. В. Стасов подготовил статью о деятельности Школы с приложением программ концертов (1862—1887). Материалы эти были изданы в «Историческом вестнике» за март 1887 года и в том же году отдельной брошюрой в типографии А. С. Суворина³. Статья Стасова «Двадцатипятилетие Бесплатной музыкальной школы» репуб-

¹ Далее также Школа, БМШ.

² Назову лишь некоторых из них: М. П. Мусоргский, Н. Г. Рубинштейн, Ф. И. Стравинский, С. О. Менгер, Л. С. Ауэр, Ф. О. Лешетицкий, К. Ю. Давыдов, О. А. Петров, И. А. Мельников, Ю. Ф. Платонова, В. М. Васильев, Е. А. Лавровская, А. А. Хвостова, Г. Г. Кросс, А. А. Герке, Ф. А. Канилле, И. Ф. Нейлисов, Н. И. Калинин, П. А. Шостаковский и др.

³ *Стасов В. В.* Двадцатипятилетие Бесплатной музыкальной школы // Исторический вестник. 1887. Март. С. 599—622, 623—642; *Стасов В. В.* Двадцатипятилетие Бесплатной музыкальной школы. СПб.: Тип. А. С. Суворина. 1887. 47 с. Эти публикации практически идентичны. Единственное заметное различие — программа концерта в честь 25-летия БМШ. Об этом см. далее.

ликовалась несколько раз в советское время без приложения программ. Таким образом, издание программ концертов БМШ от 1887 года следует признать единственным в своем роде опытом.

Публикация Стасова — чрезвычайно важная и ценная для истории БМШ — в наши дни превратилась в библиографическую редкость. Кроме того, она подготовлена к печати в традициях своего времени и с позиций современного состояния науки требует пояснений, а также детализации источников.

Все обнаруженные на сегодняшний день программы концертов БМШ (1862—1911) последовательно представлены в рамках данной статьи. На разных этапах исследования были выявлены, а также изучены афиши и программы концертов Школы из «архива БМШ» (ОР РНБ. Ф. 41), произведена сверка архивных материалов с имеющимися публикациями, там, где было возможно, выверены и уточнены даты, названия и части исполняемых произведений, имена исполнителей, приведены ссылки на архивные источники и пр. В процессе работы учитывались сведения о деятельности БМШ, приведенные в «Летописи жизни и деятельности М. А. Балакирева», изданной в 1967 году А. С. Ляпуновой, Э. Э. Язовицкой, Э. Л. Фрид. Нельзя не отметить, что исследователями проделана огромная работа по изучению жизни и деятельности М. А. Балакирева. Концертные программы БМШ 1862—1887 годов нашли отражение в «Летописи» со ссылкой на публикацию Стасова, программы 1887—1911 годов — со ссылкой на фонд 41 (Балакирева) в ОР РНБ (без точных указаний «дел» и листов). Добавлю, что некоторые программы БМШ до сих пор не издавались и не упоминались в научной литературе.

Изучение, а также сопоставление архивных материалов и программ, изданных Стасовым, дает основания полагать, что в большинстве случаев Стасов опирался на печатные афиши и программы, подобные тем, что сохранились в ОР РНБ. Особый исследовательский интерес вызывают случаи явных расхождений между архивными источниками и сведениями, приведенными Стасовым. Чем вызваны такие расхождения, следует ли принимать их во внимание в качестве существенных, располагал ли Стасов дополнительными достоверными письменными или устными сведениями, неизвестными современному историкам. К сожалению, однозначного ответа на эти вопросы пока нет.

Произведенные изыскания позволяют заключить, что архивные афиши и программы не следует воспринимать в качестве единственного и абсолютно достоверного источника. Безусловно, Стасов мог упускать некоторые детали, работая с материалами Школы. Но и в архивных документах порой наблюдаются исправления или варианты. Необходимо учитывать, что в печать афиши и программы подписывались, как правило, за две-три недели до кон-

церта. Поэтому экстренные замены, очевидно имевшие место, не всегда получали отражение в печатных экземплярах¹.

Вышеизложенное повлияло на решение рассматривать имеющиеся источники в комплексе и публиковать программы концертов с указанием всех существенных расхождений. При этом данные архивных афиш и программ избраны в качестве основы в предлагаемой публикации, поскольку в них заявлены запланированные программы. Сведения, опубликованные Стасовым, и материалы периодики в большей мере позволяют судить об экстренных заменах в концертных программах.

При работе над публикацией в ряде случаев требовалось пояснить жанр, уточнить название произведения, инициалы авторов, исполнителей и пр. Подобные пояснения сделаны автором публикации, даны в квадратных скобках и специально не оговариваются. В остальных случаях уточнения в квадратных скобках сопровождаются ссылкой на источник. При необходимости непосредственно следом за программой даны примечания.

Публикация концертных программ сопровождается развернутой вступительной статьей, в которой автор использовал материалы собственного диссертационного исследования². На основании «архива БМШ» и различных исторических свидетельств удалось проследить ключевые аспекты деятельности этого легендарного в истории русской музыки явления: представлены основные этапы существования Школы, образовательный процесс и ведение концертной деятельности.

Учреждение БМШ и руководство ее деятельностью

Учреждение Бесплатной музыкальной школы состоялось 1 февраля 1862 года, что подтверждается «Свидетельством... дозволяющим Коллежскому ассессору [Г. И.] Ломакину, Титулярному советнику [П. И.] Бларамбергу, Коллежскому регистратору [А. А.] Гольде³ и дворянину [М. А.] Балакиреву

¹ В отдельных случаях удалось выявить изменения, внесенные в программы в последний момент: они представлены в виде «вклеек» в афише (ОР РНБ. Ф. 41. № 493. Л. 21). В иных документах отражена вариантность программ (ОР РНБ. Ф. 41. № 491. Л. 11, 12; № 492. Л. 24, 25). Скорректировать некоторые программы удалось и по изданиям периодической печати того времени (см. программы концертов БМШ от 11 апреля 1862 года, от 6 марта 1867 года).

² Константинова М. А. История Бесплатной музыкальной школы (1862–1917): Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. СПб., 2008. 332 с. Диссертация выполнена под руководством З. М. Гусейновой.

³ Сведения, подтверждающие последующее участие в деятельности Школы П. И. Бларамберга и А. А. Гольде не были обнаружены.

учредить в Санкт-Петербурге бесплатную школу пения и музыки»¹. Директором БМШ стал Г. И. Ломакин.

В «Автобиографических записках» Г. И. Ломакина отмечается: «В 1860-х годах Ломакин часто видался с М. А. Балакиревым, В. В. Стасовым и А. Н. Серовым. Разговор обыкновенно шел у них о музыкальном прогрессе, о развитии искусства хорового пения... Стасов говорил: „Готовьте нам учителей, Гавриил Якимович²; этого мало, что Вы сами умеете учить: Вас не будет — и кончено!“»³ Кроме того, как вспоминал Ломакин, многие убеждали его в необходимости составить городской хор. Балакирев же «проводил мысль открыть бесплатную музыкальную школу, к которой бы примкнуло общество любителей, музыкантов и певцов и где его роль была бы управлять оркестром, а Ломакина — хором»⁴.

Однако объявить об открытии БМШ оказалось возможным только 18 марта 1862 года, после первого из двух концертов, данных в пользу учреждения Бесплатной музыкальной школы⁵. Сбор с этого концерта составил начальный капитал новой организации. По мысли учредителей, Школа должна была сама себя содержать сборами с концертов⁶.

В «Записках» Ломакин отмечал, что БМШ «для прочного обеспечения и беспрепятственного хода» нуждалась в покровительстве Высочайшей особы⁷. 24 ноября 1862 года государь наследник цесаревич Николай Александрович «изъявил милостивое согласие на принятие под августейшее свое покровительство Бесплатной музыкальной школы» и назначил выплату ежегодного пособия в 500 рублей⁸. После смерти Николая Александровича, последовавшей в апреле 1865 года, новый наследник и будущий император Александр III принял БМШ под свое покровительство, с назначением «на поддержание оной» той же суммы в 500 рублей⁹.

Система управления Школой на первом этапе ее существования была очень простой. Фактически директором был Ломакин. В одном из доку-

¹ ОР РНБ. Ф. № 465. Л. 1.

² Здесь и далее инициалы Ломакина приводятся так, как они выписаны в документах.

³ *Ломакин Г. И.* Автобиографические записки // Русская старина. 1886. Т. 50. С. 311–312.

⁴ Там же.

⁵ Концерты состоялись 11 марта и 11 апреля 1862 года. В концерте принимали участие певчие графа Д. Н. Шереметева и солисты-любители (см.: *Ломакин Г. И.* Автобиографические записки. Т. 50. С. 312–313).

⁶ Там же. С. 312.

⁷ Там же. С. 319.

⁸ ОР РНБ. Ф. 41. № 465. Л. 2. Ломакин указывал, что принятие Школы под Августейшее покровительство состоялось благодаря ходатайству великой княгини Елены Павловны. По словам Ломакина, Елена Павловна принимала живое участие в судьбе БМШ (см.: *Ломакин Г. И.* Автобиографические записки. Т. 50. С. 312).

⁹ ОР РНБ. Ф. 41. № 465. Л. 4.

ментов, озаглавленном «Сведения о положении дел Бесплатной музыкальной школы, за время с 28 января 1868 г[ода] по 27 апреля 1869 года»¹, отмечалось: «Некоторым из общественников может быть неизвестно, что до учреждения Совета Школы, она управлялась однолично и самостоятельно бывшим ее директором Г. И. Ломакиным»². Принадлежащее Школе имущество — библиотека, инструменты, денежные суммы и векселя — помещались в квартире Ломакина³.

В архиве БМШ сохранилось очень мало документов периода управления Школой Ломакиным. Это затрудняет воссоздание истории данного периода, свидетельствует о некоторой неопытности в административных вопросах первого руководителя БМШ и, как следствие, недостаточной организации работы Школы. Высказывания по этому поводу можно обнаружить в некоторых газетных и журнальных статьях того времени⁴, а также в воспоминаниях самого Ломакина. В частности, музыкант называл себя неспособным к административной деятельности и указывал на несоблюдение «формальности» при управлении Школой: «Непрактичный в делах он (Ломакин. — М. К.) предавался всецело своему учительскому труду, который и поглощал все его внимание и заботы, и относился беспечно к остальным вещам, полагая, что все ведется исправно»⁵.

В марте 1867 года на общем собрании учеников Школы был разработан проект Устава БМШ⁶, по которому управление Школой предполагалось производить силами Общего собрания и Совета, состоящего из учредителей, именуемых «директорами», и восьми членов, ежегодно избираемых из числа учеников путем голосования⁷. В соответствии с § 12 окончательного варианта Устава, утвержденного 11 ноября 1867 года министром внутренних

¹ Далее «Сведения...».

² ОР РНБ. Ф. 41. № 488. Л. 1.

³ В. В. Стасов в статье «25-летие Бесплатной музыкальной школы» отмечает, что при Ломакине Школа «пользовалась» помещением в доме графа Д. Н. Шереметева, где проводились спевки и хранились все документы. Квартира Ломакина помещалась в том же доме (см.: Стасов В. В. Статьи о музыке: В 5 вып. / Коммент. В. Протопопова. Вып. 4. М.: Музыка, 1978. С. 32).

⁴ Якорь. 1864. № 45.

⁵ Ломакин Г. И. Автобиографические записки. Т. 50. С. 321.

⁶ Предположительно в разработке Устава БМШ принимал участие Д. В. Стасов. Ломакин в письме к Балакиреву от 28 февраля 1867 года писал: «В четверг я должен представить Устав Школы... Его Высочеству Наследнику. Устава у меня еще нет, он у Д. В. Стасова» (ОР РНБ. Ф. 41. № 1061. Л. 24). Балакирев в письме к В. М. Жемчужникову, датированном декабрем 1865 года, отмечал: «Для нас он (Д. В. Стасов. — М. К.) может быть золотым человеком, начиная с того, что у него есть опытность в составлении устава и по многому другому» (Балакирев М. А. Воспоминания и письма / Ред.-сост. Ю. А. Кремлев, А. С. Ляпунова, Э. Л. Фрид. Л.: Музгиз, 1962. С. 97).

⁷ ОР РНБ. Ф. 41. № 467. Л. 3.

дел П. А. Валуевым, управление БМШ осуществлялось директором и Советом Школы. Таким образом, в окончательный вариант Устава были внесены некоторые изменения принципиального значения: вместо управления на общественных началах, предложенного в проекте, установлено управление избранных представителей Общего собрания — Совета, возглавляемого директором.

Согласно § 4 Устава¹ право «наименоваться» директором Школы предоставлялось одному из учредителей (Ломакину или Балакиреву). В случае «выбытия» обоих учредителей Совет Школы должен был избрать преемника из числа «лиц, известных своими музыкальными познаниями» (§ 5). Ведению директора подлежала вся учебная часть БМШ: выбор пьес для концертов и выдача членам-любителям аттестатов о приобретенных ими в Школе познаниях (§ 17).

В Совет БМШ входили восемь членов, которые ежегодно избирались из числа так называемых членов-любителей Школы путем баллотировки (§ 12). Ведению Совета подлежало распоряжение денежными суммами по административной и хозяйственной частям Школы, а также избрание почетных членов, секретаря, казначея, библиотекаря и разбирательство недоразумений и споров между преподавателями, членами-любителями и учениками (§ 13). «В зависимости от средств» БМШ Советом также определялся размер жалованья директора, преподавателей, казначея, секретаря и библиотекаря (примечание к § 5). Председательствовал в Совете директор. В случае же его отсутствия председатель избирался членами Совета из своей среды (§ 14). Для обсуждения текущих дел Школы Совет должен был собираться один раз в месяц, а «в случае надобности и чаще». Дела в Совете решались большинством голосов присутствующих членов. При равном количестве голосов перевес оставался за тем мнением, к которому присоединялся председатель Совета. Собрание Совета считалось несостоявшимся, если в нем присутствовало менее 5 членов (§ 15). В каждом заседании Совета велся журнал. В нем фиксировался порядок обсуждения вопросов. В конце заседания все присутствующие члены должны были расписаться в этом журнале (§ 16).

В «состав» Школы входили: члены-любители, ученики, почетные члены, члены-слушатели и преподаватели (§ 3). Членами-любителями и учениками могли быть «лица всех сословий обоого пола, вступающие в Школу для приобретения музыкальных познаний; но в число членов-любителей могли поступать только те лица, которые по оказавшимся при испытании успехам были признаны директором заслуживающими этого звания (§ 6). Почетными членами могли быть избранные Советом: а) лица, жертвовавшие ежегодно не менее 50 рублей в пользу БМШ; б) артисты, заслужившие известность в «музыкальном искусстве» (§ 7). Членами-слушателями признавались ли-

¹ ОР РНБ. Ф. 41. № 476.

ца, вносящие ежегодно не менее 10 рублей (§ 8). Почетным членам и членам-слушателям предоставлялась возможность посещать бесплатно спевки, репетиции и концерты БМШ (§ 9).

В соответствии с § 11 Школа имела право давать концерты, «не испрашивая каждый раз предварительно на это разрешения». § 18 Устава БМШ гласит: «Школа имеет печать с изображением в середине лиры с лавровыми ветвями и с надписью: Бесплатная музыкальная школа».

Разработка и утверждение Устава явилось важным событием в жизни Школы. Уставом были сформулированы цели и задачи Школы; распределены обязанности между ее членами; введена форма отчетности и подчинена системе деятельность административного аппарата. Принятие Устава являлось необходимым условием для юридического оформления любой организации, и от того, какие она ставила перед собой цели, зависело наполнение Устава.

Утвержденный 11 ноября 1867 года Устав БМШ, вероятно, действовал на протяжении всех последующих лет существования Школы. В то же время в документах БМШ нашли отражение неоднократно предпринимаемые Советом Школы попытки внести изменения в действующий Устав. В отчете Совета БМШ о положении дел за 1868–1869 годы отмечалось, что поскольку Устав в некоторых отношениях подлежит изменению, то Совет Школы признал нужным его пересмотреть, учитывая, среди прочего, мнения учащихся и преподавателей Школы: «...но как в этом могли бы много способствовать Совету личным мнением, как гг. приобретающие в Школе музыкальные познания, так и преподаватели, то Совет, предварительно разослав каждому из них по брошюре Устава, просил сообщить свои соображения о тех изменениях, какие, по их мнению, предполагали бы полезными для ведения Дел бесплатного музыкального образования»¹. Однако эти и другие попытки внести изменения в Устав Школы не дали никаких результатов. Среди документов БМШ находится печатный экземпляр Устава Школы, изданный в 1882 году. Изучение этого документа позволяет заключить, что это всего лишь переиздание, о чем свидетельствует, кроме прочего, и надпись на титульном листе: «Утверждаю 11 ноября 1867 года. Министр внутренних дел Статс секретарь Валуев»². Текст этого издания содержит карандашные пометки и исправления, которые внес С. М. Ляпунов предположительно в 1910–1911 годах; они касались некоторых пунктов Устава. Следовательно, на протяжении долгих лет существования БМШ неоднократно предпринимались попытки пересмотреть Устав, утвержденный в 1867 году. Однако по крайней мере до 1882 года первоначальные положения Устава не претерпели никаких изменений³.

¹ ОР РНБ. Ф. 41. № 488. Л. 6 об.

² ОР РНБ. Ф. 41. № 476. С. 1.

³ В документах БМШ нам не удалось найти упоминаний и о каких-либо более поздних официальных изменениях Устава.

Вместе с Уставом были выработаны правила для учителей и учеников БМШ. За аккуратностью посещения спевок членами-любителями следили по очереди члены Совета (§ 1). Если член-любитель по каким-то причинам не мог участвовать в предстоящем мероприятии, то он должен был предупредить об этом директора лично или письменно (§ 2). Член-любитель, не бывший на спевках три раза подряд, лишался права участвовать в предстоящем публичном исполнении (§ 3). Однако он мог просить директора убедить в том, что произведения, изучаемые на спевках, ему известны, и если это соответствовало действительности, то данный член-любитель допускался к участию в публичном исполнении (§ 4). Каждый член-любитель получал на последней спевке «контрмарку», подтверждавшую его право на участие в концерте. Сверх того, он получал по два бесплатных билета для гостей (§ 5). Для посещения репетиции с оркестром также выдавались «контрмарки» (примечание к § 5). Те члены-любители, которые не участвовали в публичном исполнении, не имели права на получение входных «контрмарок» и бесплатных билетов для гостей (§ 6).

Перед началом каждой спевки одному из членов-любителей в каждом «голосе» выдавалось определенное число партий для раздачи участвующим. Эти партии по окончании спевки должны были быть возвращены тому лицу, от которого они были получены. Брать хоровые партии домой можно было только с разрешения директора (§ 7)¹.

В «Сведениях...» отмечалось, что, поскольку некоторые преподаватели «занимались недостаточно удовлетворительно... пришлось составить им инструкции, с определением штрафов, которые бы побуждали их к справедливому исполнению своих обязанностей»². Вследствие этого между Советом Школы и преподавателями было выработано соглашение, по которому обе стороны брали на себя определенные обязательства. За успешное их исполнение преподаватели получали вознаграждение от Совета. Так, § 1 этого документа, озаглавленного «Условие с преподавателями Бесплатной музыкальной школы»³, гласит: «Назначение числа классов, распределение в них преподавателей и определение как метода учения, так и времени занятий, зависит от директора». В соответствии с «Условием», преподаватели должны были являться в класс перед началом занятий и не могли «прекратить лекции ранее назначенного срока» (§ 2). Кроме того, преподаватели должны были безвозмездно являться в определенное время на спевки, репетиции и концерты

¹ ОР РНБ. Ф. 41. № 467. Л. 1. В письме к Балакиреву от 12 января 1872 года казначей БМШ М. В. Соловьев писал, что в Совете Школы давно обсуждается вопрос, как устранить «зло», которое заключается в том, что члены БМШ «партии крадут». «Вам известно, — писал Соловьев, — что это зло существовало и существует не у одних нас, но и в Русском музыкальном обществе» (ИРЛИ. Ф. 162. Оп. 4. № 1060. Л. 6).

² ОР РНБ. Ф. 41. № 488. Л. 4 об. — 5.

³ ОР РНБ. Ф. 41. № 467. Л. 7—8.

Школы, назначенные директором (§ 3). В случае же невозможности прибыть на лекцию, спевку, репетицию или концерт преподаватель должен был известить секретаря Школы «не позже как накануне» (§ 4). По окончании каждой «лекции» преподаватели получали билеты, по предъявлении которых казначей должен был уплатить вознаграждение помесечно или поурочно из расчета 1 рубль 75 копеек за каждый час (§ 5, § 7). За частичное или полное невыполнение своих обязанностей преподаватели подвергались штрафу в следующих соотношениях: за несвоевременную явку в класс (то есть позже, чем за 5 минут до начала занятий) — в размере 25 копеек, затем за каждую пропущенную четверть часа — по 50 копеек; в случае же неявки без заблаговременного предупреждения преподаватель лишался платы за пропущенный урок и подвергался штрафу в размере двух рублей (§ 5)¹.

Таким образом, изучение Устава БМШ и правил, составленных для учителей и учеников, способствует пониманию структуры Школы и особенностей ее функционирования.

В делах БМШ сохранился следующий документ: «1868 года января 28 дня в зале 6-й гимназии² учредитель и директор Бесплатной музыкальной школы Г. Я. Ломакин, по предъявлении Устава, утвержденного г. Министром внутренних дел 11 ноября 1867 г., отказался от управления Школой по болезни. Управление Школой с званием директора по смыслу Устава перешло в ведение другого учредителя М. А. Балакирева»³. Э. Л. Фрид, высказав предположение, что главная причина ухода Ломакина с поста директора Школы состояла в несовпадении его взглядов на деятельность БМШ с балакиревскими, добавляет: «В воспоминаниях Ломакин объяснил уход из Школы неприятностями, возникшими у него в связи с неопытностью в хозяйственно-административных делах. Стасов поддержал эту версию, цитируя в статье „25-летие Бесплатной музыкальной школы“ слова Ломакина, возможно, потому, что чрезвычайно ценил его вклад в музыкальную культуру и не желал бросить на него какую-либо тень»⁴.

Управление Школой Балакиревым производилось в соответствии с основными положениями Устава. После принятия звания директора БМШ Балакирев предложил Общему собранию избрать членов Совета. В том же собрании были избраны казначей, секретарь, библиотекарь. Структура организации почти не претерпела изменений и в последующие годы существования Бесплатной музыкальной школы.

¹ ОР РНБ. Ф. 41. № 467. Л. 7–8.

² 6-я гимназия помещалась в здании Министерства народного просвещения на площади Чернышева (ныне площадь Ломоносова).

³ ОР РНБ. Ф. 41. № 467. Л. 5.

⁴ Балакирев М. А. Исследования и статьи / Ред.-сост. Ю. А. Кремлев, А. С. Ляпунова, Э. Л. Фрид. Л.: Музгиз, 1961. С. 33.

В 1873 году Балакирев, на время отошедший от музыкальных дел, сложил с себя и полномочия Главы Школы¹. В протоколе заседания Совета БМШ от 6 декабря 1873 года зафиксировано: «Вследствие заявления директора Школы Совет постановил: ...за выбытием из директоров М. А. Балакирева возложить временно исправление его должности... впредь до избрания директора, на члена Совета М. А. Бермана»². О времени «бездействия» БМШ Совет сообщал в письме к почетному члену Школы — П. И. Губонину от 1 мая 1874 года: «Бесплатная музыкальная школа с сентября м[есяца] 1872 года, вследствие двух обстоятельств — отказа в дарованном ей помещении в здании Министерства внутренних дел и выбытии затем директора ее М. А. Балакирева, находилась до января м[есяца] сего года в бездействии»³. Таким образом, БМШ осталась без директора. Исполняющего обязанности директора М. А. Бермана утвердить в качестве Главы Школы не было возможности, так как он не входил в число лиц, «известных своими музыкальными познаниями» (§ 5 Устава БМШ)⁴.

В заседании Совета БМШ, состоявшемся 6 апреля 1874 года, было «заслушано» письмо Г. И. Ломакина к члену Совета П. А. Исполатовскому. Ломакин писал: «С тех пор, как М. А. Балакирев оставил управление Бесплатной музыкальной школой, я душевно беспокоился об участи ее, тем более, что сам, по расстройству здоровья, не в состоянии принять на себя обязанность, неоднократно предлагаемую мне М. А. Балакиревым⁵. Искренно желая, однако же, чтобы основанное нами столь полезное учреждение поддержалось и процветало... я прошу Вас, Милостивый государь, предложить обществу Бесплатной музыкальной школы пригласить г. Римского-Корсакова принять ее

¹ В письме к В. В. Стасову от 15 марта 1873 года Балакирев писал: «Если же мне и пришлось бросить Школу и концерты, то, надеюсь, что Вы не скажете, что я сделал это по капризу. Мне нелегко было на это решиться, а теперь я *не желаю возврата* (выделено в документе. — М. К.), и если бы явилась бы возможность давать концерты по-прежнему, я не вернулся бы, так как и без меня есть кому составить и хорошую программу и продирижировать — я говорю о Корсиньке, которого предполагаю вполне годным для этого» (*Балакирев М. А., Стасов В. В.* Переписка: В 2 т. / Ред.-сост., авт. вступ. статьи и коммент. А. С. Ляпунова. М.: Музыка, 1970. Т. 1. 285–286).

² ОР РНБ. Ф. 41. № 469. Л. 15. Намерение передать управление Школой М. А. Берману, очевидно, оформилось у Балакирева уже к весне 1873 года, подтверждением чему может служить письмо Бермана Балакиреву от 20 апреля 1873 года. Берман писал: «Пораздумав о Вашем лестном для меня желании передать мне заведование Школой, я нашел невозможным принять на себя этот труд, не испросив на то согласия всего нашего общества, и потому покорнейше прошу Вас не возбуждать этого вопроса в имеющем быть в воскресенье заседании Совета. Мне кажется, лучше бы отложить это дело до сентября» (ИРЛИ Ф. 162. Оп. 4. № 104. Л. 1).

³ ОР РНБ. Ф. 41. № 470. Л. 11 об.

⁴ ОР РНБ. Ф. 41. № 476. С. 2–3.

⁵ Данных, свидетельствующих о переговорах Балакирева и Ломакина по этому вопросу, обнаружить не удалось.

под свое ведение»¹. В том же заседании было заслушано заявление членов Совета П. А. Исполатовского и Н. А. Хмызникова о том, что «в случае избрания Советом Н. А. Римского-Корсакова в директора Школы, он, как им достоверно известно, от принятия на себя этого звания не откажется»². Итогом заседания явилось «постановление»: «Профессора Санкт-Петербургской консерватории Николая Андреевича Римского-Корсакова, как вполне удовлетворяющего требованию, изложенному в § 5 Устава Школы, избрать в директора оной, на место бывших гг. Ломакина и Балакирева. Сообщить ему о таком постановлении Совета копией с сего постановления, поручив нескольким членам Совета вручить ему оную лично, с просьбой принять Школу под свое покровительство»³.

Римский-Корсаков отмечал в «Летописи»: «Осенью⁴ 1874 года ко мне явилась депутация из членов-любителей Бесплатной музыкальной школы с просьбою принять на себя управление этим учреждением вместо отказавшегося Балакирева⁵... <...> Не зная никаких подробностей об отказе Балакирева, я принял предложение депутации и начал занятия в Школе»⁶.

В документах БМШ сохранился датированный 10 апреля 1874 года «ответ» Римского-Корсакова на названное выше постановление. В частности, он писал: «На постановление Совета от 6 сего апреля, сообщенное мне, которым решено избрание меня директором С-Петербургской Бесплатной музыкальной школы, я спешу заявить Совету, что почитаю за особую честь принять на себя это звание и постараюсь по мере сил своих оправдать то доверие, которое Школа выказала ко мне, предлагая эту новую для меня деятельность»⁷.

Таким образом, с 1874 года директором БМШ становится Римский-Корсаков. Новый директор управлял БМШ также в полном соответствии с положениями Устава. Порядок вопросов, обсуждаемых в заседаниях Совета Школы во главе с директором, последовательно заносился в специальный журнал⁸, а отчеты о положении дел Бесплатной музыкальной школы регулярно

¹ ОР РНБ. Ф. 41. № 470. Л. 4.

² ОР РНБ. Ф. 41. № 470. Л. 4–4 об.

³ ОР РНБ. Ф. 41. № 470. Л. 4–4 об.

⁴ Благодаря документам БМШ, мы имеем возможность уточнить сведения, приведенные Римским-Корсаковым в «Летописи», а именно: приглашение принять Школу под свое управление последовало в апреле 1874 года, а не осенью, как указывает Римский-Корсаков.

⁵ Далее Римский-Корсаков писал: «Как произошел этот отказ, мне мало известно, но слышал я, что это случилось вследствие настоятельного требования некоторых членов Школы. Удалившийся от музыкального мира Балакирев не оставлял все-таки директорства, но в Школу не показывался, и Школа чахла, влача печальное существование» (*Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. 8-е изд. М.: Музыка, 1980. С. 118*).

⁶ Там же.

⁷ ОР РНБ. Ф. 41. № 470. Л. 5.

⁸ См., например: ОР РНБ. Ф. 41. № 470, 477, 479.

направлялись в Контору Наследника Цесаревича¹. В «Летописи» Римский-Корсаков вспоминает о заседаниях Совета Школы: «Помню, как я тогда не умел вести заседания. <...> Не имея понятия о юридической части, я мало был сведущ в порядках составления протоколов, подаче голосов, о согласии мнений, об оставлении при особом мнении и т. п. Дело у нас велось безукоризненно честно, но подчас халатно, и помню я, как однажды член Совета П. А. Трифионов... вышел из состава Совета Школы, ссылаясь на наше халатное отношение, и, вероятно, был прав»². В конце 1870-х годов в письмах к друзьям Римский-Корсаков все чаще поднимал вопрос о своей отставке с поста директора БМШ³. Композитора все больше удручало финансовое положение Школы, а также некоторые недостатки учебного процесса БМШ. Кроме того, вмешательство Балакирева⁴ в дела Школы вызывало определенное недовольство музыканта. Вероятно, указанные обстоятельства, среди прочего, и послужили причиной ухода Римского-Корсакова с поста директора Бесплатной музыкальной школы. В отчете «о составе деятельности БМШ» за 1881 год отмечалось: «В начале минувшего сезона произошла важная перемена в составе Школы. Н. А. Римский-Корсаков, по домашним обстоятельствам, не позволяющим ему заниматься делами Школы, — оставил звание директора ее; почему Совет обратился к учредителю Школы М. А. Балакиреву с просьбой принять на себя это звание, который, снисходя к просьбе Совета, изъявил на это свою готовность»⁵. Избранный вновь на пост директора Школы, Балакирев состоял в этой должности с 1881 по 1908 год. Музыкант, как и прежде, энергично приступил к руководству Школой, организуя различные концерты, в том числе и концерты, посвященные памяти Ф. Листа (22 ноября 1886 года), а также концерт в честь 25-летия БМШ (12 марта 1887 года) и некоторые другие. Однако уже в 1892 году в письме к французскому музыканту Л.-А. Бурго-Дюкудре Балакирев признавался, что директором БМШ он значится только на бумаге⁶. Исполняющим обязанности директора Школы был член-любитель БМШ П. Н. Плотников. В последующие годы фактическое руководство в Школе осуществлялось хормейстером В. М. Куткиным и С. М. Ляпуновым.

¹ См., например: ОР РНБ. Ф. 41. № 470. Л. 15–16 об.

² *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. С. 126.

³ См., например, письма к С. Н. Кругликову (*Римский-Корсаков Н. А.* Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка / Ред. комис.: Б. В. Асафьев и др. М.: Музгиз, 1981. Т. 8 А. 372 с.).

⁴ В «Летописи» Римский-Корсаков отмечал, что с 1876 года Балакирев вновь начал проявлять интерес к деятельности Школы (см.: *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. С. 141).

⁵ ОР РНБ. Ф. 41. № 477. Л. 1.

⁶ *Балакирев М. А.* Воспоминания и письма. С. 210–211.

В архиве БМШ сохранилось немного документов, относящихся к этому времени. И лишь отдельные отчеты и прошения, составленные С. М. Ляпуновым, позволяют восполнить пробелы в истории существования Школы на том этапе. В 1909 году, после официального отказа Балакирева от поста директора Бесплатной музыкальной школы, это звание принял С. М. Ляпунов. В делах БМШ сохранилось прошение на имя министра внутренних дел, составленное Ляпуновым. В прошении, в частности, отмечалось: «Обращаюсь к Вашему Высокопревосходительству с почтительнейшей просьбой об исходатайствовании мне разрешения представиться Его Императорскому Величеству по случаю избрания моего на должность директора... Бесплатной музыкальной школы за отказом от таковой по расстроенному здоровью бывшего ее директора М. А. Балакирева»¹. Хронологически последним из сохранившихся документов Школы является прошение, направленное Ляпуновым в Кабинет Его Императорского Величества от 14 марта 1916 года. В нем Ляпунов высказывал пожелание о принятии Бесплатной музыкальной школы в число городских музыкально-просветительных учреждений. Композитор указывал причины, побудившие его обратиться с подобным предложением: «В виду выяснившейся полной невозможности собрать необходимое число членов и вести ее согласно Уставу². <...> Самостоятельное существование ее оказалось невозможным по отсутствию средств»³. Вероятно, в таком положении Школа и просуществовала до 1917 года.

Обширные архивные материалы Бесплатной музыкальной школы, а также различные свидетельства современников позволяют восстановить последовательность основных событий жизни и деятельности БМШ, таких, например, как ее учреждение, избрание руководителей Школы, разработка и принятие Устава и некоторые другие. Целый ряд документов из архива Бесплатной музыкальной школы способствует уточнению сведений о хорошо известных событиях в жизни БМШ и выявлению внутренней структуры организации.

Организация учебного процесса

Основу обучения в Бесплатной музыкальной школе составляла связь с живой практической деятельностью. Именно в этом, по мнению Э. Л. Фрид, и заключалось преимущество Школы перед консерваторией⁴. Концерты были тем стержнем для БМШ, «вокруг которого спланивалось основное ядро

¹ ОР РНБ. Ф. 41. № 474. Л. 18.

² Этот фрагмент текста зачеркнут самим автором, но тем не менее способствует созданию более полного впечатления о положении Школы в то время.

³ ОР РНБ. Ф. 41. № 475. Л. 22.

⁴ Балакирев М. А. Исследования и статьи. С. 31.

коллектива. Они придавали смысл учебному процессу, служили стимулом для напряженного повседневного труда¹. Принципы подобного «практического» обучения перекликаются, на мой взгляд, с методами воспитания Балакиревым молодых композиторов кружка «Могучая кучка»².

В БМШ могли учиться желающие из всех сословий, «обоего пола», преимущественно взрослые, «без отвлечения от своих обычных занятий»³. Учебная программа включала обучение светскому и церковному пению, сольфеджио и теории музыки. С «развитием» средств Школы планировалось ввести преподавание «инструментальной музыки»⁴.

Для приема в Школу необходимо было пройти вступительные испытания, которые заключались в проверке голоса и слуха: «от желающего учиться пению (требовались. — М. К.) только голос и верность слуха, хотя бы без малейшего знания нот»⁵. Перед началом вступительных экзаменов в БМШ администрация Школы публиковала в газетах и журналах объявления, а также производила рассылку специальных «весток» и «приглашений». Так, например, в одной из таких «весток» за 1869 год сообщалось: «Прием в Школу мужчин и дам начнется с 7-го сентября, и будет продолжаться по воскресениям 14-го, 21-го и 28-го сентября, от 1—3 часов пополудни, в зале 6-й гимназии, у Чернышева моста»⁶. В протоколе заседания Совета БМШ от 25 апреля 1874 года приведен текст объявления, составленного для «напечатания» в газетах⁷. В объявлении, в частности, содержится информация о времени вступительных экзаменов: «Совет Бесплатной музыкальной школы... доводит до всеобщего сведения, что... в первой половине... (сентября. — М. К.) будет происходить прием в Школу новых учеников из лиц обоего пола, о чем будет объявлено в свое время в газетах»⁸.

Обучающиеся в БМШ делились на два класса:

1. подготовительный («низший», «младший»), в который определялись лица, не имеющие никаких познаний в области музыки. На этом этапе происходило изучение элементарной теории музыки и сольфеджио;

¹ Балакирев М. А. Исследования и статьи. С. 31.

² «Надо прямо сочинять, творить и учиться на собственном творчестве», — определял Римский-Корсаков принципы обучения, которыми руководствовался Балакирев (*Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 33*).

³ ОР РНБ. Ф. 41. № 476. С. 1—2.

⁴ ОР РНБ. Ф. 41. № 476. С. 1—2. В «Записках» Ломакина упомянуто о том, что предполагалось ввести обучение игре на скрипке для желающих сделаться впоследствии учителями церковного пения (см.: *Ломакин Г. И. Автобиографические записки. Т. 50. С. 315*). Пока не найдены подтверждения того, что в БМШ действительно велось обучение игре на инструментах.

⁵ ОР РНБ. Ф. 41. № 470. Л. 21. См. также: *Голос. 1874. № 274*.

⁶ ОР РНБ. Ф. 41. № 482. Л. 2.

⁷ Опубликовано: *Голос. 1874. № 87*.

⁸ ОР РНБ. Ф. 41. № 470. Л. 9—9 об.

2. хоровой («высший», «старший»)

- а) светский,
- б) церковный.

В нем состояли лица, которые «по оказавшимся при испытании успехам» были признаны директором заслуживающими этого права. На этом уровне обучения занимались сольфеджио и хоровым пением. Учебные занятия в БМШ, как правило, проводились два раза в неделю отдельно «для дам» и отдельно «для мужчин»¹. Общие спевки назначались раз в неделю, а в случае необходимости и чаще². Генеральные репетиции перед концертом проходили при участии оркестра³.

О начале учебного сезона⁴ и расписании, по которому будут проводиться занятия, о выборах членов Совета, спевках и концертах ученики Школы и представители общественности также оповещались через «повестки» и «приглашения». В архиве БМШ сохранились печатные экземпляры подобных документов. Так, например, в одной из повесток, предположительно датируемой 1869 годом, значится: «Совет Бесплатной музыкальной школы сим извещает, что классы пения назначены: для мужчин младшего класса по понедельникам и четвергам, от 6 до 7 1/2 часов вечера; старшего класса по тем же дням, от 7 1/2 до 9 час[ов] вечера, в здании 6-й гимназии, у Чернышева моста.

Для дам⁵ младшего класса: по понедельникам и пятницам, от 11 [до] 1 (часа. — М. К.) дня; старшего класса — по тем же дням, от 1—3 [часов дня], в Сергиевской улице⁶ близ Сергиевской церкви, в доме Мясоедова № 18, кв. г. Сидорова, в 3 этаже, № 4. (Дамские классы начнутся с пятницы 12 сентября)»⁷.

В «повестке-приглашении» на спевки от 1868/69 года значится: «директор Бесплатной музыкальной школы покорнейше просит Вас, Милостивый Государь, удостоить своим посещением классы Школы, так как назначенное

¹ Согласно § 1 соглашения «Условие с преподавателями Бесплатной музыкальной школы», назначение числа классов, распределение в них преподавателей и определение как метода учения, так и времени занятий зависело от директора БМШ (ОР РНБ. Ф. 41. № 482. Л. 1–8).

² ОР РНБ. Ф. 41. № 482. Л. 1–8.

³ Чаще всего для участия в концертах БМШ приглашались артисты оркестра Русской оперы. Об этом свидетельствуют счета и расписки, согласно которым правление Школы производило оплату артистам Русской оперы, участвующим в концертах БМШ (ОР РНБ. Ф. 41. № 470).

⁴ Учебный сезон в БМШ начинался в сентябре и заканчивался в мае. Об этом см., например: ОР РНБ. Ф. 41. № 470. Л. 21.

⁵ Примечательно время проведения занятий. В мужских классах они проходили по вечерам, а в дамских классах — в дневные часы рабочей недели. Едва ли учащиеся в Школе дамы совмещали учебу и работу.

⁶ Ныне улица Чайковского.

⁷ ОР РНБ. Ф. 41. № 482. Л. 2.

к концерту произведение Берлиоза „Te Deum laudamus“ требует громадного количества голосов и значительного времени для совершенной подготовки к исполнению»¹.

Преподавательской деятельностью в БМШ в разное время занимались Г. И. Ломакин, С. И. Ломакин², М. А. Балакирев, Н. А. Римский-Корсаков, С. М. Ляпунов, Г. О. Дютш, А. И. Рубец и некоторые другие. В первые годы существования Школы курс лекций о музыке для учеников БМШ читал А. Н. Серов³.

Об учениках Школы Ломакин — ее первый директор и педагог писал: «Из числа приходящих петь большинство не имело никакого понятия о музыке. Те и начали с элементарного (подготовительного. — М. К.) класса пения, в котором преподавались первоначальные правила музыки, и когда ученики составляли себе отчетливое понятие о чтении и делении нот, гамме, интервалах и пр., то Ломакин занимался с ними постановкой голоса, легкими вокализациями, упражнениями... разучиванием пьес для концертов»⁴. При работе с хором Ломакин руководствовался своей «методю»⁵, результаты которой были испытаны им на хоре графа Д. Н. Шереметева и некоторых других⁶. При обучении пению Ломакин основное внимание уделял «чтению и делению нот с помощью равномерного движения руки»⁷. Он «налегал на учение, упражнял в отгадывании интервалов, заставлял петь гаммы терциями, аккордами, вокализовать разными манерами, выверял голоса и, на-

¹ ОР РНБ. Ф. 41. № 482. Л. 4.

² Брат Г. И. Ломакина, хоровой педагог.

³ Так, например, 27 октября 1863 года в газете «Голос» в публикации о БМШ отмечалось: «С недавнего времени после уроков пения по воскресениям, желающим из учащихся читаются г. Серовым бесплатные лекции о музыке» (Голос. 1863. № 284). Материал этих лекций музыкант изложил в ряде статей (см., например: Серов А. Н. Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика (Серов А. Н. Избранные статьи: В 2 т. / Под общей ред., со вступ. статьей и примеч. Г. Н. Хубова. М.; Л.: Музгиз, 1957. Т. 2. С. 187–217. Впервые опубликовано: Эпоха. 1864. № 6)).

⁴ Ломакин Г. И. Автобиографические записки. Т. 50. С. 315.

⁵ При составлении своей методики Ломакин опирался на системный метод «мелопласт», разработанный П. Галеном и усовершенствованный Э. Шеве. Это упрощенный метод начального обучения музыке, который включал цифровое (1–7) обозначение звуков мажорной гаммы (ут, ре, ми, фа, соль, ля, си). Точка над или под цифрой обозначала более высокую или низкую октавы, точка возле цифры — продление ее длительности, цифра 0 — паузу, перечеркнутая наискось цифра — хроматическое повышение или понижение звука (см.: Горайнов Ю. С. Г. Я. Ломакин: Дирижер. Композитор. Учитель. М.: Музыка, 1984. С. 69–70).

⁶ Ломакин Г. И. Автобиографические записки. Т. 50. С. 316. На протяжении многих лет Ломакин руководил различными хоровыми коллективами Петербурга. Прежде всего, это хор графа Д. Н. Шереметева, хор Придворной певческой капеллы, а также хоровые коллективы различных учебных заведений, в том числе Училища правоведения, Лицея, Театрального училища, военных учебных заведений, женских институтов.

⁷ Ломакин Г. И. Автобиографические записки. Т. 49. С. 648.

конец, разучивал пьесы по партиям. После таких переборок составлялись более стройные хоры»¹.

Таким образом, приемы преподавания хорового пения, выработанные Ломакиным в процессе многолетней педагогической практики, музыкант использовал в занятиях с учениками Бесплатной музыкальной школы.

Следует отметить, что результатом методических разработок Ломакина стали различные «руководства» и пособия для работы с хором.

В архиве Бесплатной музыкальной школы сохранился экземпляр одного из таких пособий, составленных Г. И. Ломакиным². Оно называется «Руководство к обучению пению в народных школах»³ и отмечено штампом библиотеки БМШ. По всей вероятности, педагогические и методические указания, приведенные в пособии, и определили основные принципы учебного процесса Бесплатной музыкальной школы⁴.

Рассмотрим основные положения, приведенные Ломакиным в его «Руководстве». Автор разделил материал по музыкальной грамоте, сольфеджио и «певческой установке» на 15 пунктов:

1. О знаках музыкальных (названия нот).
2. О фигурах нот.
3. О ценности нот (длительности и группировки нот).
4. О паузах.
5. О точках или пункте (о точках около нот, увеличивающих их длительность).
6. О ключах (в том числе сопрановом, альтовом и теноровом).
7. О такте (о тактовых размерах).
8. Об изучении, как ударять рукой и читать ноты без пения (о тактировании и сольмизации).

¹ Ломакин Г. И. Автобиографические записки. Т. 50. С. 316.

² ОР РНБ. Ф. 41. № 502.

³ Ломакин Г. Руководство к обучению пению в народных школах. СПб., [б. д.].

Кроме указанного «Руководства», Ломакиным были созданы и другие учебные пособия. Ю. С. Горяйнов, исследователь жизни Г. И. Ломакина, отмечал, что одно из первых подобных пособий было издано Ломакиным еще в 1837 году в Петербурге («Метода пения, содержащая начала музыки, правила пения, гаммы в разных тонах, интервалы, вокализации...»). В настоящее время, как указывает исследователь, известны 6 «кратких учебников», составленных Ломакиным (см.: Горяйнов Ю. С. Г. Я. Ломакин... С. 70).

⁴ К. Ф. Никольская-Береговская отмечала: «В своих учебных пособиях Ломакин проводил весьма интересную и новую по тому времени мысль о создании системы преподавания пения, в которой особое место должно было отводиться начальному этапу обучения как наиболее важному для формирования певца» (Никольская-Береговская К. Ф. Русская вокально-хоровая школа от древности до XXI века: Учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по спец. «Дирижирование (по видам)». М.: ВЛАДОС, 2003. С. 37).

9. О разных знаках музыкальных (знаки альтерации, фермата, лига и legato).
10. О замене цифрами основных музыкальных знаков — нот и их длительностей, знаков альтерации и пауз.
11. О гамме (о мажорных — «веселых» и о минорных — «печальных» ладах, их строении, а также диезных и бемольных тональностях до четырех знаков при ключе и о хроматической гамме).
12. Правила для начинающих петь с рекомендацией начинать учить пению с гласной *a*, «чтобы с первых уроков ученики умели брать звуки чистым и звучным голосом, но не удушливым или носовым, или горловым». Здесь же объяснения непригодных для пения звуков и причин, способствующих неправильному звукообразованию.
13. О дыхании, с предостережением: «Кто не умеет владеть своим дыханием, тот не может быть искусным певцом».
14. О качестве хорошего голоса: «Ученик должен усвоить себе голос круглый и мягкий. Чтобы сделать голос круглым и звучным, нужно соединить *a* и *o* в произношении. Чтобы смягчить голос, нужно держать гортань без всякого напряжения, то есть придать то свободное и натуральное положение гортани, какое бывает в то время, когда мы не поем».
15. О положении рта и языка с рекомендацией, созвучной советам нынешних хормейстеров петь на «улыбке»: рот должен «слегка улыбаться»¹.

«Руководство» содержит примеры на тактирование, проработку ритмических групп, пауз, синкоп, дирижирование в различных размерах, изучение цифровой системы. В развитии ладового чувства большое внимание уделялось пению гамм: «Ученики должны твердо выучить гаммы во всех тонах...» Нотный материал заключают вокальные упражнения: попевки и каноны на два, три и четыре голоса.

Таким образом, указанное «Руководство» служило и учебным планом для преподавания в БМШ, и методическим пособием для ее преподавателей.

Передовые методы были широко применены Ломакиным в БМШ². Как свидетельствовали современники, приемы репетиционной работы хормейстера давали блестящие результаты. Так, например, А. Н. Серов писал в 1862 году: «Чтобы проверить на деле самый способ обучения, стоит заглянуть в

¹ ОР РНБ. Ф. 41. № 502. См. также: *Горяйнов Ю. С. Г. Я. Ломакин...* С. 69–77.

² «На протяжении более пятидесяти лет многочисленные варианты „Метод“ Ломакина оставались практически единственными основательными и доступными пособиями по начальному обучению певчих. С них начиналось зарождение современных учебников по музыкальной грамоте для общего музыкального просвещения» (Там же. С. 75).

основанную Г. И. Ломакиным бесплатную музыкальную школу. Быстрота успехов неимоверная»¹.

Архивные материалы Школы, а также ряд других свидетельств того времени позволяют воссоздать некоторые стороны учебной деятельности БМШ. Это, прежде всего, сведения об учебной программе и учебных пособиях, приемах и методах обучения, вступительных испытаниях и расписании занятий. В документах БМШ находят отражение действия администрации Школы по организации и проведению учебных занятий. Восстановление сведений об учебном процессе БМШ способствует формированию более полной картины деятельности Бесплатной музыкальной школы.

Концертная деятельность БМШ

При составлении истории БМШ особое место занимает воссоздание различных аспектов концертной деятельности Школы. Как уже отмечалось, непосредственная связь с живой практической деятельностью составляла основу обучения в БМШ. Согласно § 11 Устава БМШ, администрация Школы имела право организовывать концерты, «не испрашивая» каждый раз на это предварительного разрешения².

Почти на всем протяжении существования БМШ подготовка к концертам и собственно концерты проходили под непосредственным управлением директора Школы. В Уставе Школы указывалось, что составление программ концерта «подлежит ведению директора»³.

Направление концертной деятельности БМШ менялось определенным образом, в зависимости от того, кто стоял во главе Школы. Для первого ее директора — Ломакина, как уже отмечалось, необходимость создания такой организации состояла в возможности бесплатно обучать музыке всех желающих, а также сделать доступными для публики хоровые концерты с участием учеников и учениц БМШ, что, в свою очередь, способствовало бы дальнейшему развитию хоровой культуры в России. В «Автобиографических записках» Ломакин относительно основания Школы отмечал, что «горячо

¹ Серов А. Н. Избранные статьи. Т. 2. С. 171. Впервые опубликовано: Северная пчела. 1862. № 124.

² ОР РНБ. Ф. 41. № 476. С. 5. И. Ф. Петровская отмечает, что в XIX веке для проведения частных концертов необходимо было каждый раз получать разрешение от Дирекции императорских театров (см.: Петровская И. Ф. Концертная жизнь Петербурга, музыка в общественном и домашнем быту. 1801–1859 годы: Материалы для энциклопедии «Музыкальный Петербург». СПб.: Петровский фонд, 2000. С. 42). Вместе с тем музыкальные общества и кружки, обладавшие официальным статусом и утвержденным уставом, получали право проводить публичные концерты и другие мероприятия без специального разрешения (см.: Санкт-Петербург: Энциклопедия. СПб.: Бизнес-Пресса, 2006. С. 84).

³ ОР РНБ. Ф. 41. № 476. С. 7.

ухватился за эту мысль, прельщаясь надеждою привлечь в эту школу массу народа со свежими голосами... и, дав им бесплатное музыкальное образование, составлять из них громадные хоры»¹. До появления БМШ Ломакин работал в основном только с хоровыми коллективами, которые были мало доступны для широкой слушательской аудитории. В своих «Записках» он упоминал об общественном негодовании по поводу того, что такое «сокровище», как хор графа Шереметева, доступно только малому числу слушателей, тогда как он должен быть «общим достоянием»². С появлением хора БМШ петербургские слушатели получили возможность регулярно знакомиться с хоровыми произведениями, самостоятельно судить об уровне мастерства ее хора и таланта Г. И. Ломакина — дирижера и педагога.

Другим учредителем Школы, а в последствии и ее директором был М. А. Балакирев — композитор и глава кружка композиторов, представителей так называемой Новой русской музыкальной школы. В. В. Стасов в статье, посвященной 25-летию БМШ, писал: «В дни всеобщего радостного и светлого возбуждения (период реформ, в том числе и в сфере образования. — М. К.) Балакирев, первый в целой России, задумал помочь также и общей безграмотности музыкальной и создать такую же школу бесплатную для музыки, какие существовали уже под именами „школ грамотности“, „школ рисовальных“ и т. д.»³

Если Ломакин ставил целью для БМШ развитие хорового русского пения и «доставление» бесплатного музыкального образования неимущим, то Балакирев, наряду с уже отмеченными, предполагал задачи более значимые и масштабные. Своими концертами Школа должна была воспитывать и развивать вкус публики, а также активным образом способствовать пропаганде новой музыки — русской и европейской⁴. По этому поводу В. В. Стасов отмечал, что в первых двух концертах БМШ (1862 год) Балакирев участия не принимал: «Они (концерты. — М. К.) были посвящены хоровому исполнению, оркестр был маленький, и Ломакин царствовал в них безраздельно... С 1863 года дело изменяется. Дирижером оркестра (уже большого, полного)⁵ выступает сам Балакирев, и все общепринятое, условное, классическое начинает исчезать... Школа становится пропагандисткой новой музыки русской и европейской. Ломакин невольно покоряется влиянию своего нового... товарища и принимается исполнять в концертах Школы такие

¹ Ломакин Г. И. Автобиографические записки. Т. 50. С. 312.

² Там же.

³ Стасов В. В. Статьи о музыке... С. 26—27.

⁴ В этом цели БМШ оказываются созвучными идеям «Могучей кучки».

⁵ Первоначально Балакирев надеялся составить из любителей-музыкантов оркестр, который был бы в состоянии исполнять сочинения новейших русских композиторов. Однако этот оркестр оказался так слаб, что было решено приглашать за деньги оркестр «со стороны» (см.: Стасов В. В. Статьи о музыке... С. 30).

создания, до которых прежде никогда сам собою не дотронулся бы. <...> Все, что прежде было так любезно Ломакину, как канва, по которой он мог вышивать со своим хором разные превосходные эффекты, не обращая внимания на отсутствие истинной музыки, все это... стало исчезать из концертов Школы»¹.

По мнению Э. Л. Фрид, преобладание в хоровом репертуаре БМШ первых лет произведений старинных авторов, к которым, как известно, в балакиревском кружке относились с предубеждением, говорит о различной ориентации руководства Школы². По предположению исследовательницы, уход Ломакина с поста директора Школы в 1868 году явился «результатом капитуляции маститого хормейстера перед объединенным натиском трех идеологов новой русской школы (Балакирева, Стасова, Кюи. — М. К.)»³.

Обычной практикой в концертах БМШ под управлением Балакирева становится исполнение произведений, нигде более не звучавших. Это были в первую очередь сочинения композиторов «Могучей кучки», для которых концерты Школы поначалу являлись почти единственной возможностью услышать свои произведения в оркестровом или хоровом исполнении, а также сочинения зарубежных композиторов (главным образом Ф. Листа, Г. Берлиоза и Р. Шумана), прозвучавшие впервые в Петербурге или вообще в России именно в концертах БМШ. Кроме того, в состав программ концертов Школы регулярно входили произведения М. И. Глинки и А. С. Даргомыжского⁴. Н. А. Рим-

¹ Стасов В. В. Статьи о музыке... С. 28. Стасов пояснял: «Хоры XV и XVI веков, хоры Галлуса, Йомелли, Перголезе, Лейзеринга, Гайдна, Россини, Мендельсона начинают все более уступать место хорам Глинки, Даргомыжского, Шумана, Берлиоза, Кюи, Римского-Корсакова, Мусоргского» (Там же).

² Балакирев М. А. Исследования и статьи. С. 32. Вероятно, обострение указанных противоречий явилось причиной для письма Г. И. Ломакина к М. А. Балакиреву от 18 декабря 1864 года. Ломакин писал: «Мое желание иметь Вас сообщником на музыкальном поприще так сильно, что я без затруднения соглашаюсь на все Ваши условия относительно ежегодного одного концерта, который должен служить центром для наших русских талантов» (ОР РНБ. Ф. 41. № 1061. Л. 20).

³ Балакирев М. А. Исследования и статьи. С. 33.

⁴ Данная практика первого исполнения новых произведений сохранилась и в дальнейшем. Так, например, с концертной деятельностью Школы связано первое исполнение в Петербурге «Хора цветов и насекомых» из неоконченной оперы «Мандрагора» П. И. Чайковского. В статье А. В. Комарова «Глазунов и творческое наследие Чайковского» отмечалось, что после смерти Чайковского возник интерес к этому хору. 10 января 1898 года М. И. Чайковский запрашивал В. В. Стасова о нотном материале хора, предположительно хранящемся в Петербурге: «В 1870 году Петр Ильич собирался писать оперу „Мандрагора“. Намерение это осталось без исполнения, но был сочинен хор „насекомых“, который исполнялся в одном из московских симфонических собраний и в *втором* (выделено в тексте. — М. К.) концерте Бесплатной школы в Петербурге, зимой 1871–72 года» (Комаров А. В. А. К. Глазунов и творческое наследие П. И. Чайковского // Мифы и миры Александра Глазунова: Сборник научных статей. СПб.: Изд-во СПбГК, 2002. С. 114–136).

ский-Корсаков, сменивший в 1874 году Балакирева на посту директора БМШ¹, а также С. М. Ляпунов, официально возглавивший Школу в 1908 году, остались верны направлению концертов, заданному Школе Балакиревым.

В архиве БМШ сохранились афиши и программы концертов Школы разных лет. Эти материалы позволяют установить, что при составлении программ концертов Школы ее руководство отводило значительную роль произведениям, нигде ранее не звучавшим. Отмечу, в частности, что в концертах БМШ впервые прозвучали многие произведения композиторов «Могучей кучки». Произведения Н. А. Римского-Корсакова: Симфония № 1 (19 декабря 1865 года), «Увертюра на русские темы» (11 декабря 1866 года), «Сербская фантазия» (12 мая 1867 года), хор «Старая песня» (8 марта 1877 года), отрывки из опер «Майская ночь» (16 января 1879 года), «Псковитянка» (13 ноября 1879 года, 15 января 1880 года), Концерт для фортепиано с оркестром (27 февраля 1884 года). В программы концертов Школы впервые были включены и некоторые произведения М. А. Балакирева. Так, например, в концерте, организованном Балакиревым «в честь Славянских гостей» (12 мая 1867 года), состоялась премьера увертюры Балакирева «В Чехии». Первое исполнение симфонической поэмы Балакирева «Тамара» прошло также в концерте БМШ (7 марта 1883 года). В юбилейном концерте в честь 35-летия Школы была впервые представлена Симфония № 1 Балакирева (11 апреля 1898 года), а в концерте, посвященном памяти Балакирева (5 марта 1911 года), впервые был исполнен его Концерт для фортепиано с оркестром.

Благодаря концертам Бесплатной музыкальной школы слушатели получили возможность познакомиться с произведениями А. П. Бородина, М. П. Мусоргского, Ц. А. Кюи². Выделю целый ряд концертов, в которых произведения названных композиторов были предложены вниманию публики впервые. В концерте, состоявшемся 6 марта 1867 года, был исполнен хор Мусоргского «Поражение Сеннахериба»³; 3 апреля 1872 года прозвучал полонез из оперы Мусоргского «Борис Годунов»; 16 января 1879 года исполнялась сцена Пимена и Григория из 1 действия оперы «Борис Годунов»⁴, которая, согласно ремарке В. В. Стасова, ранее еще не исполнялась на русской оперной сцене⁵. В программы концертов Школы впервые были вклю-

¹ На основании некоторых высказываний Римского-Корсакова можно предположить, что даже в период его директорства Балакирев по-прежнему принимал участие в составлении программ концертов Школы.

² См., например: ОР РНБ. Ф. 41. № 492, 493, 496, 498.

³ В афишах и публикации Стасова приведено название хора «Поражение Сеннахерима».

⁴ 1-е действие, 1-я картина: «Келья в монастыре около Москвы».

⁵ *Стасов В. В. Двадцатипятилетие Бесплатной музыкальной школы // Исторический вестник. 1887. Март. С. 636.*

чены отрывки из оперы Мусоргского «Хованщина» (27 ноября 1879 года¹, 27 февраля 1884 года²); Бородина «Князь Игорь»³ (23 марта 1876 года⁴, 16 января 1879 года⁵); опер Кюи «Кавказский пленник» (3 апреля 1863 года⁶), «Вильям Ратклиф» (6 апреля 1864 года⁷).

Наряду с произведениями композиторов «Могучей кучки» в концертах БМШ проходили премьеры произведений и других русских композиторов. Выделю концерт 21 февраля 1866 года, в котором впервые исполнили женский хор из неоконченной оперы А. С. Даргомыжского «Рогдана». Отмечу также, что многие произведения С. М. Ляпунова впервые прозвучали именно в концертах Школы. Среди них: Концертная увертюра (11 марта 1885 года), Симфония № 1 (11 апреля 1888 года), Концерт для фортепиано с оркестром № 1 (8 апреля 1891 года), Торжественная увертюра на русские темы (11 апреля 1898 года), Рапсодия на украинские темы для фортепиано с оркестром (18 февраля 1904 года). В концертах БМШ исполнялись и первые сочинения А. К. Глазунова: Симфония № 1 (17 марта 1882 года), 2-я увертюра на греческие темы (7 марта 1883 года), элегия для оркестра «Памяти героя» (11 марта 1885 года)⁸.

Подчеркну, что во многом благодаря концертной деятельности Школы оказались возможны российские премьеры многих произведений зарубежных композиторов, и прежде всего Ф. Листа и Р. Шумана. Так, например, в одном из концертов 1865 года состоялось первое исполнение в России фан-

¹ Были исполнены следующие номера: «Пробуждение и выход стрельцов» (хор), Песня Марфы, Пляска персидок из 3-го действия оперы.

² Впервые были исполнены: Вступление, сцена и хор «Братия, внимайте», Interludium, Заключительная сцена из 5-го действия.

³ Об уникальной роли концертов БМШ в истории русской музыки Римский-Корсаков вспоминал в «Летописи» в связи со своим участием в работе по оркестровке оперы Бородина «Князь Игорь» (1878–1879): «Итак, благодаря концертам Бесплатной школы некоторые номера в этом году, а равно в следующем сезоне 1879/80 были приведены к окончанию частью самим автором, а частью с моей помощью. Во всяком случае, не будь концертов Бесплатной музыкальной школы, в судьбе оперы „Князь Игорь“ многое было бы иначе» (*Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 160–161*).

⁴ В концерте прозвучал хор из Пролога оперы.

⁵ В программу концерта вошла ария Кончака из 2-го действия.

⁶ Увертюра к опере.

⁷ Свадебный хор.

⁸ В программы концертов Школы входили не исполнявшиеся ранее произведения некоторых других русских композиторов: Г. И. Ломакина (хоры «Владыко дней моих», «В минуту жизни трудную», Фантазия для хора на русские народные песни), А. Г. Рубинштейна (музыкально-характеристическая картина для оркестра «Иван Грозный»), А. К. Лядова (хор из заключительной сцены «Мессинской невесты» Шиллера), Н. Ф. Христиановича («Пляска Тамары», отрывок из музыки к поэме Лермонтова «Демон»), Б. А. Фитингоф-Шеля (хор монахинь из оперы «Демон»), Н. Я. Афанасьева (хор «Прощальная песнь Дании»).

тазии «Пляска смерти» Листа. А в сезоне 1869/70 года были впервые представлены сцена из музыки к «Фаусту» и Концерт для виолончели с оркестром Шумана, а также отрывки из оратории «Легенда о святой Елизавете» Листа.

В «Летописи» Римский-Корсаков приводит чрезвычайно важное наблюдение, которое позволяет проследить некоторые предпочтения Балакирева: музыканта не привлекала идея концертных программ, составленных исключительно из произведений русских авторов. Композитор вспоминал: «Он (Балакирев. — М. К.) признавал лишь концерты смешанной русской и иностранной музыки новейшего направления и исключительно русскую программу допускал лишь в особых случаях»¹.

С концертной деятельностью БМШ неразрывно связаны имена многих выдающихся музыкантов, приглашенных руководством Школы для участия в концертах. Так, например, в сезоне 1869/70 года по инициативе Балакирева в абонементных концертах Школы участвовали Н. Г. Рубинштейн, К. Ю. Давыдов, Ф. О. Лешетицкий и некоторые другие. В частности, в 4-м абонементном концерте БМШ (30 ноября 1869 года) Рубинштейн исполнил Концерт Листа для фортепиано с оркестром № 1 и фантазию Балакирева «Исламей».

Отмечу, что в концертах Школы сезона 1879/80 года принимали участие артисты Императорских театров Д. М. Леонова, Ф. И. Стравинский, И. П. Прянишников, О. А. Скальковская-Бергенсон, М. М. Корякин, П. А. Лодий, Ф. Н. Велинская, пианисты П. А. Шостаковский и Т. А. Якубович, певец И. В. Матчинский.

В разное время в рамках концертной деятельности Школы проходили выступления известных музыкантов, таких, например, как скрипач Л. С. Ауэр, виолончелист А. В. Вержбилович, альтист И. А. Вейкман, певцы И. А. Мельников, О. А. Петров, В. И. Васильев (1-й), В. М. Васильев (2-й), Г. П. Кондратьев, Л. Д. Донской, пианисты И. Гофман, А. А. Герке, Г. Г. Кросс, Ю. Н. Мельгунов, Н. С. Лавров, Ф. А. Канилле, И. А. Боровка, В. В. Тиманова, С. Менгер (ученица Листа), В. И. Главач, певицы Ю. Ф. Платонова, Е. А. Лавровская, М. Д. Каменская, Н. А. Фриде, А. А. Хвостова, В. И. Рааб, А. Н. Молас и некоторые другие.

Для улучшения финансового положения БМШ в сезоне 1869/70 года Балакирев вел переговоры об участии в концертах БМШ итальянских певцов, и главным образом знаменитой итальянской певицы А. Патти.

¹ *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. С. 125. Далее Римский-Корсаков пояснял: «Считал ли он, что, откладывая русские произведения как бы в особый ящик от европейских, мы боимся стать наравне и в обществе с Европой и, так сказать, выбираем себе место за особым столом или на кухне из почтительной скромности, или смотрел на чисто русские концерты как на менее разнообразные сравнительно со смешанными — мне не удалось до сих пор выяснить» (Там же. С. 125).

Отмечу также, что в качестве пианистов в выступлениях Школы участвовали Балакирев, Ляпунов, Мусоргский. Работая над подготовкой концертов БМШ, развивали и совершенствовали свое дирижерское мастерство Балакирев, Римский-Корсаков, Ляпунов¹. Именно с деятельностью Бесплатной музыкальной школы связан дебют в Петербурге Балакирева-капельмейстера. Римский-Корсаков, вспоминая в «Летописи» свой первый концерт в Бесплатной музыкальной школе, указывал, что в то время еще только учился дирижированию и руководству хоровой массой². Таким образом, именно с деятельностью БМШ связаны первые выступления музыкантов, ставших впоследствии известными дирижерами.

Хор, составленный из учеников Школы, был непременным участником всех концертов Бесплатной музыкальной школы³. Вместе с тем ряд архивных документов, а также материалы периодической печати свидетельствуют о том, что коллектив БМШ неоднократно принимал участие в различных музыкальных мероприятиях, проходивших в то время в Петербурге. Так, например, в течение сезона 1868/69 года хор Школы активно выступал в концертах Русского музыкального общества. В одном из отчетов Совета Школы, относящихся к этому периоду, указывалось, что участие хора БМШ в концертах РМО явилось проявлением благодарности за бесплатное предоставление помещения для собраний Совета Школы и хранения инструментов, библиотеки и пр.⁴

Хор Школы участвовал и в некоторых других концертах. В частности, в архиве БМШ сохранился вексель на 500 рублей⁵, выписанный В. А. Кологривовым в 1866 году за участие хора Школы в общедоступном концерте в Манеже⁶.

¹ Согласно архивным материалам, все репетиции с хором и оркестром, а также собственно концерты проходили под управлением директора БМШ (См., например: ОР РНБ. Ф. 41. № 470).

² *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. С. 119. В одной из статей Кюи указывалось, что дирижерский дебют Римского-Корсакова состоялся 18 февраля 1874 года в концерте, данном Самарским комитетом (см.: *Кюи Ц. А.* Избранные статьи / Сост., авт. вступ. статьи и примеч. И. Л. Гусин. Л.: Музгиз, 1952. С. 242–246). Впервые опубликовано: Санкт-Петербургские ведомости. 1874. № 52. Напомним, что первый концерт БМШ под управлением Римского-Корсакова состоялся 25 марта 1875 года.

³ С начала XX века в связи с финансовыми затруднениями участие хора БМШ в ее концертах стало невозможным.

⁴ ОР РНБ. Ф. 41. № 488. Л. 3 об.

⁵ ОР РНБ. Ф. 41. № 487. Л. 1, 5.

⁶ Концерт был организован В. А. Кологривовым. Он состоялся 1 мая 1866 года под управлением К. Н. Лядова, А. Г. Рубинштейна, Г. И. Ломакина. В. А. Кологривов организовывал общедоступные концерты в течение нескольких лет. Первый общедоступный концерт Кологривова состоялся 3 мая 1864 года. Концерты 1867 и 1868 годов (последний общедоступный концерт, организованный Кологривовым) прошли под управлением Балакирева. На этом основании можно предположить, что и в этих двух концертах также участвовал хор Школы.

Назову также концерты БМШ «в честь Славянских гостей»¹, концерт в пользу Славянского благотворительного комитета², концерт в пользу Общества земледельческих колоний и ремесленных приютов для малолетних преступников³.

Выделю концерт, посвященный памяти М. И. Глинки, который состоялся 14 ноября 1870 года в зале Дворянского собрания. Этот концерт был устроен Санкт-Петербургским обществом художников, и сборы поступили в фонд сооружения памятника композитору. Программу концерта составили из произведений Глинки, руководить хором и оркестром пригласили М. А. Балакирева. Корреспондент газеты «Петербургский листок», извещая читателей о предстоящем событии, отмечал, что в концерте примут участие артисты, оркестр и хор Русской оперы, оркестр лейб-гвардии Финляндского полка и *хор любителей*⁴. Сведения об участии хора БМШ в этом концерте содержатся в письме казначея Школы М. В. Соловьева к Балакиреву⁵, состоявшему в тот период в должности директора БМШ. В письме Соловьев привел расходы, понесенные Школой в связи с подготовкой к концерту в честь Глинки. Можно заключить, что хор любителей, участвующий в концерте, посвященном памяти Глинки, и был хором Бесплатной музыкальной школы.

Исследование различных материалов, связанных с концертной деятельностью БМШ, позволяет раскрыть в полной мере просветительскую роль Бесплатной музыкальной школы. Концерты Школы способствовали воспитанию и развитию музыкального вкуса петербургской публики. Благодаря ее выступлениям слушатели получали возможность знакомиться с лучшими образцами современной русской и зарубежной музыки. Рассмотрение концертной жизни Школы важно также и потому, что с выступлениями БМШ связаны имена известных артистов, дирижеров, композиторов. Изучение документов Бесплатной музыкальной школы позволило среди прочего выявить данные

¹ Концерт состоялся 12 мая 1867 года и был приурочен к празднествам в честь участников Славянского съезда, проходившего в Петербурге с 8 по 15 мая 1867 года (см.: *Майорова О.* Славянский съезд 1867 года: Метафорика торжества // Новое литературное обозрение. 2001. № 51. С. 34).

² Концерт состоялся 15 января 1870 года. Санкт-Петербургское Славянское благотворительное общество ведет историю от Московского Славянского благотворительного комитета, основанного в 1858 году кружком славянофилов во главе с М. П. Погодиным с целью оказания финансовой и моральной помощи славянским народам, находившимся под властью Турции и Австро-Венгрии. В 1868 году создан Петербургский отдел комитета во главе с В. И. Ламанским. При отделе образована издательская комиссия, выпускавшая учебники, словари славянских языков, просветительскую литературу (см.: *Майорова О.* Славянский съезд 1867 года... С. 34).

³ Концерт состоялся 18 апреля 1879 года.

⁴ См.: Петербургский листок. 1870. № 179.

⁵ Письмо от 23 ноября 1870 года (ИРЛИ. Ф. 162. Оп. 4. № 1060. Л. 5 об.).

об участии коллектива Школы в различных концертных мероприятиях Петербурга, таких, например, как концерт, посвященный памяти М. И. Глинки. В то же время архивные материалы БМШ позволяют воссоздать и некоторые технические подробности подготовки и проведения концертов.

Программы концертов

А. Концерты Бесплатной музыкальной школы под управлением Г. Я. Ломакина

I.

1862 г., 11-го марта*, в 1 час пополудни, в зале Дворянского Собрания, концерт в пользу учреждающейся Бесплатной Музыкальной Школы, с участием любителей и любительниц музыки хора певчих графа Д. Н. Шереметева, числом 150 человек, под управлением Г. Я. Ломакина**.

- 1) Э. Н. Мегюль. Увертюра из оперы «Иосиф». Исп. оркестр под управлением К. Б. Шуберта
- 2) В. А. Моцарт. Хор «Ave verum corpus»
- 3) Дж. Б. Перголези. Ария. Исп. А. И. Бюдель
- 4) Хор, соч. XV века
- 5) Моцарт. Хор «O voto tremendo» из оперы «Идомей»
- 6) Й. Гайдн. Ария из оратории «Четыре времени года». Исп. И. А. Мельников
- 7) Ф. Мендельсон. Хор «Ожидание»
- 8) Перголези. Ария. Исп. О. Д. Соколова
- 9) Гайдн. Хор «Вечерняя песнь»

(*Стасов В. В.* Двадцатипятилетие Бесплатной музыкальной школы. СПб.: Тип. А. С. Суворина. 1887. С. 27 (далее — Стасов); *Стасов В. В.* Двадцатипятилетие Бесплатной музыкальной школы // Исторический вестник. 1887. Март. С. 623 (далее — Исторический вестник)).

* Программа этого концерта в архиве не сохранилась, она приведена по публикации Стасова. Как отмечалось, в 1887 году Стасов издал программы БМШ дважды: в журнале «Исторический вестник» и отдельной брошюрой. Обе публикации почти идентичны, за исключением программы последнего концерта 1887 года. Об этом см. далее.

** Подобными пышными заголовками сопровождалось многие афиши и программы концертов БМШ.

II.

1862 г., 11-го апреля*, в 7 ½ час. вечера, в зале Дворянского Собрания, концерт в пользу открывшейся 18-го марта Бесплатной Школы пения, с участи-

ем любителей и любительниц музыки, хора певчих графа Д. Н. Шереметева, числом 150 человек, под управлением Г. Я. Ломакина.

- 1) Мендельсон. Увертюра «Мелюзина». Исп. оркестр под управлением К. Б. Шуберта
- 2) Моцарт. Хор «Ave verum corpus»
- 3) Я. Галлус. Хор XVI столетия
- 4) Дж. Россини. Ария с хором. Партию соло исп. А. И. Бюдель
- 5) Моцарт. Хор из оперы «Идоменей»
- 6) Балакирев. Увертюра на русские темы [увертюра не исполнялась по техническим причинам¹]
- 7) Хор XV века
- 8) Г. Я. Ломакин. Ария. Исп. И. А. Мельников
- 9) Мендельсон. Хор «Ожидание»
- 10) Гайдн. Хор из оратории «Четыре времени года»
(Стасов. С. 28; См. также: *Ломакин Г. И.* Автобиографические записки. Т. 50. С. 314).

* Программа этого концерта в архиве не сохранилась, она приведена по публикации Стасова.

Б. Концерты Бесплатной музыкальной школы под управлением Г. Я. Ломакина и М. А. Балакирева

III.

1863 г., 25-го февраля, в 8 час. вечера, в зале Дворянского Собрания, концерт в пользу Музыкальной Бесплатной Школы, с участием хора, составленного из учениц и учеников школы и певчих графа Д. Н. Шереметева, всех участвующих числом до 300, под управлением Г. Я. Ломакина.

- 1) М. И. Глинка. Увертюра из оперы «Жизнь за Царя»
- 2) Хор [возможно, хор Ломакина «Ave Maria»²]
- 3) Глинка. Ария из оперы «Руслан и Людмила». Исп. А. Д. Кочетова*
- 4) Мендельсон. Хор * [возможно, Мендельсон. Весенняя песнь]**
- 5) Гендель. Хор
- 6) М. А. Балакирев. Увертюра на русские темы [Увертюра на темы трех русских песен]

¹ См.: *Серов А. Н.* Статьи о музыке: В 7 вып. М.: Музыка, 1989. Вып. 5. С. 261.

² См.: *Ломакин Г. И.* Автобиографические записки. Т. 50. С. 317.

- 7) Вебер. Хор из оперы «Оберон»
- 8) Йоммелли. Хор
- 9) Мендельсон. Ария. Исп. И. А. Мельников
- 10) Гайдн. Хор

Оркестром дирижировать будет М. А. Балакирев [1-е выступление Балакирева в Петербурге в качестве дирижера¹]

(ОР РНБ. Ф. 41. Оп. 1. № 491. Л. 1; Стасов. С. 28).

* В публикации Стасова № 3 и 4 указаны иные: 3) Мендельсон. Весенняя песнь, 4) Хор XV века. Пока не удалось установить, исполнялась ли заявленная в афише ария из оперы Глинки, или она была заменена хором XV века. В. В. Стасов, публикуя в 1886 году «Автобиографические записки» Г. И. Ломакина, привел программу 3-го концерта БМШ, идентичную той, что сохранилась в ОР РНБ². В изданных год спустя программах БМШ Стасов дает несколько иной вариант этой программы, без арии из оперы Глинки. Причина расхождений пока не выявлена.

** Уточнение в квадратных скобках дано по публикации Стасова.

IV.

1863 г., 8-го апреля, в 8 час. вечера, в зале Дворянского Собрания, концерт в пользу Музыкальной Бесплатной Школы, с участием хора, составленного из 300 особ, под управлением Г. Я. Ломакина.

- 1) Ц. А. Кюи. Увертюра из оперы «Кавказский пленник» [в 1-й раз]*
- 2) Моцарт. Хор [«Ave verum corpus»]*
- 3) К. М. Вебер. Романс из оперы «Эврианта». Исп. Н. И. Калинин
- 4) Мендельсон. Хор «Ожидание»
- 5) Глинка. Ария из оперы «Руслан и Людмила». Исп. А. И. Бюдель
- 6) Моцарт. Хор из оперы «Идоменей»
- 7) Глинка. Увертюра «Арагонская хота»
- 8) К. В. Глюк. Хор из оперы «Орфей»
- 9) Р. Шуман. Женский хор [из оратории] «Рай и Пери»
- 10) Вебер. Каватина из оперы «Эврианта». Исп. А. И. Бюдель
- 11) Г. Ф. Гендель. Хор [«Аллилуйя»]*

Оркестром дирижировать будет М. А. Балакирев
(ОР РНБ. Ф. 41. № 491. Л. 2; Стасов. С. 29).

* Уточнения в квадратных скобках даны по публикации Стасова.

¹ См.: Ломакин Г. И. Автобиографические записки. Т. 50. С. 318.

² Там же. С. 317.

V.

1864 г., 9-го марта, в 8 час. вечера, в зале Дворянского Собрания.

- 1) А. С. Даргомыжский. Увертюра из оперы «Русалка»
- 2) И. С. Бах. Хорал
- 3) Даргомыжский. Хор русалок
- 4) Гендель. Дуэт из оратории «Самсон». Исп. М. Н. Ахлибинина и С. С. Девове*
- 5) Ф. Лист. 1-й концерт [Es-dur], для фортепиано [с оркестром]. Партию фп. исп. И. Ф. Нейлисов
- 6) Гендель. Фуга из оратории «Израиль в Египте»
- 7) Кюи. Восточные танцы из оперы «Кавказский пленник»*
- 8) а) [Э.] Бернабеи. Хор
б) Лейзеринг. Хор на 8 голосов
- 9) Марчелле. Соло с хором. [Партию соло исп.] Б. М. Гальбрейтер
- 10) Шуман. [Отрывки из оратории «Рай и Пери»]**
 - а) Ария с хором. Исп. И. А. Мельников
 - б) и хорал на 8 голосов**
- 11) Вебер. Мужской хор из оперы «Оберон»
Хорами будет управлять Г. Я. Ломакин
Оркестром дирижировать будет М. А. Балакирев
(ОР РНБ. Ф. 41. № 491. Л. 3; Стасов. С. 29).

* В публикации Стасова приведен иной порядок исполнения произведений. Важное отличие: у Стасова не значится дуэт из оратории Генделя «Самсон», а указана фантазия Глинки «Ночь в Мадриде»; вместо Восточных танцев из оперы «Кавказский пленник» Кюи заявлена Увертюра из той же оперы.

** В афише не названа оратория «Рай и Пери», а лишь приведены фамилия композитора и названия фрагментов. В отношении этого номера у Стасова дано больше информации: а) Ария и женский хор, б) Хор из оратории «Рай и Пери» Шумана.

Афиша подписана в печать 26 февраля 1864 года. Расхождения с публикацией Стасова могут объясняться временной дистанцией между датой подписания афиши в печать и концертом. Это период почти в 10 дней, за который в программу могли быть внесены экстренные изменения. Не следует исключать вероятности неточностей или ошибок в публикации Стасова.

VI.

1864 г., 6-го апреля, в 8 час. вечера, в зале Дворянского Собрания.

- 1) Глинка. Увертюра к опере «Руслан и Людмила»*
- 2) Глюк. Хор из оперы «Орфей»
- 3) Кюи. Свадебный хор и сцены** из оперы «Вильям Ратклиф» [в 1-й раз]***
- 4) Шуман. «Concertstück» [«Концертштюк»] для фортепиано и оркестра. Партию фп. исп. Ф. А. Канилле
- 5) А. Н. Серов. Хор [большая сцена] и дуэт из оперы «Рогнеда» (в 1-й раз). Партию соло исп. Н. И. Калинин и С. В. Демидов****
- 6) Балакирев. 2-я увертюра на русские темы (в 1-й раз)*****
- 7) Г. Берлиоз. Хор [«Tibi omnes» из «Te Deum'a»]***
- 8) Глинка. Фрагменты из оперы «Руслан и Людмила»*****
 - а) Антракт к 3-му д.
 - б) Персидский хор
- 9) Вебер. Восточный хор (h-moll) из оперы «Оберон» (ОР РНБ. Ф. 41. № 491. Л. 4; Стасов. С. 30).

* Афиша содержит исправления: вычеркнут 1-й номер Увертюры Глинки. Неизвестно, исполнялось ли это произведение. В издании программ Стасова этот номер указан.

** В публикации программы Стасовым заявлен только Свадебный хор, а сцены из оперы не значатся.

*** Уточнения в квадратных скобках даны по публикации Стасова.

**** В публикации Стасова названные хор и дуэт Серова отсутствуют. Вместо этого заявлен хорал Баха. Между тем Ц. А. Кюи в рецензии на концерт упоминает исполнение большой сцены и дуэта из оперы Серова «Рогнеда»¹.

***** В публикации Стасова нет указания на 1-е исполнение этой увертюры.

***** В публикации Стасова указано исполнение только Персидского хора из оперы «Руслан и Людмила» Глинки, а Антракт к 3-му действию не значится.

Афиша подписана в печать 18 марта. Расхождения между афишей и публикацией Стасова могут быть результатом изменений программы, принятых после печатания афиши. Однако приведенный выше пример с исполнением фрагментов из оперы Серова «Рогнеда» не оставляет сомнений в том, что в публикации Стасова допущена ошибка.

VII.

1865 г., 22-го февраля, в зале Дворянского Собрания, в 8 час. вечера.

¹ См.: Кюи Ц. А. Избранные статьи. С. 17. См. также: Балакирев. Летопись жизни и творчества / Сост. А. С. Ляпунова и Э. Э. Язовицкая. Л.: Музгиз, 1967. С. 99 (далее — Балакирев. Летопись).

- 1) Шуман. Увертюра к опере «Геновева»
- 2) Ломакин. Хор
- 3) Вебер. Хор из оперы «Эврианта»
- 4) Глюк. Ария с хором из оперы «Орфей». Партию соло исп. Б. М. Гальбрейтер
- 5) Берлиоз. Скерцо «Царица Маб», отрывок из симфонии «Ромео и Юлия»
- 6) Гайдн. Хор «Буря» из оратории «Четыре времени года»
- 7) Лист. «Les Preludes» [«Прелюды»], симфоническая поэма на стихотворение Ламартина
- 8) Р. Вагнер. Хор пряльщиц из оперы «Моряк-скиталец»
- 9) С. Монюшко. Хор из кантаты «Ниола»
- 10) Глинка. Ария Гориславы из оперы «Руслан и Людмила». Партию соло исп. А. А. Попова
- 11) Глинка. «Камаринская», фантазия для оркестра
- 12) Гендель. Хор «Аллилуйя»
Оркестром — М. А. Балакирев
(ОР РНБ. Ф. 41. № 491. Л. 5; Стасов. С. 30).

VIII.

1865 г., 22-го марта, в 8 час. вечера, в зале Дворянского Собрания.

- 1) Берлиоз. Увертюра «Корсар»
- 2) Ломакин. Хор
- 3) Дж. П. Палестрина. Motetto [Мотет] для хора
- 4) Глинка. Романс с хором из оперы «Жизнь за царя». Партию соло исп. С. С. Абаза*
- 5) Лист. 2-й концерт (A-Dur) для фортепиано с оркестром. Партию фп. исп. Ф. А. Канилле
- 6) Даргомыжский. Хор из оперы «Русалка»
- 7) Балакирев. Увертюра «Король Лир»
- 8) Бах. Хор «Tantum ergo»
- 9) Вебер. Хоры из оперы «Оберон»
- 10) Глинка. Трио с хором из оперы «Жизнь за царя». Исп. М. Н. Ахлебина, В. И. Гордеев, И. А. Мельников
- 11) Моцарт. Хор из оперы «Идоменей»
(ОР РНБ. Ф. 41. № 491. Л. 6; Стасов. С. 30—31).

* В публикации программ Стасова инициалы не указаны. Составители «Летописи» Балакирева предположили, что речь о Ю. Ф. Абаза¹. Сведений об С. С. Абаза пока не обнаружено. Не исключено, что в афише допущена ошибка в инициалах.

IX.

1865 г., 19-го декабря, в 2 часа пополудни, в зале Городской Думы.

- 1) Римский-Корсаков. Симфония [es-moll] (в 1-й раз)
- 2) Моцарт. «Реквием» [в афише перечислены названия 12 частей «Реквиема»]

Партии соло исполнят А. А. Попова, Б. М. Гальбрейтер, И. А. и А. А. Мельниковы

(ОР РНБ. Ф. 41. № 491. Л. 7; Стасов. С. 31).

X.

1866 г., 21-го февраля, в 8 час. вечера, в зале Дворянского Собрания.

- 1) Глинка. Увертюра к опере «Руслан и Людмила»
- 2) Ломакин. Хор (в 1-й раз)*
- 3) Н. Ф. Христианович. «Пляска Тамары», отрывок из музыки к поэме Лермонтова «Демон» (в 1-й раз)
- 4) Лист. «Пляска смерти» (Danse macabre), фантазия на тему «Dies irae», для фортепиано и оркестра (в 1-й раз). Партию фп. исполнит А. А. Герке
- 5) Даргомыжский. Женский хор из волшебной-комической оперы [вероятно, опера «Рогдана»]** (в 1-й раз)
- 6) Гендель. Хор из оратории «Израиль в Египте»
- 7) Балакирев. 2-я увертюра на русские темы
- 8) Даргомыжский. Свадебный хор из оперы «Русалка»
- 9) Берлиоз. Отрывки из монодрамы «Лелио» [для соло, хора и оркестра]
 - а) Эолова арфа (оркестр)
 - б) Фантазия на «Бурю» Шекспира (хор и оркестр)
- 10) Гендель. Хор [вероятно, хор «Аллилуйя»]**

(ОР РНБ. Ф. 41. № 491. Л. 8; Стасов. С. 29).

* В публикации Стасова нет указания на 1-е исполнение этого хора.

** Уточнения в квадратных скобках даны по публикации Стасова.

XI.

1866 г., 11-го декабря, в 1 ½ час пополудни, в зале Городской Думы.

¹ См.: Балакирев. Летопись. С. 107.

- 1) Глинка. Увертюра к опере «Руслан и Людмила»
- 2) Ломакин. Хор «В минуту жизни трудную» (в 1-й раз)
- 3) Л. В. Бетховен. Хор «Морская тишь» (Meeres-Stille)
- 4) Лист. Вальс Мефистофеля*, для оркестра [из музыки к поэме Ленау «Фауст»]** (в 1-й раз)
- 5) Ломакин. Народные песни: «Возле речки, возле моста» и «Как под яблонькой» [для хора a'capella]
- 6) Римский-Корсаков. Увертюра на русские темы (в 1-й раз)
- 7) Шуман. Хор «Гроза» [к поэме Шамиссо]**
- 8) Берлиоз. [Сон Фауста]**, хор [и танцы]** гномов и сильфов из драматической легенды «Фауст»
- 9) Россини. Хор [из оперы «La Donna del Lago» («Дева озера»)]**
(ОР РНБ. Ф. 41. № 491. Л. 9; Стасов. С. 32).

* В афише в названии допущена неточность: Лист. Вальс Мефистофеля «Scherzo» для оркестра. Музыка Листа к поэме Ленау не содержит Скерцо, а только «Мефисто-вальс» и «Ночное шествие».

** Уточнения в квадратных скобках даны по публикации Стасова.

XII.

1867 г., 6-го марта, в 8 час. вечера, в зале Дворянского Собрания.

- 1) Берлиоз. Увертюра «Римская масленица» [«Римский карнавал»]
- 2) Бах. Хор
- 3) Н. Я. Афанасьев. Хор «Прощальная песнь Дании» (в 1-й раз)
- 4) Ломакин. Фантазия для хора на русские народные песни (в 1-й раз)
- 5) Глинка. Восточные танцы из 4-го д. оперы «Руслан и Людмила», перелож. для оркестра М. А. Балакиревым (в 1-й раз) [не исполнялось]*
- 6) М. П. Мусоргский. Хор «Поражение Сеннахерима» (в 1-й раз)
- 7) Б. А. Фитингоф [Фитингоф-Шель]. Хор монахинь из оперы «Демон» (в 1-й раз)
- 8) Глинка. Хор из оперы «Жизнь за царя» [не исполнялось]*
(ОР РНБ. Ф. 41. № 491. Л. 10. Афиша; Стасов. С. 32).

* Афиша подписана в печать 23 февраля. Ф. Т. Стелловский — издатель и обладатель прав на издание опер Глинки — за три дня до концерта посчитал возможным запретить исполнение в концерте фрагментов из опер Глинки. Не имея времени рассмотреть законность притязаний Стелловского, организаторы концерта изменили программу¹. Очевидно, что публикация Ста-

¹ См.: Кюи Ц. А. Избранные статьи. С. 88; см. также: Балакирев. Летопись. С. 123.

сова отражает измененную программу, вместо произведений Глинки были исполнены: Даргомыжский. Женский хор из волшебного-комической оперы «Рогдана» и Балакирев. Увертюра «Король Лир». Отмечу, что в публикации Стасова указан иной порядок в исполнении произведений.

В. Концерты Бесплатной музыкальной школы под управлением М. А. Балакирева

ХШ.

1867 г., 12-го мая*, в 8 час. вечера, в зале Городской думы**, концерт М. Балакирева «для Славянских гостей».

- 1) А. Ф. Львов. Увертюра к опере «Ундина»
- 2) Монюшко. Сцена из оперы «Галька». Партию Гальки исп. Ю. Ф. Платонова
- 3) Глинка. «Камаринская», фантазия для оркестра
- 4) Глинка. «Ночной смотр», романс. Исп. О. А. Петров
- 5) Римский-Корсаков. «Сербская фантазия», для оркестра (в 1-й раз)
- 6) Балакирев. Увертюра на чешские темы, для оркестра (в 1-й раз)
- 7) Лист. Фантазия на венгерские темы, для фортепиано и оркестра. Партию фп. исп. Г. Г. Кросс
- 8) [Три романса] исп. Ю. Ф. Платонова:
 - а) Даргомыжский. «Моя милая»
 - б) Балакирев. «Песнь золотой рыбки»
 - в) Римский-Корсаков. «Южная ночь»
- 9) Даргомыжский. Малороссийский казачок, симф. фантазия*

Дирижировать оркестром и аккомпанировать будет М. Балакирев (ОР РНБ. Ф. 41. № 491. Л. 11, 12; Стасов. С. 32–33).

* Примечательно, что в ОР РНБ сохранилось два варианта афиши этого концерта с указанием разных дат: 11 мая и 12 мая. Обе афиши подписаны в печать 3 мая. Отличия в программах только в том, что в одной (11 мая) последним номером программы указан Берлиоз. Словацкий марш («Ragoczu») (л. 11), а в другой (12 мая) — Даргомыжский. Симфоническая фантазия «Малороссийский казачок» (л. 12). На основании рецензии В. В. Стасова от 13 мая 1867 года можно заключить, что исполняли фантазию Даргомыжского¹. По всей вероятности, концерт состоялся 12 мая. Эта же дата в публикации программ Стасова.

¹ См.: Стасов В. В. Статьи о музыке: В 5 вып. / Коммент. В. Протопопова. Вып. 2. М.: Музыка, 1976. С. 98.

** В публикации Стасова указан зал Дворянского собрания, в афише — зал Городской думы.

XIV.

1868 г., 18-го марта, в 8 час. вечера, в зале Дворянского Собрания.

1) Шуман. 1-я симфония (B-Dur)

2) Моцарт. «Реквием»

Партии соло исп.: А. И. Реган*, Е. А. Лавровская*, В. М. Васильев и О. А. Петров. Хор [БМШ] из 300 чел., оркестр Императорских театров Оркестром и хором управлять будет М. А. Балакирев (ОР РНБ. Ф. 41. № 491. Л. 13–14, 15–16**; Стасов. С. 33).

* Предположительно артисток Реган и Лавровскую заменили Ю. Ф. Платонова и К. Е. Скордули¹.

** На л. 15–16 — подробная программа концерта с текстами частей «Реквиема» на латыни и русском языке, а также краткие биографические справки о Шумане и Моцарте. По всей вероятности, программа была составлена В. В. Стасовым по просьбе Балакирева². В подборке афиш и программ БМШ из ОР РНБ это хронологически первые программы: л. 13–14 — краткая, л. 15–16 — подробная программа.

XV.

1869 г., 16-го февраля, в 1 ½ час пополудни, в зале Дворянского Собрания.

1) Бетховен. 6-я симфония

2) Берлиоз. Те Деум (Тебе Бога хвалим)* для хора, органа, оркестра и тенора соло. Хор Бесплатной Школы в составе около 300 человек. Соло тенора исп. В. М. Васильев. Хором и оркестром будет управлять М. А. Балакирев

(ОР РНБ. Ф. 41. № 491. Л. 17–21 об.; Стасов. С. 33).

* В афише (л. 17) названы 8 частей «Те Деум'а».

XVI.

1869 г., 9-го апреля, в 8 час. вечера, в зале Дворянского Собрания.

1) Бетховен. Увертюра «Леонора» № 3

2) Глинка. Ария Сусанина из оперы «Жизнь за царя». Исп. артист Королевской чешской оперы [О. О.] Палечек, исполняющий на пражской сцене роли Сусанина и Фарлафа*

3) Лист. «Пляска смерти» (Danse macabre), фантазия на тему «Dies irae», для фортепиано с оркестром. Партию фп. исполнит Г. Г. Кросс

¹ Об этом см.: Балакирев. Летопись. С. 140.

² См.: Там же. С. 140.

- 4) Берлиоз. Те Деум (Тебе Бога хвалим), для трех хоров, органа, оркестра и тенора соло. Хор Бесплатной Школы в составе около 300 человек. Соло тенора исп. В. М. Васильев. Оркестр Императорских театров. Хором и оркестром будет управлять М. А. Балакирев
(ОР РНБ. Ф. 41. № 491. Л. 22, 23–24, 25–26; Стасов. С. 33).

* В афише (л. 22) заявлено 4 номера. Программы (л. 23–26) подписаны в печать позже и содержат только три номера, ария из оперы Глинки отсутствует. В публикации Стасова также только три номера в программе этого концерта.

Пять абонементных концертов

XVII (1).

1869 г., 26-го октября, в 1½ час пополудни, в зале Дворянского Соборания.

- 1) Рих. Вагнер. Увертюра «Фауст»*
- 2) Шуман. Сцена в церкви, отрывок музыки к «Фаусту», для соло, хора и оркестра (в 1-й раз). Партию Гретхен исп. Ю. Ф. Платонова, партию Злого Духа — Г. П. Кондратьев
- 3) Лист. Фантазия для фп. с оркестром на темы из «Ruines d'Athènes» [«Афинские развалины»] Бетховена (в 1-й раз)
- 4) Балакирев. «1000 лет», музыкальная картина для оркестра
- 5) Вебер. Отрывки из оперы «Оберон»:
 - а) хор эльфов
 - б) хор царедворцев калифа
- 6) Бетховен. 5-я симфония
(ОР РНБ. Ф. 41. № 491. Л. 34–35; Стасов. С. 34).

* Сведения об этом концерте представлены в нескольких программах и афишах (л. 27–37). Те из них, что напечатаны раньше, не содержат 1-го номера — увертюры Вагнера. Избранная к публикации программа подписана в печать 23 октября, то есть за три дня до концерта. Исполнение увертюры Вагнера подтверждается рецензией на концерт А. Н. Серова¹. В публикации Стасова также указана увертюра Вагнера.

XVIII (2).

1869 г., 2-го ноября, в 1½ час пополудни, в зале Дворянского Соборания.

- 1) Глюк. Увертюра к опере «Ифигения в Авлиде», с окончанием Рих. Вагнера

¹ См. об этом: Балакирев. Летопись. С. 166.

- 2) Шуман. Концерт для виолончели с оркестром (a-moll) (в 1-й раз). Партию виолончели исп. К. Ю. Давыдов
- 3) А. Г. Рубинштейн. «Иван Грозный», музыкально-характеристическая картина для оркестра (в 1-й раз)
- 4) [Романсы с аккомпанементом фп.] исп. А. А. Хвостова:
 - а) Шуман. «Lied der Braut»
 - б) Римский-Корсаков. Еврейская песня («Сплю, но сердце мое чуткое не спит»)
 - в) Даргомыжский. Песнь Лауры из оперы «Каменный гость» («Я здесь, Инезилья»)
- 5) Берлиоз. Отрывки из монодрамы «Лелио»:
 - а) Эолова арфа (оркестр)
 - б) Фантазия на «Бурю» Шекспира (хор и оркестр)
- 6) Мендельсон. Увертюра к драме Шекспира «Сон в летнюю ночь» (ОР РНБ. Ф. 41. № 491. Л. 38–39; Стасов. С. 34).

XIX (3).

1869 г., 16-го ноября*, в 1 ½ час пополудни, в зале Дворянского Собрания.

- 1) Лист. Отрывки [из] оратории «Св. Елизавета» [«Легенда о св. Елизавете»] (в 1-й раз):
 - а) вступление (оркестр)
 - б) марш и хор крестоносцев (оркестр и хор)
 - в) сцена и хор ангелов [Смерть св. Елизаветы (соло и хор). Партию соло исп. Ю. Ф. Платонова]**
- 2) Римский-Корсаков. «Садко», музыкальная картина для оркестра
- 3) А. Литольф. Третий концерт (Голландский) [Es-Dur, на голландские темы] для фортепиано и оркестра. Партию фп. исп. Ф. О. Лешетицкий
- 4) Шуман. 1-я симфония (B-Dur)
(ОР РНБ. Ф. 41. № 491. Л. 32 об.; Стасов. С. 34–35).

* Данная программа приведена (за неимением иных архивных источников) по печатному общему анонсу пяти абонементных концертов. Этот документ следует рассматривать с некоторыми оговорками, поскольку он подписан в печать 1 октября 1869 года, то есть почти за полтора месяца до концерта. Дата этого концерта в анонсе не названа и установлена по косвенным свидетельствам, а именно: указание даты следующего (3-го) концерта на по-

дробной программе 2-го концерта¹. См. также примечание о датировке к концерту от 30 ноября 1869 года.

** Уточнение в квадратных скобках дано по публикации Стасова.

XX (4).

1869 г., 30 ноября*, в 1 ½ час пополудни, в зале Дворянского Собрания.

- 1) Бетховен. Увертюра [к трагедии] «Кориолан»
- 2) Лист. 1-й концерт (Es-Dur), для фортепиано с оркестром. Партию фп. исп. Н. Г. Рубинштейн
- 3) Даргомыжский. Два хора [Отрывки]** из неоконченной волшебной-комической оперы [«Рогдана»]**:
 - а) Хор дервишей
 - б) Хор волшебных дев [Рогданы]**
- 4) Мелкие пьесы для фортепиано исп. Н. Г. Рубинштейн:
 - а) И. Ф. Ласковский. Колыбельная песнь
 - б) П. И. Чайковский. Романс
 - в) Балакирев. Восточная фантазия «Исламей»]**
- 5) Фр. Шуберт. Симфония (C-Dur)
(ОР РНБ. Ф. 41. № 491. Л. 33; Стасов. С. 35).

* Даты 4-го и 5-го абонементных концертов не указаны. В анонсе всех пяти концертов есть примечание о том, что проходить концерты будут в зале Дворянского собрания по воскресеньям, в 1 ½ час пополудни. «Дни, в которые будут даны концерты, будут объявлены всякий раз в афишах, и они не будут совпадать с музыкальными воскресными утрами Г. Венявского» (л. 28–29). Афиш с датами 3-го, 4-го и 5-го концертов не сохранилось. Датировать их можно по косвенным свидетельствам. Среди них — указание дня недели. Кроме того, в одном из анонсов пяти абонементных концертов (л. 30–31 об.) простым карандашом вписаны даты каждого концерта (2–5). Это свидетельство о датах следует принимать с оговорками: неизвестно, кем и когда были сделаны записи. Возможно, В. В. Стасов работал с данным документом при подготовке публикации концертных программ БМШ. В публикации Стасова даты концертов совпадают с названными карандашными пометками.

** В квадратных скобках даны уточнения из публикации Стасова. Поскольку не сохранилось афиш или программ этого концерта, сведения о программе взяты из анонса о пяти абонементных концертах. Очевидно, в момент публикации анонса не были известны подробности программы.

¹ ОР РНБ. Ф. 41. № 491. Л. 38–39.

XXI (не в счет абонементов).

1870 г., 15-го января, в 8 час. вечера, в зале Дворянского Собрания, концерт в пользу Славянского Благотворительного Комитета.

- 1) Бетховен. Увертюра к опере «Фиделио»
- 2) Моңюшко. Хор из кантаты «Ниола»
- 3) Глинка. Ария Гориславы из оперы «Руслан и Людмила». Исп. А. Г. Меньшикова
- 4) Даргомыжский. Романс «[Старый] Капрал». Исп. О. А. Петров
- 5) Даргомыжский. «Баба-Яга» или «С Волги nach Riga», фантазия-шутка для оркестра
- 6) Романсы исп. Е. А. Лавровская*:
 - а) Моңюшко. «Вечер»
 - б) Даргомыжский. «Не скажу никому»
- 7) Литольф. Увертюра к драме «Жирондисты»
- 8) Даргомыжский. Ария княгини из оперы «Русалка». Исп. Е. А. Лавровская*
- 9) Лист. Венгерская фантазия (по востребованию) для фортепиано с оркестром. Партию фп. исп. Г. Г. Кросс
- 10) Римский-Корсаков. «Встреча Ивана Грозного», хор из оперы «Псковитянка»
- 11) Романсы исп. А. Г. Меньшикова**:
 - а) Римский-Корсаков. «Еврейская песня»
 - б) Кюи. «В крови горит»
 - в) Моңюшко. «Пряха»
- 12) Глинка. «Камаринская», фантазия для оркестра
(ОР РНБ. Ф. 41. № 492. Л. 3—3 об.; Стасов. С. 35—36).

* В публикации программы Стасова отсутствуют романсы Моңюшко «Вечер» и Даргомыжского «Не скажу никому», а также ария из оперы Даргомыжского «Русалка». Кроме того, дан несколько иной порядок в исполнении произведений.

** В публикации Стасова не указана исполнительница романсов.

XXII (5).

1870 г., 2-го марта*, в 1 ½ час пополудни, в зале Дворянского Собрания.

- 1) Лист. Два эпизода из музыки к «Фаусту» [Ленау]**, для оркестра:
 - а) Ночное шествие
 - б) Вальс Мефистофеля

2) Глинка. Интродукция из оперы «Руслан и Людмила» (без сокращений) [Партию баяна исп. В. М. Васильев]**

3) Бетховен. 9-я симфония

[Партии соло исп. Ю. Ф. Платонова, Е. А. Лавровская, В. М. Васильев и А. А. Мельников]**

(ОР РНБ. Ф. 41. № 491. Л. 33; Стасов. С. 35).

* Даты 4-го и 5-го абонементных концертов не указаны. См. примечание к концерту от 30 ноября 1869 года.

** В квадратных скобках даны уточнения из публикации Стасова. Поскольку не сохранилось афиш или программ этого концерта, сведения о программе взяты из анонса о пяти абонементных концертах. Очевидно, в момент публикации анонса не были известны подробности программы и имена солистов.

XXIII.

Концерт в пользу Общества земледельческих колоний и ремесленных приютов для малолетних преступников *с участием* хора БМШ. [Хор и оркестр п/у Балакирева].

1870 г., 18 апреля*, в 8 час. вечера, в зале Дворянского Соборания.

- 1) Мендельсон. Увертюра «Морская тишь и счастливое плавание»
- 2) Шуман. «Сцена в церкви», отрывок из музыки к «Фаусту», для соло, хора и оркестра. Партию Гретхен исп. Ю. Ф. Платонова, Злого Духа — И. А. Мельников
- 3) Лист. Фантазия для фортепиано с оркестром, на темы из «Ruines d'Athènes» [«Афинские развалины»] Бетховена. Партию фп. исп. Г. Г. Кросс
- 4) Даргомыжский. Речитатив и ария княгини из 3 д. оперы «Русалка». Исп. А. А. Хвостова
- 5) Римский-Корсаков. «Сербская фантазия»
- 6) Лист. «Вальс Мефистофеля», отрывок из музыки к «Фаусту» Ленау, для оркестра
- 7) Вебер. Отрывки из оперы «Оберон»:
 - а) Хор эльфов
 - б) Хор царедворцев калифа
- 8) Романсы исп. Ю. Ф. Платонова:
 - а) Шуман. «Liebst du um Schönheit» [«О нет, за красоту ты не люби меня»]
 - б) Лист. «Der Fischerknabe» [«Мальчик-рыбак»]
 - в) Балакирев. «Песня золотой рыбки»

- 9) Вебер. «Invitation à la danse» [«Приглашение к танцу»], в перелож. для оркестра Берлиоза
(Стасов. С. 36).

* Программа этого концерта в архиве не сохранилась, она приведена по публикации Стасова.

Пять абонементных концертов сезона 1871/72

XXIV (1).

1871 г., 20-го ноября, в 8 час. вечера, в зале Дворянского Собрания.

- 1) Лист. Отрывки из музыки к драме [И. Г. Гердера] «Прометей»:
 - а) Увертюра (Roème symphonique)
 - б) Хор Океанид (в 1-й раз)
 - в) Хор жнецов (в 1-й раз)
- 2) Даргомыжский. «Чухонская фантазия» для оркестра
- 3) Бетховен. Концерт для скрипки с оркестром. Партию соло исполнит Л. С. Ауэр
- 4) Шуман. 4-я симфония (d-moll) для оркестра
(ОР РНБ. Ф. 41. № 492. Л. 4–11 об.; Стасов. С. 37).

XXV (2).

1871 г., 18-го декабря, в 8 час. вечера, в зале Дворянского Собрания.

- 1) Римский-Корсаков. «Антар», симфония для оркестра на сюжет восточной сказки О. [И.] Сенковского
- 2) Чайковский. Волшебный хор насекомых (в 1-й раз)*
- 3) Литольф. 4-й симфонический концерт (d-moll) для фортепиано с оркестром. Партию фп. исп. Г. Г. Кросс
- 4) Берлиоз. Увертюра «Римский карнавал»
(ОР РНБ. Ф. 41. № 492. Л. 12–14 об.; Стасов. С. 37).

* В публикации Стасова 1-е исполнение не отмечено.

XXVI (3).

1872 г., 12-го февраля, в 8 час. вечера, в зале Дворянского Собрания.

- 1) Фр. Шуберт. Две части из неоконченной симфонии (h-moll)
- 2) Шуман. Концерт (a-moll) для фортепиано с оркестром. Партию фп. исп. Ф. О. Лешетицкий

- 3) Берлиоз. «Te Deum», большое сочинение для трех хоров, тенора соло, органа и оркестра. Партию тенора соло исп. В. М. Васильев, органа — В. И. Главач
(ОР РНБ. Ф. 41. № 492. Л. 15–17 об.; Стасов. С. 37).

XXVII (4).

1872 г., 3-го апреля, в 8 час. вечера, в зале Дворянского Собрании.

- 1) Лист. «Данте симфония» по поэме Данте «Божественная комедия» (La Divina Commedia), для оркестра и хора (в 1-й раз)
- 2) Фр. Шуберт. Большая фантазия для фортепиано с оркестром (C-Dur), инструментованная Фр. Листом. Партию фп. исп. Н. Г. Рубинштейн
- 3) Берлиоз. [Сцена Фауста]*, хор и танцы гномов и сильфов из драматической легенды «Проклятие Фауста» [«Осуждение Фауста»]
- 4) Мусоргский. Полонез из оперы «Борис Годунов» (в 1-й раз)
- 5) Пьесы для фортепиано исполнит Н. Г. Рубинштейн:
 - а) А. Г. Рубинштейн. Ноктюрн
 - б) Глинка. Увертюра на тему «Арагонской хоты» в переложении для фп. Балакирева
- 6) Литольф. Увертюра к драме [В. Р.] Грипенкерля «Жирондисты»
(ОР РНБ. Ф. 41. № 492. Л. 18–22 об.; Стасов. С. 37–38).

* В квадратных скобках дано уточнение из публикации Стасова.
(5-й концерт не состоялся)

Г. Концерты Бесплатной музыкальной школы
под управлением Н. А. Римского-Корсакова

XXVIII.

1875 г., 25-го марта*, в 8 час. вечера, в зале Городской Думы.

- 1) Гендель. Отрывки из оратории «Израиль в Египте»:
 - а) Хор «Народ вперед вел он»
 - б) Хор «Узрел Израиль чудеса» (в 1-й раз)
 - в) Ария «О призри их, Господь». Исп. М. Д. Каменская
- 2) [Г.] Аллегри «Miserere» (Помилуй мя, Боже), хор a'capella (в 1-й раз)
- 3) Гайдн. Симфония (D-Dur)
- 4) Палестрина. «Kyrie eleison» из мессы «Regem coeli», хор a'capella (в 1-й раз)
- 5) Бах. Отрывки из оратории «Страсти Господни»:

- а) Ария «Скорби, душа» (в 1-й раз). Исп. М. Д. Каменская
- б) «О, сжался, мой Господь». Исп. М. Д. Каменская
- в) «За нас умрет наш Искупитель» (в 1-й раз). Исп. [Е. Р.] Косецкая
- г) заключительный хор «Мой Боже, сладко спи»
(Стасов. С. 38).

*Программа этого концерта в архиве не сохранилась, она приведена по публикации Стасова.

XXIX.

1876 г., 3-го февраля*, в 8 час. вечера, в зале Городской Думы.

- 1) Бетховен. Увертюра к трагедии «Кориолан»
- 2) Бах. Отрывки из Мессы (h-moll):
 - а) хор «Kyrie eleison» (в 1-й раз)
 - б) ария «Qui sedes». Исп. М. Д. Каменская
 - в) хор «Crucifixus»
 - г) хор «Dona nobis» (в 1-й раз)
- 3) Гендель. Отрывки из оратории «Самсон»:
 - а) хор израильтян «В надзвездный край»
 - б) ария Далилы с женским хором «Склонись к моим молениям». Исп. О. А. Скальковская
 - в) хор израильтян «Бог Авраама»
 - г) ария и хор филистимлян «Дагонь великий». [Соло] исп. О. А. Скальковская
 - д) ария и хор израильтян «Израиль, плачь». Соло исп. М. Д. Каменская
 - е) речитатив и хор израильтян «Слава вечная»
 - ж) заключительный хор «Пойте Господа»
(Стасов. С. 38–39).

*Программа этого концерта в архиве не сохранилась, она приведена по публикации Стасова.

XXX.

1876 г., 23-го марта*, в 8 час. вечера, в зале Городской Думы.

- 1) Балакирев. Увертюра к трагедии Шекспира «Король Лир»
- 2) Бородин. Хор** из последнего действия оперы «Князь Игорь» (в 1-й раз). Партию Игоря исп. В. И. Васильев
- 3) Кюи. Романс из 3 д. оперы «Вильям Ратклифф». Исп. А. Н. Молас
- 4) Соло для фп. исп. Д. И. Климов

- 5) Даргомыжский. Два хора из неоконченной волшебной-комической оперы «Рогдана»:
 - а) восточный хор отшельников
 - б) хор девушек княжны Рогданы (инструментован Римским-Корсаковым)
- 6) Мусоргский. Рассказ Пимена из 4 д. оперы «Борис Годунов». Исп. В. И. Васильев
- 7) Романсы исп. А. Н. Молас:
 - а) Римский-Корсаков. «На холмах Грузии»
 - б) Мусоргский. «Сиротка»
 - в) Балакирев. «Приди ко мне». [Партия фп. — М. П. Мусоргский¹]
- 8) Кюи. Хор «Татарская песня»
- 9) Глинка. «Камаринская» (Стасов. С. 39).

* Программа этого концерта в архиве не сохранилась, она приведена по публикации Стасова.

**В публикации Стасова содержится комментарий: «Впоследствии хор этот перенесен автором в „Пролог“ оперы».

Три абонементных концерта

XXXI (1).

1876 г., 30 ноября*, в 8 час. вечера, в зале Городской Думы.

- 1) Шуман. Музыка к драматической поэме Байрона «Манфред»**:
 - а) Увертюра
 - б) Песнь духов
 - в) Видение Манфреда
 - г) Проклятие духов
 - д) Сельская сцена
 - е) Антракт
 - ж) Вызов феи Альпов
 - з) Гимн духов Аримана
 - и) Явление Астарты
 - к) Воззвание Манфреда к Астарте
 - л) Смерть Манфреда (Реквием)

¹ См. об этом: Балакирев. Летопись. С. 211.

- 2) Римский-Корсаков. «Сербская фантазия»
- 3) Берлиоз. Отрывки из монодрамы «Лелио»:
 - а) Эолова арфа (оркестр)
 - б) фантазия на «Бурю» Шекспира (оркестр и хор)
- 4) Бетховен. 5-я симфония

(ОР РНБ. Ф. 41. № 492. Л. 23; Стасов. С. 39—40).

* Программа приведена по афише с анонсом трех абонементных концертов. Точные даты концертов не указаны, названы предположительные даты 1-го и 2-го концертов, они совпадают с датами в публикации Стасова. 3-й концерт был намечен на конец февраля — начало марта. В публикации Стасова 3-й концерт датирован 8 марта 1877 года.

** В афише перечислены названия 11 номеров, в публикации Стасова дано лишь общее название.

XXXII (2).

1877 г., 25-го января*, в 8 час. вечера, в зале Городской Думы.

- 1) Бородин. 1-я симфония (Es-Dur)
- 2) Моцарт. Реквием

[Партии соло исполняют А. В. Клемит, А. А. Полякова [Хвостова], П. Н. Григорьев, Ф. И. Стравинский]**

(ОР РНБ. Ф. 41. № 492. Л. 23; Стасов. С. 40).

* О датировке см. комментариев к концерту от 30 ноября 1876 года. Афиша с программой концерта была подписана в печать 23 октября 1876 года, то есть за три месяца до концерта. Иных афиш или программ этого концерта не сохранилось.

** В квадратных скобках дано уточнение из публикации Стасова.

XXXIII (3).

1877 г., 8-го марта*, в 8 час. вечера, в зале Городской Думы.

- 1) Фр. Шуберт. Отрывки из неоконченной симфонии (h-moll)**
- 2) Римский-Корсаков. «Старая песня», хор [a'capella] (в 1-й раз)
- 3) Балакирев. «1000 лет», музыкальная картина для оркестра
- 4) Лист. Отрывки из оратории «Christus» [«Христос»], хор и оркестр (в 1-й раз):
 - а) Вступление
 - б) Stabat mater speciose***
 - в) Шествие волхвов, явление звезды и поклонение
 - г) Чудо (укрощение бури)
 - д) Вход в Иерусалим

(ОР РНБ. Ф. 41. № 492. Л. 23; Стасов. С. 40).

* О датировке см. комментарий к концерту от 30 ноября 1876 года.

** В публикации Стасова № 1 — Отрывки из оратории Листа, последующие пьесы по порядку, как в афише. Поскольку сохранилась лишь афиша с анонсом трех концертов, подписанная в печать 23 октября 1876 года, вполне возможно, что порядок пьес в концерте отличался от анонса.

*** В афише «Пастораль» зачеркнуто и вписано: «Stabat mater speciose». В публикации Стасова не указаны части оратории Листа, исполненные в концерте.

Домашние концерты Бесплатной музыкальной школы* [под управлением Н. А. Римского-Корсакова]

XXXIV.

3-й домашний музыкальный вечер БМШ.

1878 г., 6-го апреля, в 8 час. вечера [зал не указан].

1) Лист. Хор из оратории «Св. Елизавета» [«Легенда о св. Елизавете»]

2) Даргомыжский. [Фантазия] «Свадьба» исп. [П. Н.] Григорьев

3) Русская народная песня «Что вились мои русы кудри». Исп. мужской хор

4) Романсы. Исп. [О. П.] Веселовская

5) Бородин. «Княжая песня» из оперы «Князь Игорь» (в 1-й раз) исп. Людоговский, Кругликов и хор басов

6) Мусоргский. Хор[ы] из оперы «Борис Годунов»:

а) хор калик перехожих

б) «Слава боярину»

7) Балакиерв. Романсы. Исп. [П. Н.] Григорьев:

а) «Сон»

б) «Грузинская песня»

8) Кюи. Женский хор из оперы «Вильям Ратклиф»

9) Трио. Исп. Людоговский, Кругликов и [Г. И.] Цирус

10) Русские народные песни:

а) «Ах ты степь моя, молодецкая» (мужской хор)

б) «Со вьюном я хожу» (смешанный хор)

(ОР РНБ. Ф. 41. № 497. Л. 1. Рукописная программа, ранее не публиковалась).

* Предположительно домашние концерты БМШ носили камерный характер, были рассчитаны на небольшую слушательскую аудиторию и не требовали больших финансовых затрат. Программы составлялись из хоровых произведений, романсов и песен. Оркестр в таких концертах не участвовал. Судя по разрозненной нумерации домашних концертов, сохранилась лишь часть программ. Кроме того, сложно судить о том, какие из домашних концертов действительно состоялись, а какие остались лишь проектами на бумаге.

XXXV.

1-й домашний музыкальный вечер Бесплатной школы.

[1878 г.], 29-го ноября, в 8 ½ час. [вечера, зал не указан].

- 1) Бетховен. Хор «Куге» из Мессы (C-dur)
- 2) Даргомыжский. Трио «Ночевала тучка». Исп. [О. П.] Веселовская, Люгодовский и [В. Н.] Ильинский
- 3) Вебер. Хоры из оперы «Оберон»:
 - а) хор эльфов
 - б) хор царедворцев [калифа]
- 4) Романсы. Исп. [В. Н.] Ильинский:
 - а) Кюи. «Истомленная горем»
 - б) Чайковский. «Серенада Дон Жуана»
- 5) Бородин. Хор (G-dur) из оперы «Князь Игорь»
- 6) Кюи. Дуэты из оперы «Вильям Ратклиф». Исп. [О. П.] Веселовская и [В. Н.] Ильинский
- 7) Гендель. Два хора из оратории «Самсон»
- 8) Даргомыжский. Романсы. Исп. [В. Н.] Ильинский:
 - а) «Титулярный советник»
 - б) «Мужичок» [?]
- 9) Гендель. Ария и хор из оратории «Самсон»
(ОР РНБ. Ф. 41. № 497. Л. 2. Рукописная программа, ранее не публиковалась).

XXXVI.

2-й домашний музыкальный вечер Бесплатной школы.

[1878]*, в 8 час. [зал не указан].

- 1) Гендель. Хор «Аллилуйя» из оратории «Мессия»
- 2) Романсы. Исп. [В. Н.] Ильинский:
 - а) Даргомыжский. «Я помню глубоко»
 - б) Балакирев. «Введи меня, о ночь»

- 3) Шуман. Соло и хор «Трон украшайте» из оратории «Рай и Пери»
- 4) Романсы Исп. [О. П.] Веселовская:
 - а) Шуман. «Лотос»
 - б) Римский-Корсаков. «Когда гляжу тебе в глаза»
- 5) Русские хороводные песни. Исп. хор:
 - а) «Заплетися плетень»
 - б) «Со вьюном я хожу»
- 6) «Ты взойди, солнце красное» (разбойничья) (мужской хор)
- 7) Лист. Хор жнецов из музыки [к драме И. Г. Гердера] «Прометей»
- 8) Романсы. Исп. [В. Н.] Ильинский:
 - а) Мусоргский. «Светик Савишна»
 - б) Балакирев. «Паладин»
- 9) Русские песни:
 - а) Свадебная (женский хор)
 - б) Протяжная «Аль талан ли мой талан» (мужской хор)
- 10) [Э. Ф.] Направник. Колыбельная песня. Исп. [О. П.] Веселовская
- 11) Русские хороводные песни. Исп. хор:
 - а) «Стояло чуть косо дерево»
 - б) «Аль во поле липенька»
- 12) Даргомыжский. Романсы. Исп. [В. Н.] Ильинский:
 - а) «Мельник»
 - б) «Как пришел муж из-под горок»
- 13) Серов. Финал оперы «Рогнеда» (соло и хор)
(ОР РНБ. Ф. 41. № 497. Л. 3. Рукописная программа, ранее не публиковалась).

* Дата и место проведения концерта не указаны, год приписан карандашом.

Четыре абонементных концерта*

XXXVII (1).

1879 г., 16-го января, в 8 час. вечера, в зале Кононова.

- 1) Бетховен. 6-я симфония
- 2) Мусоргский. Сцена Пимена и Григория** из оперы «Борис Годунов» (в 1-й раз) [Партию Пимена исп. В. И. Васильев]***
- 3) Вебер. «Polonaise brillante» [«Блестящий полонез»] (E-Dur), для фортепиано с оркестром (инструментовано Листом). Партию фп. исп. В. В. Тиманова

- 4) Бородин. Ария Кончака**** из оперы «Князь Игорь» (в 1-й раз) [Исп. В. И. Васильев]***
- 5) Римский-Корсаков. Отрывки из оперы «Майская ночь» (в 1-й раз):
 - а) хоровод «Просо» [двухорная веснянка]***
 - б) хор русалок
 - в) песня про Голову [Партию Левко исп. В. М. Васильев]***
- 6) Вагнер. Увертюра «Фауст»
(ОР РНБ. Ф. 41. № 492. Л. 24; Стасов. С. 40).

* Программы и даты концертов приведены по афише-анонсу четырех концертов, подписанной в печать 23 декабря 1879 года (л. 24). За исключением афиши, посвященной 3-му концерту (л. 25), иных афиш или программ этих абонементных концертов обнаружить не удалось. В публикации Стасова приведены аналогичные даты.

** В публикации Стасова не указано, какая именно сцена, но есть комментарий: «На русской оперной сцене не исполнялась».

*** Уточнения в квадратных скобках даны по публикации Стасова.

**** В публикации Стасова не названа ария Кончака, указано лишь исполнение арии из оперы «Князь Игорь».

XXXVIII (2).

1879 г., 23-го января*, в 8 час. вечера, в зале Кононова.

- 1) Лист. «Гамлет», симфоническая поэма (в 1-й раз)
- 2) Даргомыжский. Хоры из [неоконченной волшебной-комической] оперы «Рогдана»**:
 - а) хор девушек [инструментован Римским-Корсаковым]
 - б) [восточный] хор отшельников
 - в) хор волшебных дев [над спящей княжной Рогданой (инструментован Римским-Корсаковым)]
- 3) Шуман. Концерт (a-moll) для фортепиано с оркестром. Партию фп. исп. [Э. Ю.] Гольдштейн
- 4) Балакирев. «Чешская увертюра» [Увертюра на темы трех чешских песен]
- 5) Вебер. Хоры из оперы «Оберон»:
 - а) хор эльфов
 - б) хор царедворцев калифа
- 6) Шуберт. Симфония C-dur***
(ОР РНБ. Ф. 41. № 492. Л. 24; Стасов. С. 40—41).

* О датировке см. комментарий к концерту 16 января 1879 года.

** Уточнения по этому номеру приведены в квадратных скобках на основании публикации Стасова.

*** В публикации Стасова дан другой номер: Две части из неоконченной симфонии (h-moll) Фр. Шуберта. Пока не удалось выяснить, какую из симфоний Шуберта исполнили в концерте. Отмечу также, что в публикации Стасова несколько иной порядок пьес: 1) Симфония Шуберта, 6) «Гамлет» Листа.

XXXIX (3).

1879 г., 20-го февраля, в 8 ч. вечера, в зале Кононова.

- 1) Бородин. 2-я симфония (h-moll)
- 2) Шуман. Сцена в церкви [из музыки к] «Фаусту». Исп. [партию Гретхен В. И.] Рааб, [Злого Духа — И. П.] Прянишников*
- 3) Шуман. «Concertstück» [«Концертштюк»] для фортепиано и оркестра. Партию фп. исп. [И. А.] Боровка
- 4) А. К. Лядов. Хор из заключительной сцены «Мессинской невесты» Шиллера (в 1-й раз)**
- 5) Кюи. Отрывки из оперы «Вильям Ратилиф»:
 - а) Рассказ Ратклиффа. Исп. [И. П.] Прянишников*
 - б) дуэт. Исп. [В. И.] Рааб и [И. П.] Прянишников*
- 6) К. Сен-Санс. «Прялка Омфалы», симфоническая поэма для оркестра (в 1-й раз)

(ОР РНБ. Ф. 41. № 492. Л. 24–25; Стасов. С. 41).

* Уточнения в квадратных скобках даны по публикации Стасова.

** В общей афише-анонсе четырех абонементных концептов сочинение Лядова не значится, а указан иной номер: Римский-Корсаков. Увертюра к опере «Псковитянка». В афише, посвященной исключительно 3-му концерту, дан вариант программы с произведением Лядова. Стасов в публикации также указал этот вариант программы. Других свидетельств пока обнаружить не удалось.

XL (4).

1879 г., 27 февраля*, в 8 час. вечера, в зале Кононова.

- 1) Берлиоз. Фантастическая симфония «Эпизод из жизни артиста»
- 2) Бородин. Отрывки из оперы «Князь Игорь» (в 1-й раз):
 - а) Половецкая пляска с хором [из 2-го д.]**
 - б) Хор (встреча Игоря) [Заключительный хор 4-го д.]**
- 3) Глинка. «Арагонская хота», фантазия для оркестра
- 4) Лист. 1-й концерт (Es-Dur) для фортепиано с оркестром. Партию фп. исп. Д. И. Климов
- 5) Мендельсон. Увертюра «Амалия»***

(ОР РНБ. Ф. 41. № 492. Л. 24; Стасов. С. 41).

* О датировке концерта см. комментарий к концерту 16 января 1879 года.

** Уточнения в квадратных скобках даны по публикации Стасова. Следует отметить, что в публикации приведен иной порядок номеров концерта.

*** Этого номера нет в публикации Стасова. Не известно, исполнялся ли он в концерте.

Четыре абонементных концерта

XLI (1).

1879 г., 13-го ноября, в 8 час. вечера, в зале Кононова*.

1) Бетховен. 8-я симфония

2) Римский-Корсаков. Отрывки из оперы «Псковитянка» (в 1-й раз):

а) вступление (оркестр)

б) песня калик переходящих (хор)

в) вход царской охоты (хор и речитатив)

г) гроза и песня девушек (оркестр, хор и речитатив)

д) колыбельная песня (из пролога)

е) заключительный хор

Партии соло исп. Ф. И. Стравинский, [И. В.] Матчинский, Ф. Н. Велинская

3) Лист. Фантазия для фортепиано на [темы из] оперы Дж. Верди «Риголетто». Исп. Т. А. Якубович

4) [Фитингоф-]Шель. Ария из оперы «Демон». Исп. [И. В.] Матчинский

5) Бородин. Отрывки из оперы «Князь Игорь» (в 1-й раз)

а) плач Ярославны — исп. Ф. Н. Велинская

б) песня князя Владимира Галицкого. Исп. Ф. И. Стравинский

в) сцена Ярославны с девушками

6) Берлиоз. Увертюра к опере «Бенvenuto Челлини»

(Стасов. С. 41—42).

*Программа этого концерта в архиве не сохранилась, она приведена по публикации Стасова.

XLII (2).

1879 г., 27-го ноября, в 8 час. вечера, в зале Кононова.

1) Шуман. Увертюра, скерцо и финал, для оркестра

2) Глинка. Молитва с хором: «В минуту жизни трудную» (соло и оркестр)

Партию соло исп. [Д. М.]* Леонова

- 3) Лист. 1-й концерт (Es-Dur) для фортепиано с оркестром. Партию фп. исп. [П. А.]* Шестаковский
- 4) Мусоргский. Отрывки из оперы «Хованщина» (в 1-й раз):
 - а) пробуждение и выход стрельцов (хор)
 - б) песня Марфы раскольницы [Исп. Д. М. Леонова]*
 - в) пляска персидки [персидок]
- 5) Палестрина. «Kyrie eleison» из Мессы «Regem coeli»**
- 6) Балакирев. Увертюра на русские темы [Увертюра на темы трех русских песен]
(ОР РНБ. Ф. 41. № 492. Л. 26–26 об.; Стасов. С. 42).

* Уточнения в квадратных скобках даны по публикации Стасова.

** В публикации Стасова в программе этого концерта на один номер больше. После хора Палестрины указан номер, которого нет в афише ОР РНБ: Соло для фортепиано, исполнит г. Шестаковский.

XLIII (3).

1880 г., 15-го января*, в 8 час. вечера, в зале Кононова.

- 1) М. Мошковский. «Иоанна д'Арк», симфоническая поэма в 4 частях для оркестра (в 1-й раз)
- 2) Кюи. Баркарола из оперы «Анджело». Исп. А. А. Фалькман
- 3) Римский-Корсаков. Каватина из последнего действия оперы «Псковитянка» (в 1-й раз). Исп. И. П. Прянишников
- 4) Кюи. Из «Музыкальных картинок». Исп. А. А. Фалькман:
 - а) Зайка
 - б) Ласточка
 - в) Христос Воскрес
 - г) Май
 - д) Петушок
 - е) Осень
 - ж) Ледяная гора
 - з) Елка
- 5) Лист. Отрывки из музыки к [трагедии Гердера] «Прометей»:
 - а) хор Океанид
 - б) хор жнецов
 - в) хор Тритонов
(ОР РНБ. Ф. 41. № 493. Л. 1; Стасов. С. 42–43).

* На основании афиши предыдущего концерта (от 27 ноября 1879 года) можно заключить, что 3-й концерт предполагалось дать 11 декабря 1879 го-

да¹. Очевидно, дату концерта изменили по причинам, которые пока не удалось установить.

XLIV (4).

1880 г., 12-го февраля, в 8 час. вечера, в зале Кононова.

- 1) Бетховен. Музыка к [трагедии Гете] «Эгмонт»:
 - а) увертюра
 - б) песня Клары. Исп. [О. А.]* Скальковская-Бертенсон
 - в) антракт
 - г) антракт
 - д) смерть Клары (оркестр)
 - е) победная симфония (оркестр)
 - 2) Глинка. «Ночной смотр», [романс], оркестрованный М. Балакиревым. Исп. [М. М.]* Корякин
 - 3) Сандов. Скерцо для оркестра (в 1-й раз)
 - 4) Кюи. Романс из оперы «Вильям Ратклифф». Исп. [О. А.]* Скальковская-Бертенсон
 - 5) Берлиоз. Отрывки из оперы «Троянцы в Карфагене»:
 - а) 2-е действие (оркестр и хор)
 - б) пляска нубийских невольниц (оркестр)
 - в) песня троянского моряка. Исп. [П. А.]* Лодий
 - г) хор троянских воинов. Соло исп. М. М. Корякин
 - д) погребальное шествие. Исп. [О. А.]* Скальковская-Бертенсон, [М. М.]* Корякин и хор
 - е) народная песня карфагенян (хор)
- (ОР РНБ. Ф. 41. № 493. Л. 2; Стасов. С. 43).

* Уточнения в квадратных скобках даны по публикации Стасова.

**Домашние концерты
Бесплатной музыкальной школы
[под управлением Н. А. Римского-Корсакова]**

XLV.

3-й домашний музыкальный вечер БМШ.

1880 г., 9-го марта, в 8 час. [вечера, зал не указан].

- 1) Мусоргский. Хор калик из оперы «Борис Годунов»

¹ ОР РНБ. Ф. 41. № 492. Л. 26–26 об.

- 2) Даргомыжский. Трио из оперы «Русалка». Исп. Конча, Закс и Потапенко
- 3) Шуман. Хор из оратории «Пери и рай» [«Рай и Пери»]
- 4) Абт. Романс. Исп Закс
- 5) Кюи. Хор «Татарская песня»
- 6) [К. Ю.] Давыдов. Романс «Разбиты все привязанности». Исп. Потапенко
- 7) [М.] Брух. Анданте из концерта для скрипки. Исп. Горский
- 8) Романсы. Исп. Конча:
 - а) Чайковский. «Страшная минута»
 - б) Даргомыжский. «Как у нас на улице»
- 9) Мусоргский. Хор бродяг [?] из оперы «Борис Годунов»
(ОР РНБ. Ф. 41. № 497. Л. 4. Рукописная программа, ранее не публиковалась).

XLVI.

4-й домашний музыкальный вечер БМШ.

1880 г., 4-го апреля, в 8 час. [вечера, зал не указан].

- 1) Лист. «Credo» из Мессы
- 2) Даргомыжский. Ария из оперы «Русалка». Исп. [В. Н.] Ильинский
- 3) [Г. Э.] Гольтерман. Пьесы для виолончели. Исп. [А. А.] Кондратьев:
 - а) Andante из концерта
 - б) Полонез
- 4) Кюи. Черкасская песня из оперы «Кавказский пленник». Исп. Фаминцына
- 5) Даргомыжский. Хор из оперы «Русалка»
- 6) Аллегри. «Miserere» [хор a'capella]
- 7) [Ч.] Чиарди. «Соловей» для флейты. Исп. Елизаров
- 8) Глинка. «Персидский хор» из оперы «Руслан и Людмила»
- 9) Романсы. Исп. [В. Н.] Ильинский:
 - а) Римский-Корсаков. «Гонец»
 - б) Мусоргский. «Светик-Савишна»

(ОР РНБ. Ф. 41. № 497. Л. 5. Рукописная программа, ранее не публиковалась).

XLVII.

1-й домашний музыкальный вечер БМШ.

1880 г., 14-го декабря, в 8 час. вечера [зал не указан].

- 1) Бородин. Хор из оперы «Князь Игорь»
- 2) [Г. Э.] Гольтерман. Соло для альта. Исп. Семизаров
- 3) [Л.] Минкус. Соло для арфы из балета «Камарго». Исп. [С. К.] Фрейман
- 4) Берлиоз. Хор из оратории «Детство Христа»
- 5) Римский-Корсаков. Хор из оперы «Псковитянка»
- 6) [?] Концерт для альта. Исп. Семизаров
- 7) [А. Г.] Цабель. Пьесы для арфы. Исп. [С. К.] Фрейман:
 - а) «Романс»
 - б) «Каскад»
- 8) Д. Мейербер. Хор из оперы «Пророк»
(ОР РНБ. Ф. 41. № 497. Л. 6. Рукописная программа, ранее не публиковалась).

Четыре абонементных концерта

XLVIII (1)*.

1881 г., 3 февраля, в 8 час. вечера, в зале Кононова.

- 1) Римский-Корсаков. «Антарь», 2-я симфония для оркестра
- 2) Мусоргский. Хор «Поражение Сеннахерима»
- 3) Романсы. Исп. Ф. И. Стравинский:
 - а) Шуман. «Спящий рыцарь» (в 1-й раз с сопровождением оркестра). Оркестрован А. Р. Бернардом
 - б) Даргомыжский. «Паладин», баллада (в 1-й раз с сопровождением оркестра). Оркестрована А. К. Лядовым
- 4) Бронзарт. Концерт (fis-moll) для фортепиано с оркестром. Партию фп. исп. Г. Г. Кросс
- 5) Лист. Хор «Слава Кириллу и Мефодию» (в 1-й раз)
- 6) Берлиоз. Увертюра: «Римский карнавал»
(ОР РНБ. Ф. 41. № 498. Л. 1—1 об.; Стасов. С. 43).

* Прочие три концерта не состоялись из-за кончины императора Александра II.

Д. Концерты Бесплатной музыкальной школы под управлением М. А. Балакирева

XLIX.

1882 г., 15 февраля, в 8 час. вечера, в зале Дворянского Собрания.

- 1) Бетховен. 5-я симфония (c-moll)
- 2) Лист. 1-й концерт (E♭-Dur) для фортепиано с оркестром. Партию фп. исп. Н. С. Лавров
- 3) Берлиоз. «Te Deum», большое сочинение для хора, тенора соло, оркестра и органа. Партию тенора исп. Л. Д. Донской (ОР РНБ. Ф. 41. № 493. Л. 3–4, 5–6 об.; Стасов. С. 44).

L.

1882 г., 17-го марта*, в 8 час. вечера, в зале Дворянского Собрания.

- 1) А. К. Глазунов. Симфония (E-Dur) (в 1-й раз)
- 2) Лист. Отрывки из музыки к драме Гердера «Прометей»:
 - а) хор Океанид
 - б) хор жнецов
- 3) И. Брамс. Концерт (d-moll) для фортепиано с оркестром. Партию фп. исп. Ю. Н. Мельгунов
- 4) Бородин. Каватина из оперы «Князь Игорь». Партию князя Владимира (сына) исп. Л. Д. Донской
- 5) Лист. Фантазия для фортепиано на темы из оперы «Дон-Жуан» [Мозарта]. Исп. Ю. Н. Мельгунов
- 6) Римский-Корсаков. «Садко» музыкальная картина для оркестра (Стасов. С. 44).

* Программа этого концерта в архиве не сохранилась, она приведена по публикации Стасова. Изначально проведение концерта было намечено на 15 марта 1882 года, о чем содержится указание в афише предыдущего концерта от 15 февраля 1882 года¹. В публикации Стасова указана дата 17 марта 1882 года.

LI.

1883 г., 3-го февраля, в 8 час. вечера, в зале Дворянского Собрания.

- 1) Балакирев. Увертюра на русские темы [Увертюра на темы трех русских песен]
- 2) Лист. 2-й концерт (A-Dur) для фортепиано с оркестром. Партию фп. исп. Н. С. Лавров
- 3) Лист. Отрывки из оратории «Christus» [«Христос»]:
 - а) вступление (оркестр)
 - б) гимн «Stabat mater speciosa» (хор и оркестр)
 - в) шествие волхвов (оркестр)

¹ ОР РНБ. Ф. 41. № 493. Л. 3–4.

- г) чудо «укрощение бури» (оркестр и хор)
- д) вход в Иерусалим (хор и оркестр)
- 4) Бородин. 1-я симфония (Es-Dur)
(ОР РНБ. Ф. 41. № 493. Л. 8; Стасов. С. 44).

LII.

1883 г., 7-го марта, в 8 час. вечера, в зале Дворянского Соборания.

- 1) Шуман. [4-я] симфония (d-moll)
- 2) Римский-Корсаков. Заключительный хор из оперы «Псковитянка»
- 3) Шуберт. Фантазия (C-Dur), инструментована для фортепиано с оркестром Фр. Листом. Партию фп. исп. Ю. Н. Мельгунов
- 4) Глазунов. 2-я увертюра на греческая темы (в 1-й раз)
- 5) Бородин. Хор «Встреча князя» из оперы «Князь Игорь»
- 6) Балакирев. «Тамара», симфоническая поэма для оркестра (в 1-й раз)
(ОР РНБ. Ф. 41. № 493. Л. 9–11 об.; Стасов. С. 45).

LIII.

[Домашний] музыкальный вечер БМШ.

1883 г., 28-го апреля, в 8 час. [вечера, зал не указан].

- 1) Глинка. Интродукция из оперы «Руслан и Людмила». Исп. [О. П.] Веселовская и Якубовская, [Г. П.] Кондратьев, Орлов, [А. И.] Попов, Урюпин, хор
- 2) [Г. О.] Дютш. «Новгород», песня. Исп. Урюпин
- 3) Даргомыжский. Песня Лауры из оперы «Каменный гость». Исп. Якубовская
- 4) Романсы. Исп. [А. И.] Попов:
 - а) Балакирев. «Приди ко мне»
 - б) [О. И.] Дютш. «Не позабудь меня в дали»
- 5) Лист. Хор «Слава Кириллу и Мефодию». Исп. мужской хор
- 6) Бородин. Хор девушек из оперы «Князь Игорь». Исп. [О. П.] Веселовская и мужской хор
- 7) Бородин. Песня Владимира Галицкого из оперы «Князь Игорь». Исп. [А. И.] Попов
- 8) Шопен. Фантазия для фп. Исп. [Н. С.] Лавров
- 9) Романсы исп. Якубовская:
 - а) [О. И.] Дютш. «Не скажу никому»
 - б) Лист. «Должно быть дивно чувство то»

- 10) Лист. «Osanna» из оратории «Cristus» [«Христос»]. Исп. [О. П.] Веселовская и хор
(ОР РНБ. Ф. 41. № 498. Л. 4. Рукописная программа, ранее не публиковалась).

LIV.

1884 г., 27-го февраля, в 8 час. вечера, в зале Дворянского Собрания.

- 1) Лист. «От колыбели до могилы», симфоническая поэма для оркестра (по поводу картины Зичи) (в 1-й раз):
 - а) Колыбель
 - б) Борьба жизни
 - в) Загробная колыбель
- 2) Римский-Корсаков. Концерт для фортепиано с оркестром (в 1-й раз).
Партию фп. исполнит Н. С. Лавров
- 3) Бородин. «В Средней Азии», музыкальная картина для оркестра
- 4) Два романса с аккомпанементом оркестра исп. П. А. Лодий:
 - а) Даргомыжский. «Паладин»
 - б) Балакирев. «Грузинская песня»
- 5) Мусоргский. Отрывки из народной музыкальной драмы «Хованщина»:
 - а) вступление (оркестр) (в 1-й раз)
 - б) хор стрельцов и стрельчих
 - в) пляска персидок (оркестр)
 - г) сцена и хор из 5 д.: «Братия, внимайте!» (в 1-й раз)
 - д) Interludium [Интерлюдия] (оркестр) (в 1-й раз)
 - е) заключительная сцена (в 1-й раз)
- 6) Балакирев. «Тамара», симфоническая поэма для оркестра
(ОР РНБ. Ф. 41. № 493. Л. 13, 14; № 498. Л. 5–6; Стасов. С. 45).

LV.

Домашний [музыкальный] вечер БМШ под управлением Г. О. Дютша.
1884 г., 29-го марта, в 8 час. [вечера], в зале Городской думы, подъезд 3.

- 1) Римский-Корсаков. Хор «Месяц плывет» (a'capella)
- 2) Даргомыжский. Каватина из оперы «Русалка». Исп. Г. В. [Г. П.] Кондратьев
- 3) Песни. Исп. О. П. Веселовская:
 - а) Балакирев. «Колыбельная песня»
 - б) Римский-Корсаков. Песня Леля из оперы «Снегурочка»

- 4) Пьесы для виолончели. Исп. А. А. Кондратьев:
 - а) Гольтерман. Анданте из 1-го концерта
 - б) [К. Ю.] Давыдов. Романс без слов
- 5) Чайковский. «Благословляю вас леса». Исп. [А. И.] Попов
- 6) Мусоргский. Хор «Поражение Сеннахерима»
- 7) Кюи. Праздничный хор из оперы «Кавказский пленник»
- 8) Глинка. Ария из оперы «Жизнь за царя». Исп. Крылова
- 9) Пьесы для фортепиано. Исп. Ф. М. Блюменфельд:
 - а) [А. К.] Лядов. Этюд
 - б) Шопен. Баллада (f-moll)
- 10) Кюи. Дуэт из оперы «Вильям Ратклиф». Исп. О. П. Веселовская и А. И. Попов
- 11) Серов. Песня богатырей из оперы «Рогнеда». Исп. А. И. Попов (ОР РНБ. Ф. 41. № 498. Л. 7. Печатная программа, ранее не публиковалась).

LVI.

1885 г., 11-го марта, в 8 час. вечера, в зале Дворянского Соборания.

- 1) Римский-Корсаков. Увертюра к опере «Псковитянка»
- 2) Берлиоз. [Отрывки] из драматической легенды «Фауст» [«Осуждение Фауста»]. Партии Фауста и Мефистофеля исп. П. А. Лодий и А. И. Попов:
 - а) сцена и хор
 - б) танцы сильфов (оркестр)]*
- 3) Глазунов. «Памяти героя», элегия для оркестра (в 1-й раз)
- 4) Мусоргский. Два хора с оркестром:
 - а) женский хор из неоконченной оперы «Саламбо»
 - б) смешанный хор «Иисус Навин»
- 5) С. М. Ляпунов. Концертная увертюра (в 1-й раз)
- 6) Романсы с аккомпанементом фп. Исп. П. А. Лодий:
 - а) Лист. «Как цветок ты прекрасна»
 - б) Даргомыжский. «О дева роза, я в оковах»
 - в) Шопен. «Милочка дева...»
 - г) Балакирев. «Еврейская мелодия»
- 7) Лист. Симфоническая поэма для оркестра на стихотворение Виктора Гюго: «Ce qu'on entend sur la montagne» [Что слышно на горе] (в 1-й раз)**

(ОР РНБ. Ф. 41. № 493. Л. 15–16 об.; № 498. Л. 8–9; Стасов. С. 45–46).

* Уточнения в квадратных скобках сделаны на основании публикации Стасова.

** В публикации Стасова нет указания на 1-е исполнение.

LVII.

1886 г., 22-го ноября, в 8 час. вечера, в зале Дворянского Собрания: Концерт в память Франца Листа.

- 1) Лист. «Héroïde funèbre» [Плач о героях], симфоническая поэма для оркестра [№ 8], (в 1-й раз)
- 2) Лист. «Пляска смерти» (Danse macabre), фантазия для фп. с оркестром на средневековую тему «Dies irae». Партию фп. исп. Н. С. Лавров
- 3) Лист. Два хора из музыки к драме Гердера «Прометей», с сопроп. оркестра:
 - а) хор жнецов
 - б) хор Тритонов
- 4) Лист. Вальс Мефистофеля, эпизод из поэмы Ленау «Фауст», для оркестра
- 5) Лист. Большая симфония, в двух частях на сюжет поэмы «La divina commedia» Данте, для оркестра и хора [«Данте симфония» по поэме Данте «Божественная комедия»]
(ОР РНБ. Ф. 41. № 493. Л. 17–20 об.; Стасов. С. 46).

LVIII.

1887 г., 12-го марта*, в 8 час. вечера, в зале Дворянского Собрания.

Юбилейный концерт по случаю 25-летнего существования Бесплатной музыкальной школы (1862–1887) с участием Софии Ментер, хора Бесплатной музыкальной школы и оркестра п/у М. А. Балакирева.

- 1) Балакирев. Увертюра на тему народного испанского марша
- 2) Ломакин. Хор «Stabat mater»
- 3) Мусоргский. Scherzo (B-Dur) для оркестра
- 4) Римский-Корсаков. Хор «Встреча царя [Ивана] Грозного» из оперы «Псковитянка»
- 5) Кюи. Увертюра к опере «Кавказский пленник»
- 6) Бородин. Хор «Половецкая пляска» из неоконченной оперы «Князь Игорь»
- 7) Берлиоз. «La reine Maab» («Царица Маб») отрывок из драматической симфонии «Ромео и Джульетта»

- 8) Лист. 2-й концерт (A-Dur) для фортепиано с оркестром (партию фп. исп. С. Менгер)
- 9) Балакирев. «Тамара» симфоническая поэма для оркестра
(ОР РНБ. Ф. 41. № 493. Л. 21, 22–23 об., 24–25 об.; Стасов. С. 46; Исторический вестник. С. 642).

* По всей вероятности, первоначально концерт был назначен на 10 марта 1887 года и перенесен на 12 марта. В афише, напечатанной по случаю этого концерта, указана дата 10 марта, а сверху наклеена полоска бумаги с новой датой¹. В публикации Стасова в журнале «Исторический вестник» в качестве даты концерта указано 10 марта². Кроме того, в данной публикации иной порядок произведений, а также есть ряд неточностей. Издавая в 1887 году отдельной брошюрой статью и программы концертов БМШ, Стасов, очевидно, сверился с афишей, обнаружил и исправил ряд неточностей в программе этого концерта³.

LIX.

1888 г., 11 апреля, в 8 час., в зале Дворянского собрания.

- 1) Ляпунов. Симфония (h-moll) для оркестра (в 1-й раз)
- 2) Лист. Отрывки из оратории «Легенда о св. Елизавете». Партию соло исп. Л. А. [Глинская-Фалькман⁴]:
 - а) Вступление (оркестр)
 - б) Марш и хор крестоносцев
 - в) Хор и сцена кончины св. Елизаветы
- 3) Сен-Санс. 3-й концерт (Es-dur) для фортепиано и оркестра. Партию фп. исп. Н. С. Лавров
- 4) Н. В. Щербачев. Две идиллии для оркестра:
 - а) L'etoile du berger. Pastorale
 - б) En passant l'eau. Scherzino [оркестровка Балакирева⁵]
- 5) Три романса. Исп. Л. А. [Глинская-Фалькман]. Аккомпанировать будет С. М. Blumenfeldt:
 - а) Кл. Шуман. «Liebst du um Schönheit, o nicht mich liebe»
 - б) Мусоргский. «Я цветок полевой...»
 - в) Бородин. «Спит, спит в лесу глухом» [«Спящая княжна»]

¹ ОР РНБ. Ф. 41. № 493. Л. 21.

² См.: Исторический вестник. С. 642.

³ См.: Стасов. С. 46.

⁴ См.: Балакирев. Летопись. С. 310.

⁵ См.: Там же.

б) Бетховен. Увертюра «Леонора» № 2

(ОР РНБ. Ф. 41. № 493. Л. 26, 27, 28–29 об. О концерте приведены сведения: Балакирев. Летопись. С. 310).

LX.

Музыкальный вечер в пользу БМШ.

1890 г., 28-го ноября, в 8 час., в зале Городского Кредитного общества¹.

Примут участие М. И. Назимова-Полетика, М. А. Балакирев, Е. К. Длусский, И. [А.] Вейкман, Э. К. Крюгер, Л. К. Фишер.

1) Шуман. Квартет для фортепиано, скрипки, альты и виолончели. Исп. Балакирев, Э. К. Крюгер, [И. А.] Вейкман, Л. К. Фишер

2) Пьесы для фортепиано. Исп. Балакирев:

а) Ласковский. Баркарола

б) Мусоргский. Kinder-Scherzo

в) Щербачев. «Au rouet», «Papillons»

3) Лист. [Пьесы] исп. Балакирев:

а) Меланхолический вальс

б) «47-й сонет Петрарки»

в) «Sposalizio»

г) «Il Penseroso» (Раздумье)

д) Полонез c-moll

4) Два романса. Исп. Назимова-Полетика, партия фп. Е. К. Длусский:

а) Балакирев. «Песня Селима»

б) Римский-Корсаков. Песня Леля из 3 д. оперы «Снегурочка»

5) Шопен. [Пьесы] исп. Балакирев:

а) Ноктюрн G-dur

б) Соната h-moll в 4-х частях

(ОР РНБ. Ф. 41. № 496. Л. 1–3. О концерте приведены сведения: Балакирев. Летопись. С. 331).

LXI.

2-й музыкальный вечер БМШ.

1891 г., 9-го января, в 8 час., в зале Городского Кредитного общества (на площади Александринского театра²).

С участием М. А. Балакирева, А. В. Вержбиловича, Е. К. Длусского.

¹ Современный адрес: площадь Островского, д. 7.

² На площади Александринского театра — ныне площадь Островского, д. 7.

- 1) Шопен. Соната для виолончели и фортепиано. Исп. А. В. Вержбилович и Балакирев
- 2) Пьесы для фортепиано. Исп. Балакирев:
 - а) Глинка. «Воспоминание о мазурке»
 - б) Ласковский. Колыбельная
 - в) Ласковский. Мазурка
 - г) Даргомыжский. Славянская тарантелла в концертной обработке Листа
- 3) Пьесы для фортепиано [Исп. Балакирев]:
 - а) К. Таузиг. Меланхолический полонез (d'après Шуберт)
 - б) Шуман. «Листки из альбома» (fis-moll, h-moll)
 - в) Шуман. Романс (Fis-dur)
 - г) Шопен. Мазурка (Des-dur)
 - д) Шопен. 1-я баллада
- 4) Кюи. Кантабиле для виолончели и фортепиано. Исп. А. В. Вержбилович, партия фп. Е. К. Длусский
- 5) Лист. Пьесы для фортепиано. Исп. М. А. Балакирев:
 - а) «Liebesträume Nocturne» № 3
 - б) Этюд (f-moll)
 - в) Consolation (Des-dur)
 - г) Блестящая мазурка(ОР РНБ. Ф. 41. № 496. Л. 4. О концерте приведены сведения: Балакирев. Летопись. С. 336).

LXII.

Общедоступный концерт Бесплатной музыкальной школы п/у Балакирева.

1891 г., 8-го апреля [время и зал не указаны].

- 1) Лист. Симфония в 2-х частях на сюжет поэмы «Божественная комедия» Данте для хора и оркестра [«Данте симфония» по поэме Данте «Божественная комедия»]
- 2) Ляпунов. Концерт для фортепиано с оркестром (в 1-й раз), партия фп. исп. И. А. Боровка
- 3) Два романса для тенора с сопровождением оркестра, исп. П. А. Лодий:
 - а) Глинки. «Жаворонок»
 - б) Балакирев. «Грузинская песня»
- 4) Мелкие пьесы для фп. исп. Боровка:
 - а) Кюи. Ноктюрн (fis-moll)

- б) Щербачев. Скерцо «Bouffonneries»
- в) Ляпунов. Вальс
- г) Глинка. Марш [Черномора] из оперы «Руслан и Людмила» в концертном переложении Листа (2-а версия)
- 5) Берлиоз. «Te Deum» — большое сочинение для 2-х хоров, тенора соло, оркестра и органа. Партию тенора соло исп. П. А. Лодий
(ОР РНБ. Ф. 41. № 494. Л. 1–2 об. О концерте приведены сведения: Балакирев. Летопись. С. 340).

LXIII.

Семейный музыкальный вечер Бесплатной музыкальной школы, в день рождения Ф. Шопена, составленная из произведений Шопена в исп. Балакирева.

1898 г., 10-го февраля, в зале Александровской женской гимназии (ул. Гороховая, д. 20).

- 1) Колыбельная
- 2) Мазурка (b-moll)
- 3) Этюд (es-moll)
- 4) 2-е скерцо
- 5) Прелюдия (cis-moll)
- 6) Ноктюрн (G-dur)
- 7) Полонез (c-moll)
- 8) 3-я баллада
- 9) Соната (b-moll) в 4-х ч.

(ОР РНБ. Ф. 41. № 496. Л. 6. О концерте приведены сведения: Балакирев. Летопись. С. 414).

LXIV.

[Юбилейный концерт в связи с 35-летием Бесплатной музыкальной школы.]

1898 г., 11-го апреля, в 8 час. вечера, в зале Дворянского Собрания.

Концерт Бесплатной музыкальной школы с участием артистки Императорской С.-Петербургской оперы Н. А. Фрида, хора Бесплатной музыкальной школы п/у В. М. Куткина и большого оркестра п/у Балакирева и Ляпунова.

- 1) Ляпунов. Торжественная увертюра на русские темы (в 1-й раз)
- 2) Лист. Хоры к драме Гердера «Прометей»:
 - а) Хор жнецов
 - б) Хор тритонов
- 3) Ляпунов. Баллада для оркестра

- 4) Балакирев. Три романса в сопровождении фп. Исп. Н. А. Фриде [партия фп. Балакирев]:
- а) «Nachtstück»
 - б) «Пустыня»
 - в) «Над озером»
- 5) Балакирев. Симфония (С-dur) (в 1-й раз)
(ОР РНБ. Ф. 41. № 494. Л. 3. О концерте приведены сведения: Балакирев. Летопись. С. 418).

LXV.

Симфонический концерт в пользу Бесплатной музыкальной школы. 1904 г., 18-го февраля*, зал Дворянского собрания, с участием Н. А. Фриде и большого оркестра п/у Ляпунова и Балакирева.

- 1) Ляпунов. Симфония [h-moll] п/у автора
- 2) Лист. Два отрывка из цикла «Годы странствий» в оркестровке Н. Казанли:
 - а) «Sposalizio»
 - б) «Il Penseroso»
- 3) Балакирев. Увертюра к трагедии Шекспира «Король Лир» п/у автора
- 4) Четыре романса в сопровождении фп. исп. Н. А. Фриде, аккомпанировать будет М. Т. Дулов:
 - а) М. Виельгорский. «Бывало, бывало»
 - б) Ляпунов. «Сладко дышит»
 - в) Балакирев. «Над озером»
 - г) Даргомыжский. «Моя милая, моя душечка»
- 5) Балакирев. «Тамара» симфоническая поэма для п/у автора
(ОР РНБ. Ф. 41. № 495. Л. 1–2 об. О концерте приведены сведения: Балакирев. Летопись. С. 468–469).

* Намеченный на 18 февраля 1904 года концерт не состоялся из-за болезни Балакирева¹.

Е. Концерты Бесплатной музыкальной школы под управлением С. М. Ляпунова

LXVI.

1909 г., 10-го апреля, в 8 ½ час., в зале Дворянского Собрания, концерт с участием С. М. Ляпунова и оркестра п/у А. А. Бернарди и Ляпунова.

¹ См.: Балакирев. Летопись. С. 468–469.

- 1) Балакирев. Отрывки из музыки к драме Шекспира «Король Лир» (в 1-й раз)*:
 - а) Увертюра
 - б) Вступление к 4 д.
 - в) Шествие
- 2) Ляпунов. Рапсодия на украинские темы для фортепиано в сопровождении оркестра (в 1-й раз), партию фп. исп. автор
- 3) Римский-Корсаков. Фантазия на сербские темы
- 4) Ляпунов. Польский для оркестра
- 5) Балакирев. 2-я симфония (в 1-й раз)

(ОР РНБ. Ф. 41. № 495. Л. 3–4 об. О концерте приведены сведения: Балакирев. Летопись. С. 531).

* Увертюру Балакирева из музыки к драме «Король Лир» ранее исполняли в концертах БМШ. Предположительно отметка в печатной программе о 1-м исполнении не относится к Увертюре.

LXVII.

Концерт в память Ф. Шопена по случаю 100-летия его рождения. 1910 г., 9-го февраля*, в 8 ½ час., в зале Дворянского Соборания.

С участием Иосифа Гофмана и оркестра гр. А. Д. Шереметева п/у директора Бесплатной музыкальной школы С. М. Ляпунова.

- 1) Ляпунов. «Желязова воля» симфоническая поэма (в 1-й раз)
- 2) Шопен. 1-й концерт (1-й раз в новой инструментовке Балакирева партии оркестра), партию фп. исп. Гофман
- 3) Балакирев. Сюита для оркестра, составленная из сочинений Шопена (в 1-й раз)
- 4) Шопен. 2-й концерт для фортепиано с оркестром, партию фп. исп. И. Гофман

(ОР РНБ. Ф. 41. № 495. Л. 5–8 об. О концерте приведены сведения: Балакирев. Летопись. С. 541).

* Составители «Летописи» Балакирева датировали этот концерт 22 февраля. Возможно, это ошибка, так как в издании ссылка приведена на Ф. 41 из ОР РНБ, то есть фонд афиш БМШ из ОР РНБ. Скорее всего, информация о концерте взята из приведенного выше архивного документа, но с неточным указанием даты.

LXIX.

Концерт Бесплатной музыкальной школы в память ее бывшего директора М. А. Балакирева.

1911 г., 5-го марта, в 8 ½ час., в зале Дворянского Соборания.

С участием артистки Императорской Русской оперы Е. И. Збруевой, директора школы С. М. Ляпунова и оркестра п/у [А. А.] Бернарди и С. М. Ляпунова. Весь сбор поступает на сооружение памятника на могиле М. А. Балакирева.

Программа из сочинений М. А. Балакирева

- 1) Симфоническая поэма «Русь», оркестр п/у Бернарди
- 2) Концерт для фортепиано (в 1-й раз), партию фп. исп. Ляпунов
- 3) Симфоническая поэма «В Чехии», оркестр п/у Ляпунова
- 4) Романсы в сопровождении оркестра (в 1-й раз), исп. Е. И. Збруева:
 - а) «Пустыня»
 - б) «Сон»
 - в) «Как наладили: „Дурак...“»
 - г) «Видение»
- 5) Симфоническая поэма «Тамара», оркестр п/у Ляпунова
(ОР РНБ. Ф. 41. № 495. Л. 9–12 об., 13–16 об.)

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ИРЛИ — Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.

ОР РНБ — Отдел рукописей Российской национальной библиотеки.

СПбГК — Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Балакирев М. А.* Воспоминания и письма / Ред.-сост. Ю. А. Кремлев, А. С. Ляпунова, Э. Л. Фрид. Л.: Музгиз, 1962. 478 с.
2. *Балакирев М. А.* Исследования и статьи / Ред.-сост. Ю. А. Кремлев, А. С. Ляпунова, Э. Л. Фрид. Л.: Музгиз, 1961. 445 с.
3. Балакирев. Летопись жизни и творчества / Сост. А. С. Ляпунова и Э. Э. Язовицкая. Л.: Музгиз, 1967. 599 с.
4. *Балакирев М. А., Стасов В. В.* Переписка: В 2 т. / Ред.-сост., авт. вступ. статьи и коммент. А. С. Ляпунова. М.: Музыка, 1970. Т. 1. 487 с.
5. *Голос.* 1863. № 284; 1874. № 87, 274.
6. *Горяйнов Ю. С. Г. Я.* Ломакин: Дирижер. Композитор. Учитель. М.: Музыка, 1984. 301 с.
7. *Комаров А. В. А. К.* Глазунов и творческое наследие П. И. Чайковского // Мифы и миры Александра Глазунова: Сборник научных статей. СПб.: Изд-во СПбГК, 2002. 192 с.
8. *Константинова М. А.* История Бесплатной музыкальной школы (1862–1917): Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. СПб., 2008. 332 с.
9. *Кюи Ц. А.* Избранные статьи / Сост., авт. вступ. статьи и примеч. И. Л. Гусин. Л.: Музгиз, 1952. 692 с.
10. *Ломакин Г. И.* Автобиографические записки // Русская старина. 1886. Т. 49. С. 645–666; Т. 50. С. 311–323.
11. *Майорова О.* Славянский съезд 1867 года: Метафорика торжества // Новое литературное обозрение. 2001. № 51. С. 31–34.

12. *Никольская-Береговская К. Ф.* Русская вокально-хоровая школа от древности до XXI века: Учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по спец. «Дирижирование (по видам)». М.: ВЛАДОС, 2003. 302 с.
13. Петербургский листок. 1870. № 179.
14. *Петровская И. Ф.* Концертная жизнь Петербурга, музыка в общественном и домашнем быту. 1801–1859 годы: Материалы для энциклопедии «Музыкальный Петербург». СПб.: Петровский фонд, 2000. 199 с.
15. *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. 8-е изд. М.: Музыка, 1980. 454 с.
16. *Римский-Корсаков Н. А.* Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка / Ред. комис.: Б. В. Асафьев и др. М.: Музгиз, 1981. Т. 8 А. 372 с.
17. Санкт-Петербург: Энциклопедия. СПб.: Бизнес-Пресса, 2006. 1024 с.
18. Санкт-Петербургские ведомости. 1874. № 52.
19. Северная пчела. 1862. № 124.
20. *Серов А. Н.* Избранные статьи: В 2 т. / Под общей ред., со вступ. статьей и примеч. Г. Н. Хубова. М.; Л.: Музгиз, 1957. Т. 2. 733 с.
21. *Серов А. Н.* Статьи о музыке: В 7 вып. М.: Музыка, 1989. Вып. 5. 343 с.
22. *Стасов В. В.* Двадцатипятилетие Бесплатной музыкальной школы. СПб.: Тип. А. С. Суворина. 1887. 47 с.
23. *Стасов В. В.* Двадцатипятилетие Бесплатной музыкальной школы // Исторический вестник. 1887. Март. С. 599–622, 623–642.
24. *Стасов В. В.* Статьи о музыке: В 5 вып. / Комментар. В. Протопопова. Вып. 2. М.: Музыка, 1976. 437 с.
25. *Стасов В. В.* Статьи о музыке: В 5 вып. / Комментар. В. Протопопова. Вып. 4. М.: Музыка, 1978. 399 с.
26. Эпоха. 1864. № 6.
27. Якорь. 1864. № 45.

Аннотация

Бесплатная музыкальная школа (1862–1917) — необычайно яркий феномен в истории русской музыки, позволивший обозначить альтернативный путь развития музыкального образования в России. В годы учреждения и становления первых музыкальных вузов в России, организованных по модели европейских консерваторий, М. А. Балакирев, В. В. Стасов и их единомышленники сформулировали иной, более «практический» взгляд на образовательный процесс: неразрывная связь учебной и концертной деятельности, исполнение в концертах лучших произведений новейших русских и европейских композиторов.

На протяжении своего более чем полувекового существования Школа сыграла очень важную роль в деле музыкального просветительства в России. С ее деятельностью связана целая серия блестящих концертов, выступлений крупнейших музыкантов, административная и педагогическая работа таких выдающихся представителей русской музыки, как Г. И. Ломакин, М. А. Балакирев, Н. А. Римский-Корсаков, С. М. Ляпунов и другие.

Программы концертов БМШ за 25-летний период деятельности (1862–1887) были опубликованы В. В. Стасовым в 1887 году и с тех пор не переиздавались.

При подготовке предлагаемой публикации были рассмотрены и учтены различные источники. Прежде всего это афиши и программы концертов Школы (1863–1911), сохранившиеся в архиве БМШ (ОР РНБ. Ф. 41); публикация концертных программ БМШ, предпринятая В. В. Стасовым в 1887 году; сведения о концертах БМШ, приведенные в «Летописи» жизни и творчества Балакирева, подготовленной и изданной в 1967 году А. С. Ляпуновой и Э. Э. Язовицкой; свидетельства периодики и некоторые другие материалы. Работа с этими источниками позволила проверить и уточнить многие детали, представить впервые полную публикацию программ БМШ за все годы ее существования.

Данная публикация программ предваряется развернутой вступительной статьей. На основании «архива БМШ» и различных исторических свидетельств удалось проследить ключевые аспекты деятельности этого легендарного в истории русской музыки явления: представлены основные этапы существования Школы, образовательный процесс и ведение концертной деятельности.

Abstract

The Free Music School (1862–1917) was a highly significant institution in the history of Russian music and the development of music education in Russia. In comparison to European models of music education such as the conservatoire, the Free Music School was conceived by its founders as a uniquely Russian model of musical education, in which the educational and the practical performance elements took place simultaneously. Tuition was free of charge and available to anyone who wanted to study music. One of the key ideas was to create unusual concert programmes that featured new or unknown works by modern Russian and European composers, such as Mily Balakirev, Nikolay Rimsky-Korsakov, Modest Musorgsky, Franz Liszt, Hector Berlioz, and others. For over 50 years, the Free Music School played a significant role in Russian musical life, facilitating a whole series of brilliant concerts, encouraging the participation of famous musicians, and enabling the pedagogical work of prominent figures such as Gabriel Lomakin, Mily Balakirev, Nikolay Rimsky-Korsakov, and Sergey Lyapunov. This article contains a selection of the Free Music School's concert programmes from the period 1862–1911, alongside an extensive introduction to the School's history and activities that, amongst other sources, draws on materials held in its archive.

- ✓ *Ключевые слова:* Бесплатная музыкальная школа, программы концертов, концертная и образовательная деятельность, хоровые и симфонические концерты.
- ✓ *Keywords:* Free Music School, concert programmes, educational process, choral and symphonic concerts.

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 TIF (расширение *.tiff или *.tif). В тексте ссылка на нотный пример — в круглых скобках: (пример 3). Все графические материалы должны быть в растровых форматах TIF или JPEG с разрешением 600 dpi. В имени файла следует указать автора и название публикации, а также порядковый номер фотографии, рисунка или схемы. К тексту статьи должен прилагаться полный перечень иллюстраций и нотных примеров.

3. Примечания и ссылки на литературу должны быть подстрочные. Ссылки на литературу оформляются в соответствии с Государственным стандартом ГОСТ Р 7.0.5–2008 «Библиографическая ссылка». Номера сносок обозначаются арабскими цифрами.

Примеры ссылок в тексте:

Порфирьева А. Л. «Парсифаль» и его средневековые корни // Традиция в истории музыкальной культуры. Античность. Средневековье. Новое время: Сб. науч. трудов / Сост. и отв. ред. В. Г. Карцовник. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 109.

Список литературы помещается в конце текста в алфавитном порядке. Иностранные источники перечисляются после литературы на русском языке. В списке обязательно указывается название издательства и количество страниц в книгах; для статей — страницы в сборниках и журналах. В описании сборников просим указывать научного редактора (редактора-составителя).

Название источника приводится на языке оригинала. Названия источников на языках, использующих алфавиты, кроме кириллицы и латиницы (например, на арабском, греческом, иврите и др.), должны даваться в транслитерации латинским шрифтом. В конце ссылки в круглых скобках необходимо указать язык оригинала.

При оформлении ссылок на электронный ресурс необходимо указание даты размещения материала либо даты обращения к нему.

Примеры ссылок на электронный ресурс:

Огаркова Н. А. «Гром победы раздавайся» Г. Р. Державина — О. А. Козловского // Гимн А. Ф. Львова «Боже, царя храни!» в культурной и политической жизни императорской России. Глава 1. Российские гимны до 1834 г. URL: <http://hymn.artcenter.ru/book/1> (дата обращения: 26.01.2015).

Указания на архивные источники даются в тексте (сносках) в виде аббревиатуры (например: ЦГА СПб. Ф. 82. Оп. 3. № 38. Л. 59). Аббревиатуры расшифровываются при первом упоминании. Сокращения расшифровываются и подаются отдельным списком в конце статьи.

Рукописи, не отвечающие изложенным требованиям, в печать не принимаются, не редактируются и не рецензируются.

Авторы статей несут полную ответственность за точность и достоверность сведений, цитат, ссылок и списка литературы.

Исправления стилистического и фактологического характера согласовываются с автором.

4. К статье должна быть приложена краткая аннотация на русском языке (до 500 печатных знаков с пробелами) и на английском языке (возможна более объемная — до 1000 печатных знаков с пробелами), название ста-

ты 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. 4 (35). 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 20.12.2021 г.

Бумага офсетная. Гарнитура «Петербург».

Формат 70×100/16. Усл. печ. л. 21,4. Тираж 500 экз.

Дата выхода в свет: 29.12.2021 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