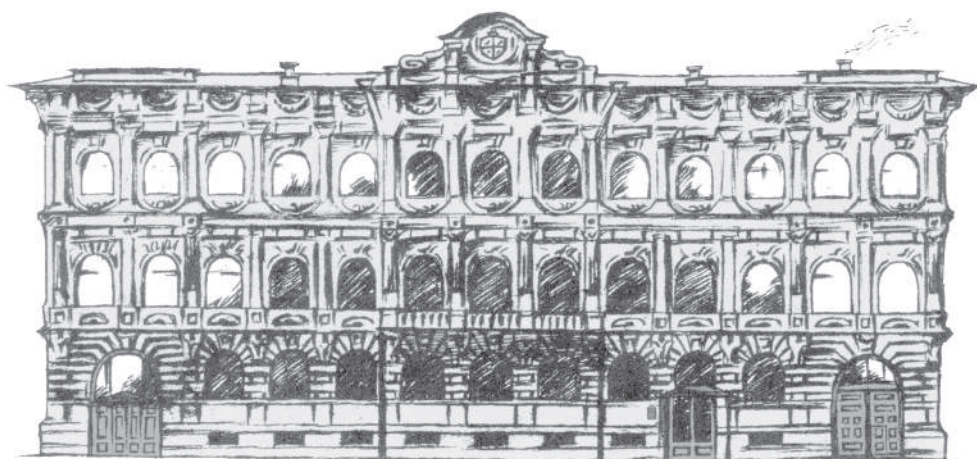


Министерство культуры Российской Федерации
Российский институт истории искусств

ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА

№ 2 (37) / 2022



*Санкт-Петербург
2022*

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

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-83300 от 07 июня 2022 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. Е. 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

Юбилеи. Памятные даты

К 110-летию Российского института истории искусств

- С. В. Иванова.* Деятельность бывших сотрудников
Художественно-копировальной мастерской и изучение древнего искусства
Грузии и Армении 9

Исследования

Изобразительное искусство

- А. С. Ергина.* Изображения святителей — Великих Каппадокийцев —
в религиозной культуре Таврики XIII–XV веков 29
- Е. А. Скоробогачева, А. В. Степанова.* Развитие традиций в реалистическом
искусстве начала XXI века: решение образа святого Стефана Пермского
художниками РАЖВиЗ Ильи Глазунова 44
- А. А. Дмитриева, В. О. Статкевич.* Картина Йоса ван Красбека
«Искушение святого Антония» (Кунстхалле, Карлсруэ).
Проблемы иконографии 53
- А. В. Королёв.* «Обращение Савла». Веронезе и Микеланджело 65

Музыка

- И. А. Чудинова.* Жест руки и звучащее слово в византийском литургическом
искусстве. 1. Слушание жеста в православном храме 76
- П. С. Антонов.* А. А. Архангельский — интерпретатор собственных сочинений
(на основе фонозаписей) 98
- А. Н. Юдин.* Пути развития концертмейстерского искусства в России
первой половины XX столетия 113
- Ж. В. Князева.* «Русский мотив» в переписке Жака Гандшина
и Отто Кинкельдей 123
- О. А. Красногорова.* Фортепианная музыка Брайана Фернихоу:
пределы интерпретации 131

Театр

- О. А. Федорченко.* Балет А. Сен-Леона — Л. Минкуса «Лилия» (1869):
последний балет «русского периода» хореографа 148
- А. В. Наумов.* П. Г. Чесноков: Дневник доброй надежды. Из истории создания
музыки к спектаклю «Каин» (МХАТ, 1920) 164

Фольклор

- И. М. Струтинский.* Современное бытование эпических жанров прикарпатского
фольклора: псалмы, баллады, песни-хроники 181

Обзоры, рецензии, хроники

- О. В. Губарева.* Рецензия на: Судьбы русской духовной традиции
в отечественной литературе и искусстве последней трети XIX — начала XX века.
1870–1900: Сборник научных трудов / Ред.-сост. А. Л. Казин.
СПб.: Лань: Планета музыки, 2022. 348 с. 205

- Информация для авторов** 209

Contents

Commemorative Dates

The 110th Anniversary of the Russian Institute for the History of the Arts

S. Ivanova. Activities of the Former Employees of the Art and Copy Department of the Zubov Institute and the Study of Ancient Armenian and Georgian Art 9

Research

Fine Art

A. Ergina. Images of the Cappadocian Fathers in the Religious Culture of Taurica during the 13th and 14th Centuries29

E. Skorobogacheva, A. Stepanova. Developments in Early 21st-Century Realist Art: Depictions of Saint Stephen of Perm by Artists of the Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture44

A. Dmitrieva, V. Statkevich. Problems of Iconography: Joos van Craesbeeck's *The Temptation of St. Anthony*53

A. Korolev. Veronese and Michelangelo: Two Perspectives on *The Conversion of Saul*65

Music

I. Chudinova. Hand Gestures and Sounding Word in Byzantine Liturgical Art: 1. Hearing Gesture in the Orthodox Temple76

P. Antonov. Alexander Arkhangelsky as Interpreter of his own Compositions: A Study of Phonograph Records98

A. Yudin. 20th-Century Developments in the Art of Accompaniment in Russia 113

J. Kniازهeva. The 'Russian Motif' in the Letters of Jacques Handschin and Otto Kinkeldey 123

O. Krasnogorova. The Limits of Interpretation: Brian Ferneyhough's Piano Music 131

Theatre

O. Fedorchenko. Arthur Saint-Léon and Ludwig Minkus 's Ballet *Lilya* (1869): The Last Ballet of the Choreographer's 'Russian Period' 148

A. Naumov. The Diary of Good Hope: Pavel Chesnokov's Music for the Play *Cain* (Moscow Art Theatre, 1920) 164

Folklore

I. Strutyński. Contemporary Manifestations of Epic Genres of Ukrainian Folklore in the Carpathian Region 181

Reviews and Chronicles

O. Gubareva. Book Review: *The Fate of the Russian Spiritual Tradition in the Russian Literature and Art in the Last Third of the 19th — Early 20th Centuries. 1870–1900.* A. Kazin (compiler and editor). Saint Petersburg: Lan: The Planet of Music, 2022. 348 p..... 205

№ 2 / 2022

**ЮБИЛЕИ.
ПАМЯТНЫЕ
ДАТЫ**

К 110-летию
Российского института
истории искусств

УДК
7.072.2 + 75.052

Деятельность бывших сотрудников Художественно-копировальной мастерской и изучение древнего искусства Грузии и Армении

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

*Светлой памяти сотрудников копировальной мастерской Зубовского ин-
ститута (Российского института истории искусств)*

В нынешнем году исполняется 110 лет со дня основания первого искусствоведческого института в России — Института истории искусств¹. В 1920—1930-е годы здесь работали яркие представители науки, которые и перед лицом репрессий продолжали заниматься непопулярным после революции делом — изучением средневекового искусства. Судьбы некоторых из них неизвестны; судьбы других с трудом восстанавливаются по дошедшим до нас скудным сведениям, хотя они сделали столь много для сохранения и изучения древнего искусства — как древнерусского, так и искусства Грузии и Армении. Вполне осознавая масштабность проблемы изучения заявленной темы, мы тем не менее обращаемся к ней хотя бы для того, чтоб ее обозначить.

В 1920-е годы при «разряде изобразительных искусств и архитектуры» (секторе истории изобразительного искусства)² была создана мастерская, которую до 1933 года возглавляла Лидия Александровна Дурново³. Там трудились Наталья Ивановна Толмачевская, Татьяна Сергеевна Шевякова-Щер-

¹ Современное название: Российский институт истории искусств.

² В эти годы в институте работают лучшие ученые бывшей имперской столицы, среди них такие важные для истории искусства фигуры, как Леонид Антонович Мацулевич, Николай Григорьевич Порфиридов, Николай Петрович Сычев, Иван Васильевич Стуже, Иосиф Абгарович Орбели.

³ См.: Дурново Л. А. Собрание копий памятников древне-русской монументальной живописи Государственного Института истории искусств // Временник Отдела изобразительных искусств Государственного института истории искусств. Л.: Academia, 1927. С. 147–151.

батовая, Борис Владимирович Шевяков, Анна Дмитриевна Стена, Евгения Петровна Сачавец-Федорович, Юрий Николаевич Дмитриев. В эти годы в институте училась, а затем работала Любовь Митрофановна Шуляк, много сделавшая для восстановления памятников Великого Новгорода после Великой Отечественной войны.

Сотрудниками и учениками этой мастерской были созданы копии древнерусских фресок таких памятников, как, например, Нередица и церковь Преображения на Волотовом поле, уничтоженных в Великой Отечественной войне¹. Основатель и первый директор института граф Валентин Платонович Зубов, а затем его преемник на этом посту Федор Иванович Шмит² вполне осознавали важность создания копий в то время, когда многие памятники оказались под угрозой³.

Деятельность Л. А. Дурново, Н. И. Толмачевской, Т. С. Шевяковой-Щербатовой — одна из важных вех в истории изучения искусства Армении и Грузии. Оказываются они в союзных республиках сложными путями.

Судьба большинства их коллег трагична.

Борис Владимирович Шевяков⁴ изучал живопись древнего Новгорода; в составе сотрудников института копировал грузинские фрески в 1929 году (для готовящейся третьей выставки древнего искусства СССР в Германии). Затем работал в отделении института в Великом Новгороде, где успевает опубликовать свое исследование церкви Спаса на Нередице⁵ в 1933 году. В этом же году арестован, прошел лагеря — БелБалтлаг, Печорский лагерь

¹ См.: *Иванова С. В.* Роль «Зубовского института» (Российского института истории искусств) в деле сохранения древнерусской живописи // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. 2021. № 2. С. 36–37.

² *Schmit Th.* Die Arbeit des Instituts an die Aufnahme der Denkmäler der altrussischen Monumentalmalerei // Byzantinisch-russische Monumentalmalerei: Ausstellung der Faksimile-Kopien... Leningrad, und des Kaiser-Friedrich-Museums, Berlin im Lichthof des alten Kunstgewerbemuseums in Berlin vom 3. November bis 5. Dezember [1926]. S. 12–35.

³ В. П. Зубов был вынужден бежать из СССР. Ф. И. Шмит был выслан, прошел лагеря, расстрелян.

⁴ Окончил Институт истории искусств, искусствовед и художник-реставратор (специализировался на средневековых фресках). «Род. в 1908 г. в Л-де, русский, б/п, образов. высшее, историк, женат, дочь, жил в Новгороде, Кремль-музей, Никитинский корп. Арестован 22.01.1933 г. по ст. 58-10, 58-11 УК. Осужден 05.04.1933 г. Коллегией ОГПУ к заключению в ИТЛ сроком 10 лет». Срок «отбывал в БелБалтлаге НКВД г. Кемь. Расстрелян 27.11.1937 г. в г. Кемь. Реабилитирован 24.04.1989 г.» (Электронный архив фонда Иофе. Открытый общественный архив по истории советского террора, истории Гулага и сопротивления режиму. URL: <https://arch2.iofe.center/> (дата обращения: 15.12.2018)).

⁵ *Шевяков Б. В.* Нередица. Новгород: Издательство Новгородского музея, 1931 // *Шевякова-Щербатова Т. С.* Нередица. Монументальные росписи церкви Спаса на Нередице. М.: Галарт, 2004. С. 31–38.

в поселке Чибью, откуда пытался бежать¹, Ухтпечлаг — отделение ГУЛАГа, затем Соловки и тюрьму — и в 1937 году расстрелян².

Анна Дмитриевна Стена (Стен) — внучка художника В. Е. Маковского — «как сотрудник Государственного института истории искусств участвовала в экспедициях института в Чернигов и Новгород. Выполненные ею копии фресок „Архангел Уриил“ из церкви Спас на Нередице, „Пророк Илья“ из церкви Спаса Преображения на Ковалеве являются шедеврами копировального искусства»³. Анна Дмитриевна была арестована в 1933 году и провела почти десять лет в заключении⁴, освободившись, жила в Новгороде (откуда ее еще раз отправили в заключение), где скрывала свое происхождение и профессию, но где с помощью Л. М. Шуляк она получает возможность заниматься реставрацией.

Любовь Митрофановна Шуляк встретила блокаду, будучи сотрудницей института, но оказалась в тюрьме, выйдя из которой уже не возвратилась в Ленинград. В 1946-м она приезжает в Новгород и организывает реставрацию древних памятников Новгорода после войны. Реабилитирована она будет лишь через 11 лет, в 1957 году⁵.

¹ Ковалевская В. Б. «Люди, создавшие это, еще при жизни ставят себе памятник...» // Шевякова-Щербатова Т. С. Нередица. С. 29.

² Его дочь, В. Б. Ковалевская, приводит другую версию его гибели. См.: Ковалевская В. Б. «Люди, создавшие это, еще при жизни ставят себе памятник...». С. 30.

³ Биографические сведения о копиистах / Сост. А. А. Мальцева, Н. В. Пивоварова // Дионисий в Русском музее. К 500-летию росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря / Науч. рук. Е. Петрова. СПб.: Palace Editions, 2002. С. 131–134. См. также: Выставка «Семья Маковских». 18 декабря 2008. URL: <http://www.museum.ru/N35338> (дата обращения: 20.12.2021).

⁴ Арестована из-за своего дворянского происхождения и как представительница интеллигенции, при аресте было выдвинуто обвинение в «принадлежности к религиозной секте», что могло быть косвенно связано с ее работой с религиозной живописью. После освобождения не смогла сразу вернуться и возвращается лишь после окончания войны; затем скрывалась в Великом Новгороде, где указывает свою профессию как «часовой мастер». «Род. 19.12.1896 г. в г. Санкт-Петербург; русская; образование высшее; б/п. Окончила ленинградский Институт истории искусств (1926 г.) по специальности „искусствовед-музеевед по древнерусскому искусству“. В 1924–1933 гг. работала сестрой охраны материнства и младенчества; в 1929–1933 гг. — художником-копиистом Гос. Эрмитажа. Арестована в 1933 г., обвинена в „принадлежности к религиозной секте“, осуждена на 10 лет ИТЛ. Срок отбывала в Белбалтлаге, где работала художником на строительстве Туломской ГЭС, затем в выставочном ББК по подготовке экспонатов для Всесоюзной с/х выставки. Активирована в 1942. В 1943–1946 гг. работала художником Тюлькинско-Спасского сплава (Соликамский р-н Молотовской обл. (ныне Пермский край)). В 1946–1952 гг. — художник Новгородской Специальной научно-реставрационной производственной мастерской (СНРПМ). Реставратор храма Спаса на Нередице и Рождественского собора в Ферапонтовом монастыре (копии фресок). Арестована 14.12.1948 г., отпущена с прекращением дела 12.04.1949 г. Умерла 27.11.1952 г. в В. Новгороде. Похоронена на Рождественском кладбище В. Новгорода» (Электронный архив фонда Иофе).

⁵ См.: Электронный архив фонда Иофе.

Лидию Александровну Дурново, возглавлявшую Художественно-копировальную мастерскую, арестовывают 10 октября 1933 года; 2 апреля 1934 года осуждают на три года исправительно-трудовых лагерей. Лагерь заменяют на высылку в Сибирь; срок она отбывает в Омской области¹. Лишенная права жительства в Ленинграде и Москве по окончании срока ссылки, она оказывается в Меленках, городке Владимирской области, без возможности какой-либо работы по специальности. В конце 1936 года она получает личное приглашение Р. Г. Дрампяна², директора Музея изобразительных искусств Армении³, для работы над копиями средневековых армянских фресок. Ее реабилитация произойдет только в 1956 году.

Наталья Ивановна Толмачевская⁴ в конце 1920-х годов, а затем и Татьяна Сергеевна Шевякова-Щербатова (с 1936 года)⁵ скрываются вдали от столиц, на периферии Союза, в Грузии, где политические репрессии не были столь жестоки. Но не только бегством от репрессий был определен выбор Грузии — его нужно объяснить давним вниманием сотрудников института к истории грузинского искусства.

Работа по изучению монументальной живописи Грузии

Грузинское искусство, несомненно, входило в круг научных интересов сотрудников копировальной мастерской. Но, кроме общего интереса к искусству Грузии, можно назвать и конкретную работу, которая привлекла внимание к сохранившимся там уникальным росписям. Это исследование Ф. И. Шмита «Заметки о поздневизантийских храмовых росписях» в «Византийском временнике»⁶. В ней ученый ставит вопрос о происхождении древнерусского искусства Киевского периода и обращает внимание на взаимоотношение древнерусского искусства с искусством христианского Закавказья, в частности именно с Грузией.

У этой статьи есть своя предыстория, которую излагает Ш. Я. Амиранашвили, предваряя свой фундаментальный труд «История грузинской мо-

¹ См.: Открытый список жертв политических репрессий в СССР. URL: ru.openlist.wiki (дата обращения: 12.10.2018).

² См. об этом: *Дрампян И. Р.* Лидия Александровна Дурново (К 130-летию со дня рождения) // Историко-филологический журнал. Ереван. 2016. № 1. С. 79.

³ Сейчас Национальная галерея Армении.

⁴ Н. И. Толмачевская поступает в институт в год его основания; когда был организован музей фресок при Копировальной мастерской в 1923 году, она выполняет обязанности заведующей (до 1925 года, когда ее сменила на этом посту Л. А. Дурново).

⁵ См.: Биографические сведения о копиистах. С. 134.

⁶ *Шмит Ф. И.* Заметки о поздневизантийских храмовых росписях // Византийский вестник. Пг., 1916. Т. XXII (1915—1916). С. 62—126.

монументальной живописи»¹. Столичный художник А. С. Славцев², участвуя в реставрации монументальной росписи в начале 1900-х годов, привозит из Грузии в Санкт-Петербург фотографии фресок Зарзмы (район Самцхе), сделанные им в процессе реставрации. Как пишет Ш. Я. Амиранашвили, эти фотографии вызвали «живой интерес к Зарзме со стороны специалистов по византийскому искусству», среди которых он называет Н. П. Кондакова, Д. В. Айналова, Л. А. Мацулевича и Н. П. Сычева³.

Л. А. Мацулевич (ставший затем также сотрудником института) делает доклад в 1911 году, который и привлекает к этой росписи внимание Ф. И. Шмита. Вслед за Ф. И. Шмитом предпринимает исследование грузинской монументальной живописи его ученик, Д. П. Гордеев⁴, в 1917–1924 годах несколько его статей успели выйти в печати⁵.

В 1927–1929 годах сотрудники института отправляются в экспедиции в различные регионы Грузии. Были созданы копии фресок Давида-Гареджи, Кинцвиси, Ахталы. Прежде всего здесь необходимо назвать Наталью Ивановну Толмачевскую (ил. 1) и Татьяну Сергеевну Шевякову-Щербатову (ил. 2)⁶. Принимают участие и Л. А. Дурново, Б. В. Шевяков, Е. П. Сачавец-Федорович, Д. П. Гордеев⁷. В 1927 году Н. И. Толмачевская копирует роспи-

¹ Амиранашвили Ш. Я. История грузинской монументальной живописи. Тбилиси: Госиздат Груз. ССР [Сахелгами], 1957. Т. 1. С. 11–12.

² Родился в 1849 году; вольнослушатель Академии художеств с 1880 по 1890 год. Получил медали: в 1886 году — малую серебряную поощрительную, в 1887 году — большую серебряную поощрительную, в 1888 году — малую серебряную поощрительную. 14 февраля 1890 года — звание академика за портрет В. К. Шебуева. Участвовал в росписях храма Богоявления на Гутуевском острове (им выполнены «Тайная вечеря» и «Крещение Господне» в алтаре, наиболее важные для этого храма), роспись дома Благовещенского синодального подворья — церкви Святого Николая Чудотворца (8 линия Васильевского острова, д. 61).

³ См.: Амиранашвили Ш. Я. История грузинской монументальной живописи. Т. 1. С. 12–14.

⁴ См.: Там же. С. 14. Затем Д. П. Гордеев будет консультировать Н. И. Толмачевскую — ему она выскажет благодарность в предисловии к своей монографии «Фрески Древней Грузии»: «за указание интересных памятников и их датировки» (Толмачевская Н. И. Фрески древней Грузии. Тифлис: Гос. изд. Грузии [Сахелгами], 1931. С. 4).

⁵ Ш. Я. Амиранашвили называет в качестве основных следующие его статьи: «Краткий отчет о командировках в Кахетию и Горийский уезд летом 1917 г.», «Отчет о поездке в Ахалцихский уезд в 1917 г. Росписи в Чуле, Сапаре и Зарзме» (1923), «Предварительное описание росписи Хонской Георгиевской базилики», «К стилистической характеристике Мартивль-ской росписи» (1924) (Амиранашвили Ш. Я. История грузинской монументальной живописи. Т. 1. С. 14. Примеч. 2).

⁶ Копии древнегрузинских фресок, выполненные ими, хранятся сейчас в Государственном музее искусств Грузии имени Шалвы Амиранашвили (Тбилиси). В 1930 году Т. С. Шевякова-Щербатова работает с древнерусским материалом: по заказу Эрмитажа копирует фрески церкви Успения на Волотовом поле и Спаса на Нередице (в настоящее время — в коллекции Русского музея).

⁷ См. каталог Государственного музея искусств Грузии имени Шалвы Амиранашвили (Тбилиси).



Ил. 1. Наталья Ивановна Толмачевская. Автопортрет

си Атенского Сиона для Грузинского общества истории и этнографии; копии были экспонированы в Тбилиси на выставке зимой того же года. Выставка в Тбилиси 1927 года, по определению Шалвы Амиранашвили, стала вехой в истории изучения грузинского искусства.

Уже через два года, в 1929 году, в Тбилиси организовывается новая выставка древнегрузинского искусства, и Н. И. Толмачевская участвует в ее подготовке, а также передает новые копии фресок в музей Грузии (затем они были объединены в Государственном музее искусств Грузии имени Шалвы Амиранашвили).

На зимние месяцы 1929/30 года планируется выставка в Германии, посвященная средневековому искусству Закавказья — Грузии и Армении. В череде показа древнего искусства из СССР эта выставка должна была быть уже третьей¹. Подготовка шла полным ходом, условия пребывания памятников искусства в Германии были согласованы с наркомом просвещения Грузинской ССР Д. В. Канделаки. Комиссия по организации выставки посетила основные памятники². Но в изменившихся политических условиях 1930 года подобное событие уже не могло состояться.

¹ См.: *Иванова С. В.* Копии древнерусских фресок и выставки древнерусского искусства в Веймарской Германии (1920-е годы) // *Временник Зубовского института.* 2021. Вып. 3 (34). С. 56. Первая выставка прошла в 1926 году, вторая — в 1929-м.

² См.: *Толмачевская Н. И.* Фрески древней Грузии. С. 10.



Ил. 2. Татьяна Сергеевна Шевякова-Щербатова. 1931

При подготовке к этой выставке идет всемерное пополнение коллекции копий — над ними работают Т. С. Шевякова-Щербатова, Б. В. Шевяков, Л. А. Дурново и Е. П. Сачавец-Федорович. Т. С. Шевякова-Щербатова работает и на территории Армянской ССР, ею выполнены копии из алтарной апсиды Ахталы. Росписи Кинцвиси копируют Л. А. Дурново и Е. П. Сачавец-Федорович. Весь процесс возглавляет Георгий Николаевич Чубинашвили, директор Института истории грузинского искусства в Тбилиси.

В том же 1929 году организована экспедиция в труднодоступный монастырь Давид-Гареджи для обследования пещерных росписей и последующего их копирования. В составе экспедиции из числа сотрудников копировальной мастерской ленинградского Института истории искусств названы Е. П. Сачавец-Федорович¹, Т. С. Шевякова-Щербатова; с ними же работает Б. В. Шевяков².

¹ В 1929 году в Ленинграде у Сачавец-Федорович выходит статья: *Сачавец-Федорович Е. П. Ярославские стенописи и Библия Пискагора // Русское искусство XVII века: Сборник статей по истории русского искусства допетровского периода. Л.: Academia, 1929. С. 85–108.*

² Ш. Я. Амиранашвили по вполне понятным причинам не упоминает репрессированного и расстрелянного к тому времени Б. В. Шевякова в своем труде, вышедшем в свет в 1957 году (см.: *Ковалевская В. Б. «Люди, создавшие это, еще при жизни ставят себе памятник...». С. 27).*

На эти работы не раз будут ссылаться историки грузинского искусства — в том числе именно их фотографии приведены во многих изданиях по истории искусства Грузии из-за утраты, плохого состояния или недоступности некоторых памятников в горных районах, или же при невозможности фотографирования из-за расположения сцен высоко под куполом.

Н. И. Толмачевская. «Фрески Древней Грузии»

По материалам своих экспедиций по Грузинской ССР Н. И. Толмачевская публикует монографию «Фрески древней Грузии» (которая выходит в Тбилиси в государственном издании «Сахелгами» в 1931 году)¹, ставшую, по признанию грузинских ученых, первым целостным исследованием средневекового искусства Грузии (ил. 3).

Кроме того, она вводит в научный дискурс некоторые памятники, еще не известные искусствоведам, копии, выполненные Н. И. Толмачевской, «начинают новую страницу в изучении грузинской фресковой живописи»². По оценке Ш. Я. Амиранашвили, этот труд «представляет собой первую попытку хронологической сводки богатого материала по грузинским росписям, характеристики их стилистических особенностей и техники исполнения»³.

Притом что это издание уже давно стало библиографической редкостью, приведем перечень исследованных памятников.

Уже на первых страницах Н. И. Толмачевская ставит вопрос о национальном своеобразии грузинской живописи в контексте истории искусства Византии⁴, который еще только предстояло решить. Исследование памятников начинается с живописи X–XI веков (монастырь Шио-Мгвиме, Бедия, храм в Атени).

Далее В. Б. Ковалевская пишет: «Заработав деньги, Т. Щербатова и Б. Шевяков на много месяцев отправляются в полное трудностей, достаточно опасное (дважды они попадали в села, захваченные бандитами) и довольно голодное пешее путешествие по Грузии. За девять месяцев они прошли с рюкзаками 1200 км, осмотрев и описав росписи восьмидесяти храмов. Их записные книжки оставались путеводной нитью для Татьяны Сергеевны во всех дальнейших поездках по Грузии с 1935 по 1985 год» (Там же).

¹ Толмачевская Н. И. Фрески древней Грузии. Тираж 3000 экз.

² До нее не было выявлено множество памятников. Из копий были сделаны лишь несколько: художник Крон, норвежец, выполнил копии росписи Бетании; экспедиция Грузинского общества истории и этнографии 1917 года — несколько копий в южных провинциях Грузии (Хахули и Ошки).

³ Амиранашвили Ш. Я. История грузинской монументальной живописи. Т. 1. С. 16.

⁴ Толмачевская Н. И. Фрески древней Грузии. С. 3, 7.



Ил. 3. Толмачевская Н. И. Фрески древней Грузии. Тифлис, 1931

Следующая группа — памятники Тедзамского ущелья Горийского района (Икви, Павниси, Саорбиси) — по стилистическим признакам Толмачевская относит их к XII веку.

В составе памятников XII—XIII веков (время правления царицы Тамары) она изучает фрески Кинцвиси, Тимотесубани и Бетании, церкви в Саване (близ Сачхери).

Раздел «Памятники XIV в.» включает описание росписей в Убиси (Имеретия) и Цаленджихе (Мингрелия) (ил. 4), Набахтеви (Картли); на этом материале исследовательница отмечает второе сильное влияние Византии на своеобразие национальных тенденций в грузинской живописи¹.

Ее датировка основной живописи церкви в Лыхны XIV века принята и сейчас. В настоящее время храм находится в аварийном состоянии, поэтому копии, выполненные исследовательницей, имеют большое значение. К этому же времени она относит росписи в Зарзме (храм построен в XI веке).

Она подробно описывает программу росписей храма в Сафарском монастыре; уцелевшие росписи в Чуле (XV век).

Среди памятников XVI века исследуются фрески Нового монастыря в Шуамта, церкви Святого Георгия в Гелати, композиция «Недреманное око» в Светицховели (Мцхета); роспись храма в Пицунде, фрески пещерной церкви в Удабно, церкви в селе Цаленджиха, церкви монастыря Шио-Мгвиме.

¹ Толмачевская Н. И. Фрески древней Грузии. С. 18.



Ил. 4. Толмачевская Н. И. Фрески древней Грузии. Ил. 28. Фреска из села Цаленджиха

Памятники XVII века — церкви в Хони (около Кутаиси) и Хопи (Мингрелия) — описаны с учетом общей программы росписи (что не всегда удавалось в отношении более ранних памятников.

В следующем разделе Толмачевская обращается к формально-стилистическому анализу: «Способы выявления формы в стенной живописи древней Грузии»¹, где отмечает приемы моделировки и характерные стилистические особенности в изображении фигур.

Уже беглое перечисление основных исследованных Н. И. Толмачевской памятников должно показать обширную географию ее поездок по ущельям и горным районам. Действительно, идет сбор материала, его изучение — *in situ* — скрупулезное копирование, которое предполагает исследование как красок, так и манеры и приемов древнего мастера.

В 1939 году выходит ее труд «Декоративное наследие древнегрузинской фрески»² — попытка анализа того, как древнее искусство определило современное, рецепция происходивших тогда изменений в искусстве через призму его истории.

После войны Н. И. Толмачевская переезжает в Москву, где в 1946 году защищает диссертацию «Древние фрески нашей страны как декорация стен»³.

¹ Толмачевская Н. И. Фрески древней Грузии. С. 41–48.

² Толмачевская Н. И. Декоративное наследие древнегрузинской фрески. Тбилиси: Заря Востока, 1939. 84 с., ил.

³ См.: Биографические сведения о копиистах. С. 133.

Т. С. Шевякова. Монументальная живопись раннего средневековья Грузии

Как результат своей почти пятидесятилетней работы в Грузии Татьяна Сергеевна готовит монографию «Монументальная живопись раннего средневековья Грузии»¹, которая выходит в издательстве «Искусство» («Хеловнеба») в 1983 году.

Ценность этого издания определяется прежде всего тем, что в нем описаны новые, не только неизученные, но и неизвестные до выхода этой книги специалистам памятники грузинского средневекового искусства, которые удалось выявить и посетить для копирования в течение всей работы автора в Грузии. Расширены хронологические рамки исследования, уточнены датировки. Тем самым эта книга также становится новым словом в грузинском искусствоведении.

Приведем перечень основных описанных памятников:

- прорись для мозаики VII века села Цроми (Картли) храма 626–634 годов. Мозаика, созданная тогда же, в 1932-м, была снята со стены, но в конхе остались изображения фигур, нанесенные подробно и тщательно на нижний слой штукатурки, по которому выкладывались тессеры;
- рельеф Ашота Куропалата из Опизы VIII–IX веков (сравнение с живописью триконха Джварпатиосани — Святого Креста — в Теловани (Ксанское ущелье, Картли)). Фрагменты живописи храма Опизы — не позднее X века;
- алтарная преграда Цебельды (конец VII — начало VIII века);
- фрески церкви Святого Георгия, село Армази, Ксанское ущелье (IX век);
- наружная живопись базилики Святого Давида Гареджийского, село Акура в Кахетии IX века;
- пещерные росписи Сабереоби IX–X веков (монастырь в 30 км от монастыря Давида Гареджи);
- росписи пещерного монастыря Святого Додо (Додос-рка), монастырь VI века, росписи VIII–IX веков;
- фрески церквей Верхней Сванетии, X–XI века.

Кроме тех памятников, которые подробно проанализированы, в альбом включены копии древних рельефов и фресок, собранных по всей Грузинской ССР. География охвата поражает. Исследованы церкви в труднодоступных районах Сванетии, в Абхазии (поселок Лыхны), церковь Святой Нины на

¹ Шевякова Т. С. Монументальная живопись раннего средневековья Грузии. Тбилиси: Хеловнеба, 1983. 78 с.

горе Тхота около Мухрани (Картли), в селах Павниси (Каспский район), Ркони в Тедзамском ущелье, Химши Амбролаурского района (Нижняя Рача), Саване Сачхерского района (Имеретия).

Проанализирован большой новый материал, причем в своих стилистических наблюдениях автор приводит параллели не только из истории византийского искусства и православного Востока (искусство Антиохии), но и искусства Западной Европы, сравнивая с памятниками Каролингского и Оттоновского Возрождения. Так, манеру фресок в местечке Аце (в горной Сванетии) она сопоставляет с каролингскими росписями крипты церкви Святого Андрея в Нейенберге, предместье города Фульда в Германии. А лицо Христа в той же церкви в Аце она сопоставляет с миниатюрами Перикопы Генриха II из аббатства Райхенау. «Конечно, никакой прямой связи быть не могло, но сходство все же имеет свои основания — в обоих случаях создались похожие условия для переработки пришедших с Востока общих образцов на почве местного народного искусства»¹.

Проблему сохранения фресковой живописи поднимал Марсель Рестле — предприняв несколько экспедиций в Каппадокию, он наблюдал утрату как целых церквей из-за обвалов, так и красочного слоя. Приблизительно этот же процесс отмечает и Т. С. Шевякова, сравнивая свои копии 1930-х годов с послевоенным их состоянием. «Многие из копий теперь являются уже единственными документами, так как оригиналы погибли»².

Еще один важный аспект связан с тем, что единственной формой доступной фиксации оказалось создание копий: «Оригиналы настолько плохо сохранились, что не поддаются фотографированию, они скопированы на месте после длительного изучения автором альбома художником Т. С. Шевяковой. При этом сохранены цвета, фактура и стиль подлинников»³.

В дальнейшем эти работы поступили в Государственный музей в Тбилиси. Дочь Т. С. Шевяковой-Щербатовой, Вера Борисовна Ковалевская, приводит описание реакции Илии II на этот огромный труд: «Католикос Грузии после посещения им выставки копий средневековой монументальной живописи в Музее искусств Грузии сказал о Т. С. Шевяковой-Щербатовой сопровождавшему его по залам экспозиции заместителю музея Т. Санукидзе: „Она так много сделала для Грузии, что надо ее причислить к лику святых“. — „Она же атеистка, да к тому же еще жива!“ — сконфуженно ответил тот. — „Ничего, мы подождем“, — спокойно ответил католикос»⁴.

¹ Шевякова Т. С. Монументальная живопись раннего средневековья Грузии. С. 20.

² Там же. С. 4.

³ Там же.

⁴ Ковалевская В. Б. «Люди, создавшие это, еще при жизни ставят себе памятник...». С. 26.

Исследование древнего искусства Армении

Аналогичную работу вела Л. А. Дурново в Армении; ее деятельность известна и изучена достаточно подробно¹. Исследуя историю изучения средневекового искусства Армении, И. Р. Драмбян заключает: «Первым специалистом, всерьез и последовательно занявшимся армянской фреской, была Лидия Александровна Дурново (1885—1963). Ей принадлежит заслуга первого описания истории монументальной живописи средневековой Армении»².

Лидия Александровна также создает копии труднодоступной стенописи, находящейся в высокогорных храмах, открыты новые памятники. Впоследствии более ста копий вошли в экспозицию средневековой монументальной живописи Картинной галереи Армении.

Она ведет не только исследовательскую, но и педагогическую работу; «в течение нескольких десятилетий она вместе с подготовленными ею художниками-копиистами создала большую коллекцию копий, и не только с памятников монументальной живописи, но и с книжных миниатюр»³.

В 1952 году издан труд Лидии Александровны «Древнеармянская миниатюра»⁴. В 1954—1955 годах Лидия Александровна реставрирует живопись Эчмиадзинского кафедрального собора. С 1955 года Л. А. Дурново работает в Институте искусств Армянской ССР. В 1957 году выходит в свет ее труд «Краткая история древнеармянской живописи»⁵.

«Практически всю свою оставшуюся жизнь Л. Дурново продолжала постоянно и последовательно заниматься копированием, изучением, а иногда и реставрацией росписей. Просматривая в архиве Национальной галереи Армении полевые дневники и записные книжки ученого, убеждаешься в том, какой огромный материал был охвачен ее исследованиями. На основе записей в этих тетрадях можно было издать не одну статью и даже не одну книгу»⁶, — пишет И. Р. Драмбян. По материалам ее архива было подготовлено издание о монументальных росписях монастыря Киранц⁷.

¹ См.: Драмбян И. Р. Лидия Александровна Дурново...; Драмбян И. Р. К истории изучения средневековой армянской фресковой живописи // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2018. Т. 8. Вып. 2. С. 232—257. Основные работы указаны в: Лазарев В. Н. Лидия Александровна Дурново: (Некролог) // Византийский временник. 1963. Т. 23. С. 323.

² Драмбян И. Р. К истории изучения средневековой армянской фресковой живописи. С. 239.

³ Там же. С. 240.

⁴ Дурново Л. А. Древнеармянская миниатюра. Ереван: Гос. издат. Арм. ССР, 1952.

⁵ Дурново Л. А. Краткая история древнеармянской живописи. Ереван: Айпетрат, 1957. 160 с.

⁶ Драмбян И. Р. К истории изучения средневековой армянской фресковой живописи. С. 240.

⁷ Фрески монастыря Киранц: Материалы из архива Л. А. Дурново / Подгот. к изд. А. Аракелян. Ереван: Айастан, 1990. 38 с.

Труд Л. А. Дурново «Очерки истории изобразительного искусства средневековой Армении» был закончен ею в 1962 году, но опубликован уже после ее смерти, в 1979 году¹.

Принципы копирования

Копирование образцов армянской и грузинской стенной живописи бывшими сотрудниками института совершается все по тем же принципам, которые были применены в древнерусских копиях, в частности, Нередицы². Метод этот был по достоинству оценен и грузинскими коллегами. Как пишет Ш. Я. Амиранашвили, в основу этого способа копирования «положено широкое и систематическое использование имевшихся в распоряжении многочисленных древних рецептов красок и указаний, способов и технических приемов, а также по возможности точное воспроизведение его красочной кладки, техники оригинала и последовательности наложения красок»³.

Метод был планомерно выработан сотрудниками Зубовского института истории искусств сразу после революции. Вскоре были сформулированы и его особенности; кроме того, при копировании были выявлены те приемы, которые характерны для работы средневекового монументального художника. Этим вопросам посвящены статья Л. А. Дурново «Техника древнерусской живописи» в сборнике «Материалы по технике и методам реставрации древнерусской живописи», вышедшем в Ленинграде в 1926 году⁴, а также статьи для каталога выставки в Берлине⁵.

К этим же вопросам обращается Н. И. Толмачевская в статье «О живописно-технических методах древней фрески», изданной вскоре после Великой Отечественной войны (журнал «Архитектура и строительство», 1947 год)⁶. Принципиально важно, что, говоря о методах средневековых художников-

¹ Дурново Л. А. Очерки изобразительного искусства средневековой Армении. М.: Искусство, 1979. 331 с.

² Амиранашвили Ш. Я. История грузинской монументальной живописи. Т. 1. С. 14. Он отмечает, что «копирование образцов грузинской стенной живописи возобновляется, причем, согласно с новыми требованиями, в корне меняется его метод» по сравнению с теми методами, которым пользовались художники в Грузии до этого времени.

³ Там же. С. 15.

⁴ Дурново Л. А. Техника древнерусской живописи // Материалы по технике и методам реставрации древнерусской живописи. Л., 1926.

⁵ Durnovo L. Die Technik altrussischer Wandmalerei und ihrer neuen Kopisten // Byzantinisch-russische Monumentalmalerei: Ausstellung der Faksimile-Kopien... Leningrad, und des Kaiser-Friedrich-Museums, Berlin im Lichthof des alten Kunstgewerbemuseums in Berlin vom 3. November bis 5. Dezember [1926]. S. 36—41.

⁶ Толмачевская Н. И. О живописно-технических методах древней фрески // Архитектура и строительство. 1947. № 8. С. 18.

монументалистов, Толмачевская объединяет древнерусских и древнегрузинских художников: «Так, в Грузии в XII и XIII столетиях, когда стенная живопись поднялась на наибольшую высоту, контурная линия становится главным средством выражения формы. Она изолируется от светлых линий и пятен, чтобы ткать узор из одних только темных линий. Такая четкость, почти каллиграфичность в передаче условных складок одежд была свойственна росписям XII столетия (в Бетания, в Кинцвиси, Тимотес-Убани). В другие периоды оформляющие линии, темные и светлые, дополняют друг друга. В виде исключения в росписях XI—XVI-го столетий встречаются одни светлые контуры — в складках одежды или предметах обихода. Это мы видим, например, в Набахтеви, Лыхне, Мухравани, в Самтаврском монастыре. Рассмотренные Живописно-технические методы составляют ту основу, на базе которой создаются приемы отдельных мастеров и школ в различные периоды их развития. Ни Феофан Грек, ни Рублев, ни Дионисий, ни другие художники древности не отступали от этой основы всей отмеченной совокупности приемов, но каждый по-разному оперировал ими»¹.

Обращаясь к этому сложному времени отечественной истории, мы видим самоотверженных ученых; не оставляя дела своей жизни, они внесли значительный вклад в науку, в изучение средневекового искусства — как древнерусского, так и искусства Грузии и Армении.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Амиранашвили Ш. Я.* История грузинской монументальной живописи. Тбилиси: Госиздат Груз. ССР [Сахелгами], 1957. Т. 1. 359 с. ил.
2. Биографические сведения о копиистах / Сост. А. А. Мальцева, Н. В. Пивоварова // Дионисий в Русском музее. К 500-летию росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря / Науч. рук. Е. Петрова. СПб.: Palace Editions, 2002. С. 131—134.
3. Выставка «Семья Маковских». 18 декабря 2008. URL: <http://www.museum.ru/N35338> (дата обращения: 20.12.2021).
4. *Драмлян И. Р.* К истории изучения средневековой армянской фресковой живописи // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2018. Т. 8. Вып. 2. С. 232—257.
5. *Драмлян И. Р.* Лидия Александровна Дурново (К 130-летию со дня рождения) // Историко-филологический журнал. Ереван. 2016. № 1. С. 79—90.
6. *Дурново Л. А.* Древнеармянская миниатюра. Ереван: Гос. издат. Арм. ССР, 1952.
7. *Дурново Л. А.* Краткая история древнеармянской живописи. Ереван: Айпетрат, 1957. 160 с.
8. *Дурново Л. А.* Очерки изобразительного искусства средневековой Армении. М.: Искусство, 1979. 331 с.
9. *Дурново Л. А.* Собрание копий памятников древне-русской монументальной живописи Государственного Института истории искусств // Временник Отдела изобразительных искусств Государственного института истории искусств. Л.: Academia, 1927. С. 147—151.
10. *Дурново Л. А.* Техника древнерусской живописи // Материалы по технике и методам реставрации древнерусской живописи. Л., 1926.

¹ Толмачевская Н. И. О живописно-технических методах древней фрески.

11. *Иванова С. В.* Копии древнерусских фресок и выставки древнерусского искусства в Веймарской Германии (1920-е годы) // Временник Зубовского института. 2021. Вып. 3 (34). С. 47–59.
12. *Иванова С. В.* Роль «Зубовского института» (Российского института истории искусств) в деле сохранения древнерусской живописи // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. 2021. № 2. С. 36–40.
13. *Ковалевская В. Б.* «Люди, создавшие это, еще при жизни ставят себе памятник...» // *Шевякова-Щербатова Т. С.* Нередица. Монументальные росписи церкви Спаса на Нередице. М.: Галарт, 2004. С. 23–30.
14. *Лазарев В. Н.* Лидия Александровна Дурново: (Некролог) // Византийский временник. 1963. Т. 23. С. 322–323.
15. Открытый список жертв политических репрессий в СССР. URL: ru.openlist.wiki (дата обращения: 12.10.2018).
16. *Сачаевец-Федорович Е. П.* Ярославские стенописи и Библия Пискаatora // Русское искусство XVII века: Сборник статей по истории русского искусства допетровского периода. Л.: Academia, 1929. С. 85–108.
17. *Толмачевская Н. И.* Декоративное наследие древнегрузинской фрески. Тбилиси: Заря Востока, 1939. 84 с., ил.
18. *Толмачевская Н. И.* О живописно-технических методах древней фрески // Архитектура и строительство. 1947. № 8. С. 18.
19. *Толмачевская Н. И.* Фрески древней Грузии. Тифлис: Гос. изд. Грузии [Сахелгами], 1931. 54 с.
20. Фрески монастыря Киранц: Материалы из архива Л. А. Дурново / Подгот. к изд. А. Аракелян. Ереван: Айастан, 1990. 38 с.
21. *Шевяков Б. В.* Нередица. Новгород: Издательство Новгородского музея, 1931 // *Шевякова-Щербатова Т. С.* Нередица. Монументальные росписи церкви Спаса на Нередице. М.: Галарт, 2004. С. 31–38.
22. *Шевякова Т. С.* Монументальная живопись раннего средневековья Грузии. Тбилиси: Хеловнеба, 1983. 78 с.
23. *Шмит Ф. И.* Заметки о поздневизантийских храмовых росписях // Византийский временник. Пг., 1916. Т. XXII (1915–1916). С. 62–126.
24. Электронный архив фонда Иофе. Открытый общественный архив по истории советского террора, истории Гулага и сопротивления режиму. URL: <https://arch2.iofe.center/> (дата обращения: 15.12.2018).
25. *Durnovo L.* Die Technik altrussischer Wandmalerei und ihrer neuen Kopisten // Byzantinisch-russische Monumentalmalerei: Ausstellung der Faksimile-Kopien... Leningrad, und des Kaiser-Friedrich-Museums, Berlin im Lichthof des alten Kunstgewerbemuseums in Berlin vom 3. November bis 5. Dezember [1926]. S. 36–41.
26. *Schmit Th.* Die Arbeit des Instituts an die Aufnahme der Denkmäler der altrussischen Monumentalmalerei // Byzantinisch-russische Monumentalmalerei: Ausstellung der Faksimile-Kopien... Leningrad, und des Kaiser-Friedrich-Museums, Berlin im Lichthof des alten Kunstgewerbemuseums in Berlin vom 3. November bis 5. Dezember [1926]. S. 12–35.

Аннотация

Статья посвящена судьбам и деятельности сотрудников Зубовского института (Российский институт истории искусств) после 1920-х годов, сотрудников уникального в тот временной промежуток подразделения — Копировальной мастерской, организованной после революции в институте для создания копий-факсимиле древних фресок. Многие из сотрудников прошли лагеря и погибли. Но деятельность некоторых из них открыла новые перспективы науки, став новым словом в изучении древнего искусства, не только древнерусского, но и республик СССР — Армении и Грузии.

Abstract

This article explores the activities of staff who worked at the copy department of the Russian Institute for the History of the Arts (formerly known as the Zubov Institute) from the 1920s onwards. This department was set up after the Revolution to create facsimiles of ancient frescoes. Many of the former employees of this department ended up in camps and died. Nonetheless, many of them made valuable contributions to the field, and opened up new perspectives in the study of ancient art from the Soviet Republics of Armenia and Georgia.

- ✓ *Ключевые слова:* Зубовский институт, фрески, копии-факсимиле, Л. А. Дурново, Т. С. Шевякова-Щербатова, Н. И. Толмачевская.
- ✓ *Keywords:* Zubovsky Institute, frescoes, facsimile, Savior on Nereditsa, Lydia Durnovo, Tatyana Shevyakova-Shcherbatova, Natalia Tolmachevskaya.

№ 2 / 2022

ИССЛЕДОВАНИЯ

УДК
75.052(477.75)

Изображения святителей — Великих Каппадокийцев — в религиозной культуре Таврики XIII—XV веков

ЕРГИНА АЛЕНА СЕРГЕЕВНА

*Заведующий отделом аспирантуры, преподаватель кафедры живописи,
Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная
академия имени А. Л. Штиглица (Санкт-Петербург, Россия)*

ERGINA ALENA S.

*Head of the Department of Postgraduate Studies; Lecturer,
Department of Painting, Saint Petersburg State Academy of Arts
and Design named after A. L. Stieglitz (Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: yergina.alyona@gmail.com

Проблема трансформации классической византийской традиции в культуру и искусство локальных художественных школ неоднократно привлекала внимание исследователей. Однако отдельные ее аспекты до сих пор остаются малоизученными. Это прежде всего касается процессов, происходивших в средневековом монументальном искусстве горной Юго-Западной Таврики. В росписях пещерных храмов данного региона непосредственно отразились межкультурные связи Византии и ее удаленных провинций, основанные на преемственности эстетической системы.

В формальном строе стенописи пещерных храмов Юго-Западной Таврики выражены основные догматические истины христианства, чем обусловлена специфика средств образной выразительности, способы передачи пространства и времени в иконографии. Говоря о каноничности монументальной живописи средневекового Крыма, невозможно умолчать о ее органической связи с аскетизмом. Роспись с ее идеей составляет неразрывное целое с храмом, а поэтому подчинена его архитектурному замыслу. Отсюда — синтез различных видов искусств, архитектоничность: подчинение архитектурной форме чувствуется не только в храмовом целом, но в каждом отдельном изображении, каждый фрагмент имеет свою особую, внутреннюю архитектонику, которую можно наблюдать и вне непосредственной связи ее с церковным пространством. Это отражается как в отдельных ликах, так и в группах, изображающих собрание многих святых, прослеживается и в неподвижности божественного покоя, в который погружены лики. Именно благодаря этому, а также включению композиций храмовой живописи в архитектонику сводов и стен храмов создается эффект синтеза искусств.

Однако недостаточная изученность процессов, происходивших в монументальном искусстве горной Юго-Западной Таврики позднего Средневеко-

вья, и плохая сохранность стенописи пещерных храмов не всегда позволяют реконструировать программу росписи. Тем не менее сохранившиеся фрагменты монументальной живописи дают возможность рассмотреть отдельные композиции и образы, к которым обращались средневековые мастера. Программа изображения святых в пещерных храмах Таврики, сложившаяся еще в VII–IX веках в искусстве Византии, основана на компоновке отдельных групп, соответствующих каноническому чинопочитанию¹.

Данное исследование посвящено иконографии и анализу художественного стиля изображения Великих Каппадокийцев, образы которых в пещерных храмах Крыма являются наиболее распространенными и составляют сюжет «Служба Святых Отцов». Это объясняется высоким положением святых Великих Каппадокийцев в традиционной церковной иерархии.

Первая половина IV – V век считается золотым веком патристической литературы благодаря их трудам, которые сыграли важную роль в монашеском движении, достигшем в IV веке особого подъема². Отцы Каппадокийцы – святые Василий Великий, Григорий Богослов и Григорий Нисский, в посланиях и текстах которых богословская тринитарная проблема получила окончательное решение, установили понимание церковного учения о Святой Троице, и созданные ими трактаты стали драгоценным достоянием православно-богословской догматики³.

Таким образом, изображения Великих Каппадокийцев появились в известных своими стенными росписями пещерных храмах Каппадокии, а затем проникли и в далекие от нее церкви горного Юго-Западного Крыма, взорвавшие на нее как на митрополию. Но если для Крыма Каппадокия была митрополией, то для Константинополя – удаленной провинцией, находившейся в центре Малой Азии, в горной местности, где мягкие известняковые и песчаниковые породы, легко поддающиеся обработке, способствовали возникновению многочисленных пещерных монастырей и храмов, богато украшенных росписями. В них в период иконоборчества, в правление императора Константина V Копронима, и позже, при турецком владычестве, укрывались от гонений преследуемые христиане. «Вместе с массой бежавших на Запад иконопочитателей множество иконописных артелей и мастеров раз-

¹ См.: *Демус О.* Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии / Пер. с англ. Э. С. Смирновой; ред. и сост. А. С. Преображенский. М.: Индрик, 2001. С. 25–30; *Walter C.* Art and Ritual of the Byzantine Church. London: Variorum Publications, 1982. P. 166–177; *Walter C.* The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition. Aldershot; Burlington, VT.: Ashgate, 2003. P. 270–276; *Захарова А. В.* Изображения групп святых в храмах Каппадокии эпохи Македонской династии // Христианское чтение. 2011. № 6 (41). С. 194–222.

² *Скурат К. Е.* Воспоминания. Труды по Патрологии (I–V века). М.: Троиц. собор г. Яхрома, 2006. С. 46.

³ *Давыденков О., иерей.* Догматическое богословие: Учеб. пособ. М.: ПСТГУ, 2005. Изд. 2-е, испр. и доп. 415 с.; *Мейендорф И., прот.* Введение в святоотеческое богословие / Пер. с англ. Л. Волохонской. Изд. 4-е, испр. и доп. Киев: Храм прп. Агапита Печерского, 2002. 360 с.

ных производств переселились в Грузию, Армению и другие страны. Множество монахов основали пещерные обители и скиты, расписанные греческими мастерами»¹, — писал Н. П. Кондаков. С большой долей уверенности можно предположить, что многие из них не миновали и Крыма, о чем свидетельствует стилистическая близость пещерной архитектуры и монументальной живописи Таврики с ее каппадокийскими прообразами.

На территории Юго-Западной Таврики в храмах XIV–XV веков, таких как церковь Успения (Эски-Кермен), храм Донаторов (Черкес-Кермен), Загайтанской скалы (Инкерман), храм Евграфия (География) (Инкерман), церковь Южного монастыря (Мангуп), «Храм с крещальной» (Инкерман), композиционная система росписей алтарной части сводилась к той же, общей с каппадокийской, схеме, в основу которой была заложена идея Евхаристии. Евхаристическая композиция стала главенствующей в формировании иконографического канона традиции храмовой живописи. Ее символизировали изображения потира, дискаса и антимины в окружении Святителей Церкви².

Сюжет «Поклонение Жертве» как тип иконографии «Служба Святых Отцов» часто встречается в стенописи пещерных храмов Таврики. Данная композиция, широко распространенная в памятниках византийского круга XI–XII веков и расположенная, как правило, в алтарной части, раскрывала тему приношения Евхаристической жертвы, которую ярко передает образ невинного Младенца в чаше или на дискасе. Учитывая открытое для взгляда алтарное пространство, лишь символически отделенное от помещения для молящихся низкой алтарной преградой, композиция наглядно раскрывала смысл литургического действия: Христос является одновременно Жертвой («Мелисмос»), Богом Сыном, приносящим Евхаристическую жертву («Причащение апостолов»), и Богом Отцом в Троице, Жертву принимающим³. Сюжет жертвенной чаши с Младенцем в церквях Таврики более традиционен, чем встречающийся в каппадокийских храмах — в частности, в Темной церкви в Гёреме и в церкви Святого Иоанна Богослова в местечке Гюльшехир, — где изображение Младенца заменено изображением рыбы — символом христианства. Учитывая период гонения на христиан, спасающихся от преследований в Каппадокии, подобная интерпретация темы Жертвы вполне закономерна.

Образы святителей, традиционно присутствующие в алтарях пещерных храмов Таврики, также находят прямые аналоги в ранневизантийских и каппадокийских памятниках монументальной живописи. Характерным примером могут служить росписи апсиды **церкви Успения в Эски-Кермен** (XIV век). Несмотря на плохую сохранность, утраты красочного слоя и осы-

¹ Кондаков Н. П. Иконография Богородицы. Т. I. СПб., 1914 [Репринт: Elibron Classics, 2003]. С. 245–253.

² См.: Домбровский О. И. Фрески средневекового Крыма. Киев: Наукова думка, 1966. С. 97.

³ См.: Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви. М.: Дарь, 2008. 480 с.



Ил. 1. Роспись апсиды пещерной церкви Успения. Эски-Кермен. Фото. 2019

пи, при натурном обследовании фресок нами были обнаружены остатки желтых нимбов и фрагменты крестчатого орнамента в облачении фигур святых, а в центре, над престолом, можно рассмотреть лишь остатки ярко-красных пигментов. Остальное утрачено (ил. 1). В результате анализа архивных документов была уточнена интерпретация сюжетов: по сторонам от изображения Христа-младенца, лежащего в жертвенной чаше, представлены фигуры двух ангелов в диаконских облачениях и процессия святителей, которая занимает также простенки апсиды. Данная иконографическая схема встречается в памятниках Византии и на Балканах¹.

В алтаре в нижнем регистре **храма Донаторов (вторая половина XIV века)** изображен Христос-младенец в чаше, а над алтарем — шесть святителей в облачениях с крестчатым орнаментом (ил. 2). Поклонение Жертве — один

¹ См.: Колпакова Г. С. Искусство Византии. Поздний период. М.: Азбука, 2004. С. 177 — 179; Лазарев В. Н. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. Т. 1. С. 133—146; Осауленко Є. М. Збираючи мозаїку знов: середньовічні фрески Кримської Готії // Collegium. 2008. № 24. С. 127—146; Осауленко Є. М. Фрески церкви «Успіня» на Ескі-Кермені — пам'ятка монументального живопису Кримської Готії першої половини XIV століття // Сугдейский сборник. Киев; Судак, 2005. Вып. II. С. 298—314.



Ил. 2. Роспись апсиды пещерного храма Донаторов. Черкес-Кермен. Фото. 2018

из сюжетов композиции «Службы Святых Отцов». Над престолом сохранилось изображение антимины алого цвета, дискоса и чаши, символизирующих Евхаристию (ил. 3)¹. По обе стороны от них — фрагменты фигур святителей. Слева фигура, держащая в руке свиток и облаченная в белую фелюнь с орнаментом из черных крестов. Следующая — фигура другого святителя, держащего в правой руке свернутый свиток и одетого в фелюнь, украшенную красно-коричневыми крестами. За ней — фигура, наиболее пострадавшая от времени, — архидиакон с потиром в руках². Согласно натурным обследованиям И. Г. Волконской 2001 года, данное изображение атрибутируется как диакон в белом стихаре с красно-коричневой опушкой, с желтым орариумом на левом плече и желтым же кадиллом (возможно, кацеей, так как расположена она на уровне груди)³. На уровне середины изображения святого вырублена небольшая ниша. По мнению ряда ученых, это жертвенник, что, возможно, и объясняет здесь изображение кадящего дьякона⁴.

¹ ГИМ. 105190/251. Л. 66.

² *Домбровский О. И.* Фрески средневекового Крыма. С. 24

³ *Волконская И. Г.* Фрески пещерных храмов Эски-Кермена и его округа (Юго-Западный Крым) // Материалы X Рос. науч. конф., посвящ. памяти святителя Макария «Макариевские чтения. Вып. 10. Русская культура XVI века — эпоха митрополита Макария» / Ред.-сост.: Л. С. Керганова, А. К. Крылов. Можайск: Можайск-Терра, 2003. С. 297.

⁴ См.: *Гайдуков Н. Е., Карнаушенко Е. Н., Джанов А. В.* Новые данные по храмовым росписям Эски-Кермена и его округа // Православные древности Таврики. Киев: СтилоС, 2002. С. 114—132; *Гайдуков Н. Е., Карнаушенко Е. Н.* Два пещерных монастыря горной Таврики: заметки к описанию // Искусство христианского мира / Гл. ред. протоиерей Александр Салтыков. Вып. 5. М.: Изд-во Православного Свято-Тихоновского богословского ин-та, 2001. С. 247—259.



*Ил. 3. Вебель М. Б. Фрагменты фресковой росписи пещерного храма Донаторов. [1848–1853].
Бумага, акварель, тушь*

Образы святых в правой части композиции лучшей сохранности: просматриваются не только одежды, но и некоторые фрагменты ликов. Первое от чаши и диска изображение святителя, держащего в обеих руках развернутый свиток и облаченного в коричневую фелонь с красно-коричневыми простыми и гамматическими крестами. Далее следует фигура святителя, одетого в фелонь с простыми черными крестами. Правая рука его обращена в сторону престола, через нее перекинут развернутый свиток, а левой рукой он придерживает свиток снизу. Слева от нимба сохранилась надпись белым колером: ‘Ο ἅγιος Νικόλαος) — «Святой Николай». Завершается композиция изображением святителя в белых и охристых ризах, держащего левой рукой свернутый свиток. Фрагментарно сохранилось изображение прямой длинной бороды святого, и рядом со светло-охристым нимбом начертаны греческие буквы ΟΑΓ.

Согласно данным натурного обследования памятника, изображения в алтаре графичны: декоративное решение орнаментальных мотивов одежд четырех центральных фигур, отсутствие декоративных элементов в облачении крайних образов, ритм пятен нижнего регистра апсиды — все эти детали только подчеркивают строгую симметрию композиции и декоративность решения архитектурного пространства пещерной церкви.

Проведенный анализ фресок храма Успения и сравнение их с росписями храма Донаторов позволяет говорить об устойчивой композиционной схеме, характерной для данного региона. Таким образом, ансамбли стенописи церкви Успения и храма Донаторов соответствуют восточнохристианской системе храмовой росписи.

Черты общности эстетических программ росписей пещерных храмов Юго-Западной Таврики прослеживаются и на примере **церкви на Загайтанской**



Ил. 4. Василий Великий. Загайтанская скала. Инкерман. Фото. Март 2020

скале (№ 12 по Ю. М. Могаричеву)¹ (XIV век). В нижнем регистре ее апсиды святительский чин представлен фронтальными изображениями фигур в полный рост (высота каждой фигуры примерно 1,5 м). На сегодняшний день просматриваются фрагменты семи фигур по краям алтаря справа и слева, причем одна фигура в нише (правее центра) сохранилась лучше других. На момент натурального обследования памятника в 2020 году в относительно хорошей сохранности находится крайняя фигура справа, предположительно святой Василий Великий (ил. 4). Его облик, с короткими темными волосами, густой темно-коричневой бородой клиновидной формы, в белой одежде с красными крестами полиставрий и полосой белого омофора с вышитым на нем крестом, соответствует иконографическому канону. Поручи на рукавах украшены жемчугом, нимб красный с темно-красной и белой обводками, правая рука в жесте благословения; левая, простертая в сторону, держит предмет, имеющий лишь общий контур, что тем не менее позволяет трактовать его как чашу для причастия. Изображение отличается нарочитой

¹ См.: Могаричев Ю. М. Пещерные церкви Таврики. Симферополь: Таврия, 1997. 384 с.; Могаричев Ю. М. «Пещерные города» в Крыму. Симферополь: Сонат, 2005. 192 с.

графичностью. Это особенно явно прослеживается при рассмотрении руки святого, которая изображена в двуперстном благословении, так же графично передано темное треугольное пятно бороды святого.

Четкие контуры фигур святителей характерны и для каппадокийских фресок в церкви Эль-Назар (Музей под открытым небом Гёреме (Goreme museum), конец X века), что свидетельствует о преемственности традиций.

Вписанное в нишу крайнее справа поясное изображение святого с чашей красного цвета для причастия на уровне груди трактуется как образ святого Иоанна Богослова¹. Аскетический лик с высоким открытым лбом, седыми усами и клиновидной бородой решен достаточно детализировано. Святой облачен в полиставрий, орнаментированный красными (красная охра) крестами. Образ выполнен более живописно по сравнению с предыдущим, предположительно, святым Василием Великим.

Росписи центральной части апсиды не представляется возможным описать в связи с многочисленными утратами и слоем плесени (грибка) на поверхности. Видны лишь небольшие фрагменты мужских фигур с нимбами, в священнических крестчатых одеждах. Однако исследователями Т. А. Бобровским и Е. Е. Чуевой было высказано предположение, что безбородый святой в диаконском облачении слева — святой архидиакон Лаврентий, а рядом с ним, с седой бородой лопатообразной формы — святой Григорий Богослов в белом полиставрии, который орнаментирован синими крестами. Его правая рука — на уровне груди в жесте благословения, а в левой — предмет сферической формы².

Образы Великих Каппадокийцев представлены и в **пещерной церкви Южного монастыря Мангупа** (XV век). В алтаре пещерной церкви, в нижней зоне алтарного пространства по сторонам ниши написаны фигуры святителей. Представленная композиция «Служба Святых Отцов» плохо сохранилась, некоторые фрагменты забелены.

В 1848 году роспись уже была в плохом состоянии. А. С. Уваров выделял: на южной стороне апсиды — святого Василия Великого, святого Кирилла Александрийского (двух других не определил); на северной — святого Иоанна Златоуста, за ним — святого Григория Богослова. От изображений двух других святителей он зафиксировал лишь фрагменты нижних частей фигур³.

¹ См.: Бобровский Т. А., Чуева Е. Е. Пещерные комплексы Инкерманской долины (Юго-Западный Крым) // Материалы II Судакской международной научной конференции. Причерноморье, Крым, Русь в истории и культуре. Киев; Судак: Академперіодика, 2004. Ч. II. С. 26–30.

² См.: Там же.

³ См.: Могаричев Ю. М. «Пещерный город» Эски-Кермен в описании А. С. Уварова // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 4: История. Регионоведение. Международные отношения. 2017. Т. 22. № 5. С. 56–74; Могаричев Ю. М. «Пещерные города» Горной Юго-Западной Таврики в описании А. С. Уварова. Симферополь: Бизнес-Информ, 2019. 344 с.; Герцен А. Г., Могаричев Ю. М. Мангуп в описании А. С. Уварова // История и археология Крыма. Симферополь, 2017. № VI. С. 180–181.



Ил. 5. Алтарь пещерной церкви Южного монастыря. Мангуп. Рисунок А. А. Архипова. 1888

И. Э. Грабарь, возглавивший в 1927 году экспедицию Центральных государственных реставрационных мастерских при Главнауки РСФСР по изучению памятников стенописи пещерных храмов Таврики, констатировал, что по обе стороны от алтарной ниши просматриваются изображения трех Отцов Церкви. Исследователь видел следы нимбов, крестчатых одежд и надписей у одной из фигур (Златоуст)¹.

Н. И. Репников также кратко упоминает изображения святителей в крестчатых облачениях². Этот сюжет отмечает и О. И. Домбровский: «Слева и справа от ниши по четыре святителя с каждой стороны. Надписи почти не сохранились, только у одного можно прочесть „Хризмостомость“ (Златоуст) и у другого „Георгий“»³.

Все исследователи пещерного храма указывали на сильно поврежденную композицию «Службы Святых Отцов» (ил. 5). Святители традицион-

¹ ОР ГТГ. Ф. 106. Оп. 4. Ед. хр. 590а. Л. 8.

² Репников Н. И. Материалы к археологической карте Юго-Западного нагорья Крыма (Архив Института истории материальной культуры (ИИМК). Ф. 10. Д. 10. Л. 230–232).

³ Домбровский О. И. Фрески средневекового Крыма. С. 78–89.

но изображаются в епископском облачении. На голове — митра, символизирующая терновый венец Спасителя; саккос — верхняя одежда; на плечах — омофор (длинный лентообразный плат), украшенный крестами, который является обязательной частью облачения епископа. Святители изображаются с Евангелием в левой руке; правая рука — в благословляющем жесте¹. Сейчас четко видны только фрагменты омофора. Проанализировав вышеперечисленные источники, можно предположить, что по обе стороны от ниши, помимо святых Василия Великого, Григория Богослова, Кирилла Александрийского, Иоанна Златоуста, изображены также Григорий Нисский, Афанасий Александрийский, Иаков, брат Господень. Еще одну фигуру сложно идентифицировать².

При исследовании фрагментов красочного слоя фресок Мангупа привлекает внимание использование яркого синего цвета, что также характерно для Темной церкви в Гёреме, или голубого с охристым, как в церкви Святого Василия Великого. Все это еще раз напоминает о преемственности традиций в области колористических решений.

О преемственности традиций свидетельствуют также росписи **храма Евграфия (География)** (XIV век)³. Проанализировав рисунки Д. М. Струкова (ил. 6) и материалы Инкерманской экспедиции ГАИМК 1937 года (ил. 7), можно констатировать, что в храме География (Евграфия) в начале XX века лучше всего сохранилась стенная роспись нижнего регистра апсиды. Над престолом — младенец Христос в чаше (поясное изображение Спасителя — символ искупительной жертвы). Остальная часть была утрачена при поновлениях храма в начале XX века⁴. По обе стороны от престола — фигуры святителей, Отцов Церкви, в рост в деисусных позах и облачении с крестчатым орнаментом⁵. По описанию стенописи церкви Святого Евграфия (География), составленному во второй половине XIX — первой половине XX века, можно предположить, что роспись апсиды рассматриваемого памятника изображала фигуры святых, в том числе Великих Каппадокийцев: Василия Великого, Григория Богослова, Григория Нисского, а также Иоанна Злато-

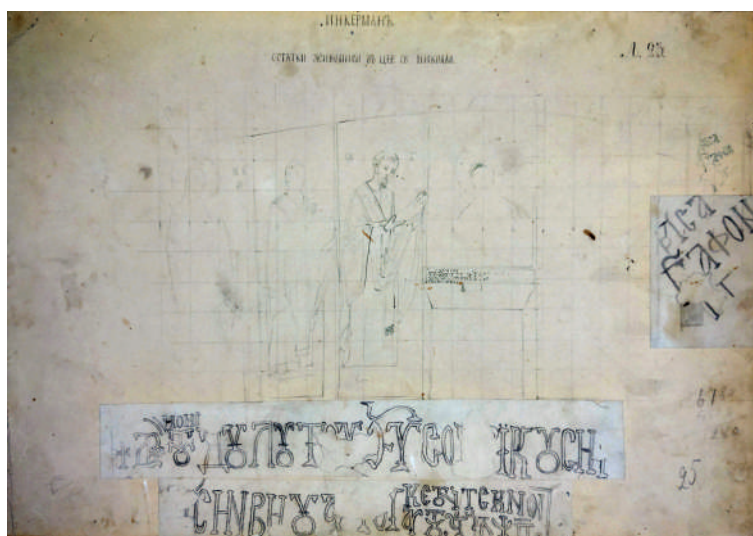
¹ Могаричев Ю. М., Ергина А. С. Фресковые росписи пещерных церквей юго-западной Таврики: версия И. Э. Грабаря // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 4: История. Регионоведение. Международные отношения. 2020. Т. 25. № 6. С. 273–298.

² Могаричев Ю. М., Ергина А. С. Фресковые росписи пещерной церкви Южного монастыря Мангупа: специфика иконографии и особенности композиционного решения // Поволжская археология. Казань, 2019. № 2 (28). С. 210–223.

³ Пещерная церковь была разрушена во второй половине XIX века.

⁴ НА ИИМК РАН: РО. Ф. 2. 1937. Д. 158. 12 л.

⁵ Репников Н. И. Материалы к археологической карте Юго-Западного нагорья Крыма (НА ИИМК РАН: РО. Ф. 10. Д. 10. Л. 76).



Ил. 6. Роспись апсиды церкви География (Евграфия) по Д. М. Струкову



Ил. 7. Церковь География (Евграфия) по материалам экспедиции ГАИМК 1937 года

уста, Кирилла Александрийского, Афанасия Александрийского и еще двух святителей, один из которых, если верно предположение А. Л. Бертье-Делагарда, — святой Власий¹.

¹ См.: Бертье-Делагард А. Л. Каламита и Феодоро // Известия Таврической ученой архивной комиссии. Симферополь, 1918. № 55. С. 1–44.

В алтаре другой пещерной церкви, так называемого **Храма с крещальной**, в начале XX века просматривались лишь контуры фигур святителей в рост и в нижнем регистре декоративная панель из параллельных зигзагообразных линий красного и черного цветов, образующих треугольники. Скамью украшал аналогичный геометрический орнамент¹. К сожалению, роспись данного пещерного храма утрачена, и сейчас ее ансамбль можно восстановить лишь по материалам натуральных исследований XIX — начала XX века.

В восточнохристианском искусстве образы каппадокийских святителей Василия Великого, Григория Богослова, Григория Нисского появляются в росписях и иконах уже в начале XII века. Это объяснялось как религиозно-богословскими догматами, так и литургическими канонами, основанными на трудах Великих Каппадокийцев. В русских православных церквях образы святителей становятся обязательными в деисусном чине иконостасов, а в пещерных храмах Юго-Западной Таврики XIV—XV веков, имеющих лишь невысокие алтарные преграды, они помещаются в нижнем регистре алтарной абсиды, становясь традиционным продолжением Деисуса. Существенно и то, что стилистика изображений и колористическое решение образов во многом перекликалось с росписями каппадокийских церквей XI века (фрески в Музее под открытым небом Гёреме и др.), влияние которых непосредственно сказалось на стенописи пещерных храмов Юго-Западной горной Таврики.

При сравнении росписей церквей в Гёреме, сохранившихся более других, — со стенописью Мангупа, Эски-Кермена, Инкермана и других пещерных храмов Таврики можно убедиться, что в основе их были заложены византийские традиции, которые сказались в использовании одних и тех же сюжетов, канонических форм, композиционных и колористических решениях.

Согласно требованиям канонов Византии, фигуры святых, иногда чересчур прямолинейные, иногда, напротив, неестественно изогнутые соответственно линиям свода скальной архитектуры. Зрителю во внутреннем пространстве пещерного храма кажется, что ряды фигур собираются вокруг главного образа чересчур тесно. Отметим, что как для византийской, так и для древнерусской живописи характерна строгая симметричность живописных линий. Не только в храмах — в отдельных сюжетах стенописи, где группируются многие святые, — есть некоторый архитектурный центр, который совпадает с центром идейным, где непременно в одинаковом качестве и часто в одинаковых позах с обеих сторон изображены святые. Симметричность и архитектурность стенописи пещерных храмов Таврики способствует выражению одной из центральных литургических идей, в основе которой заложена идея Евхаристической жертвы.

¹ *Чепелев В. Н.* Пещерный храм в Инкермане // Труды этнографо-археологического музея 1-го МГУ. М.: Изд-во 1-го МГУ, 1927. Вып. 3. С. 43—46.

Таким образом, изображения Великих Каппадокийских святителей, являющиеся неотъемлемой частью алтарных композиций пещерных храмов Юго-Западной Таврики, подтверждают преемственность византийских традиций в стенописи церквей средневекового Крыма.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГАИМК – Государственная академия истории материальной культуры.

ГИМ – Государственный исторический музей.

НА ИИМК РАН: РО – Научный архив Института истории материальной культуры РАН, рукописный отдел.

ОР ГТГ – Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи.

ИСТОЧНИКИ

Фрагменты фресковой росписи пещерного храма. Изобразительные материалы к изданию «Собрание карт и рисунков к исследованиям о древностях Южной России и берегов Черного моря, графа Алексея Уварова» (СПб., 1851–1853). ГИМ. 105190/251.

Репников Н. И. Материалы к археологической карте Юго-Западного нагорья Крыма. НА ИИМК РАН: РО. Ф. 10. Д. 10. 387 л.

Дневник П. Бабенчикова о раскопках Инкерманской экспедиции II отряда. Чертежи раскопок. НА ИИМК РАН: РО. Ф. 2. 1937. Д. 158. 12 л.

Черновые заметки И. Э. Грабаря о поездке в Крым и о древнерусском искусстве [1929]. ОР ГТГ. Ф. 106. Оп. 4. Ед. хр. 590а. 24 л.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бертье-Делагард А. Л.* Каламита и Феодоро // Известия Таврической ученой архивной комиссии. Симферополь, 1918. № 55. С. 1–44.
2. *Бобровский Т. А., Чуева Е. Е.* Пещерные комплексы Инкерманской долины (Юго-Западный Крым) // Материалы II Судакской международной научной конференции. Причерноморье, Крым, Русь в истории и культуре. Киев; Судак: Академперіодика, 2004. Ч. II. С. 26–30.
3. *Волконская И. Г.* Фрески пещерных храмов Эски-Кермена и его округи (Юго-Западный Крым) // Материалы X Рос. науч. конф., посвящ. памяти святителя Макария «Макариевские чтения. Вып. 10. Русская культура XVI века — эпоха митрополита Макария» / Ред.-сост.: Л. С. Кертанова, А. К. Крылов. Можайск: Можайск-Терра, 2003. С. 284–311.
4. *Гайдуков Н. Е., Карнаушенко Е. Н.* Два пещерных монастыря горной Таврики: заметки к описанию // Искусство христианского мира / Гл. ред. протоиерей Александр Салтыков. Вып. 5. М.: Изд-во Православного Свято-Тихоновского богословского ин-та, 2001. С. 247–259.
5. *Гайдуков Н. Е., Карнаушенко Е. Н., Джанов А. В.* Новые данные по храмовым росписям Эски-Кермена и его округи // Православные древности Таврики. Киев: Стилос, 2002. С. 114–132.
6. *Герцен А. Г., Могаричев Ю. М.* Мангуп в описании А. С. Уварова // История и археология Крыма. Симферополь, 2017. № VI. С. 180–181.

7. *Давыденков О., иерей.* Догматическое богословие: Учеб. пособ. М.: ПСТГУ, 2005. Изд. 2-е, испр. и доп. 415 с.
8. *Демус О.* Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии / Пер. с англ. Э. С. Смирновой; ред. и сост. А. С. Преображенский. М.: Индрик, 2001. 160 с.
9. *Домбровский О. И.* Фрески средневекового Крыма. Киев: Наукова думка, 1966. 103 с.
10. *Захарова А. В.* Изображения групп святых в храмах Каппадокии эпохи Македонской династии // Христианское чтение. 2011. № 6 (41). С. 194–222.
11. *Колпакова Г. С.* Искусство Византии. Поздний период. М.: Азбука, 2004. 320 с.
12. *Кондаков Н. П.* Иконография Богоматери. Т. I. СПб., 1914 [Репринт: Elibron Classics, 2003]. С. 245–253.
13. *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. Т. 1. 332 с.
14. *Мейендорф И., прот.* Введение в святоотеческое богословие / Пер. с англ. Л. Волохонской. Изд. 4-е, испр. и доп. Киев: Храм прп. Агапита Печерского, 2002. 360 с.
15. *Могаричев Ю. М.* «Пещерные города» в Крыму. Симферополь: Сонат, 2005. 192 с.
16. *Могаричев Ю. М.* «Пещерные города» Горной Юго-Западной Таврики в описании А. С. Уварова. Симферополь: Бизнес-Информ, 2019. 344 с.
17. *Могаричев Ю. М.* Пещерные церкви Таврики. Симферополь: Таврия, 1997. 384 с.
18. *Могаричев Ю. М.* «Пещерный город» Эски-Кермен в описании А. С. Уварова // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 4: История. Регионоведение. Международные отношения. 2017. Т. 22. № 5. С. 56–74.
19. *Могаричев Ю. М., Ергина А. С.* Фресковые росписи пещерной церкви Южного монастыря Мангупа: специфика иконографии и особенности композиционного решения // Поволжская археология. Казань, 2019. № 2 (28). С. 210–223.
20. *Могаричев Ю. М., Ергина А. С.* Фресковые росписи пещерных церквей юго-западной Таврики: версия И. Э. Грабаря // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 4: История. Регионоведение. Международные отношения. 2020. Т. 25. № 6. С. 273–298.
21. *Осауленко Є. М.* Збираючи мозаїку знов: середньовічні фрески Кримської Готії // Collegium. 2008. № 24. С. 127–146.
22. *Осауленко Є. М.* Фрески церкви «Успіня» на Ескі-Кермені — пам'ятка монументального живопису Кримської Готії першої половини XIV століття // Сугдейский сборник. Киев: Судак, 2005. Вып. II. С. 298–314.
23. *Скурят К. Е.* Воспоминания. Труды по Патрологии (I–V века). М.: Троиц. собор г. Яхрома, 2006. 568 с.
24. *Успенский Л. А.* Богословие иконы Православной Церкви. М.: Даръ, 2008. 480 с.
25. *Чепелев В. Н.* Пещерный храм в Инкермане // Труды этнографо-археологического музея 1-го МГУ. М.: Изд-во 1-го МГУ, 1927. Вып. 3. С. 43–46.
26. *Walter C.* Art and Ritual of the Byzantine Church. London: Variorum Publications, 1982. 279 p.
27. *Walter C.* The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition. Aldershot; Burlington, VT.: Ashgate, 2003. 384 p.

Аннотация

В пещерных храмах Таврики XIII–XV веков, имеющих невысокие алтарные преграды, изображения Великих Каппадокийцев — святителей Василия Великого, Григория Богослова и Григория Нисского — в сюжете «Служба Святых Отцов» размещены в алтарных абсидах и являются наиболее распространенными, наряду с сюжетом «Деисус». В исследовании отмечено, что стилистика изображений и колористическое решение образов во многом перекликались с росписями каппадокийских церквей XI века, влияние которых непосредственно сказалось на стенописи пещерных храмов Юго-Западной Таврики.

Abstract

Found in the altar apses of 13th and 14th cave temples in Taurica (modern-day Crimea), images of the Cappadocian Fathers (Saint Basil the Great, Saint Gregory the Theologian, and Saint Gregory of Nysa) played a central part in the 'Service of the Holy Fathers'. This study suggests that the style and colouration of the images has much in common with the murals of the Cappadocian churches of the 11th century, which implies that the Cappadocian churches directly influenced the images in the cave churches of south-western Taurica.

- ✓ *Ключевые слова:* средневековое искусство, религиозная культура, Таврика, Крым, пещерный храм, стенопись, Мангуп, Эски-Кермен, Инкерман, фрески.
- ✓ *Keywords:* mediaeval art, religious culture, Taurica, Crimea, cave temple, mural painting, Mangup, Eski-Kermen, Inkerman, frescoes.

Развитие традиций в реалистическом искусстве начала XXI века: решение образа святого Стефана Пермского художниками РАЖВиЗ Ильи Глазунова

УДК
7.041.5

СКОРОБОГАЧЕВА ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРОВНА

Доктор искусствоведения, профессор кафедры всеобщей истории искусств, директор музея Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова (Москва, Россия)

SKOROBOGACHEVA EKATERINA A.

Doctor of Arts, Professor of the Department of Universal Art History, Director of the Museum of the Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture (Moscow, Russia)

E-mail: skorobogacheva@mail.ru

СТЕПАНОВА АННА ВАЛЕРЬЕВНА

Аспирант, Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова (Москва, Россия)

STEPANOVA ANNA V.

Postgraduate Student, Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture (Moscow, Russia)

E-mail: anna.stepanova.v@mail.ru

В реалистическом искусстве начала XXI века, в том числе в историко-религиозной живописи, остро стоит вопрос сохранения, преемственности, интерпретации, развития традиций, что актуально в ракурсе обращения к вневременным духовным смыслам. Обозначенный вопрос исследуется в статье на примере двух картин художников Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова (РАЖВиЗ Ильи Глазунова), воплощающих образ святого Стефана (в миру Степан Симеонович Храп; около 1340/1345, Великий Устюг — 26 апреля 1396, Москва), просветителя Пермской земли, «апостола зырян», проповедовавшего православие среди язычников на землях Русского Севера в XIV веке.

Обратимся к анализу двух картин современных авторов — Ирины Валерьевны Поповой и Виктории Георгиевны Шубиной. На картине «Стефан Пермский» И. В. Поповой¹ святой изображен стоящим в лодке в простран-

¹ Попова Ирина Валерьевна. «Стефан Пермский». Дипломная работа. 2005. X., м. 239 х 204,5. Факультет живописи. Мастерская портрета. Руководитель: Слепушкин Д. А. М 3797 (Архив РАЖВиЗ Ильи Глазунова. Каталог музея РАЖВиЗ Ильи Глазунова).

стве северного пейзажа. Суровость образа святого Стефана, его лаконично написанный лик, передающий молитвенное состояние, напоминают традиционную иконографию «северных писем»: строго фронтальная постановка фигуры, сдержанная цветовая гамма, построенная на сочетании земляных оттенков — коричневых, серых тонов, минимализм деталей. Вместе с тем портрет исполнен в реалистичной манере, точны рисунок и пластика, передана светотеневая моделировка. Убедительно взаимодействие фигуры с пейзажным окружением, переданное через рефлексы, через тонко найденные цветовые и тональные градации.

Таким образом, выявляем продолжение традиций реалистической живописи, берущий исток в эпохе середины XIX века и иконописи. Достигнуто многоплановое идейное звучание — святитель изображен как духовный проводник между миром земным и небесным. Горящий фонарь при этом воспринимается иносказательно — как символ поиска света веры, что напоминает трактовку: «светлый светоч во тьме и мраке нашей истории», — как говорили современники о духовном друге и наставнике святого Стефана Пермского — преподобном Сергии Радонежском (в миру Варфоломей; 1314 (дата условная) — 1392). Писатель-агиограф Епифаний Премудрый писал в похвальном слове о святом Сергии: «Дарова нам (Бог) видети такова мужа свята и велика старца и бысть в дни наша»¹. Ученики и последователи святителя стали чтимыми северными подвижниками — святыми: Зосима и Савватий Соловецкие, Кирилл Белозерский, Дмитрий Прилуцкий, Феодосий и Афанасий Череповецкие, Павел Обнорский (Комельский). Последователями святого Сергия Радонежского являлись святые Александр Свирский, Ферапонт, Стефан Пермский.

С просветительской деятельностью последнего из перечисленных святых связано создание иконы «Зырянская Троица» в конце XIV столетия, ставшей новым воплощением догмата о Едином Господе Боге в трех неразрывных ипостасях — в Боге Отце, Боге Сыне и Боге Святом Духе. Ее трактовка была сопряжена и с конкретными историческими событиями — христианизацией зырян святым Стефаном Пермским, а также вехами борьбы с татаро-монголами. К малоизвестным историческим фактам относится, например, то, что среди воинов Куликовской битвы на стороне русских сражались православные зыряне, крещенные именно святым Стефаном. По одной из версий, образ «Зырянской Троицы» был написан самим святым Стефаном. Икона могла быть исполнена устюжским мастером. Стефан Пермский — уроженец Великого Устюга. Над убранством первых храмов Пермской епархии, епископом которой он являлся, могли работать устюжские иконописцы. В 1996 году, когда отмечалось 600-летие святого Стефана Пермского, в мо-

¹ *Ключевский В. О.* Древнерусские жития святых как исторический источник. М.: Астрель, 2003. С. 94.

сковском храме Христа Спасителя патриархом Алексием II была освящена икона-список с «Зырянской Троицы» и в том же году привезена им в Сыктывкар в дар народу коми, в Свято-Вознесенский собор.

На полотне И. В. Поповой святой показан на панорамном пейзажном фоне, характерном для пермских земель, что обогащает духовное содержание портретной характеристики. Необходимо обратить внимание на особую роль пейзажа в живописном построении, что выражает стремление автора избежать натурализма трактовок, но добиться реалистичности изображения, отказаться от нарочитой жанровости, но сохранить жизненную правду и иносказательное воплощение твердости духовных убеждений. Это, на наш взгляд, является важной характеристикой лучших образцов современной религиозной картины в отечественном искусстве. Именно поэтому столь важная роль отведена на полотне передаче глубокого пространства окружающей природы, занимающего значительную часть композиции, решенного, как и центральная фигура, в обобщенной реалистичной манере. Таким образом, художник передает целостный образ духовности и миропорядка, обращаясь к трактовке святого Стефана Пермского — главного композиционного центра и пейзажа — второстепенного центра картины. Подобный прием характерен для произведений отечественной реалистической живописи рубежа XIX—XX веков: В. М. Васнецова¹, М. А. Врубеля, С. В. Иванова, К. А. Коровина, М. В. Нестерова², М. И. Прянишникова, А. П. Рябушкина и других, что придает изображению не только натурное подобие, но и духовное возвышенное состояние, раскрывает гармонию изображенного и природы.

При этом цветовая гамма удачно найдена, соответствует монументальному строю произведения. Одежды святого Стефана написаны теми же колерами, что и оттенки камней, пасмурного неба, холодных вод, туманного берега, трактовка которых опирается на основные законы цветоведения³. Мотивы северной природы, ее лаконизм, суровость и сдержанный лиризм помогли художнику наделить подобными чертами изображенный образ. **По нашему убеждению, в данном подходе заключается не только следование традиции, но также неисчерпаемые возможности развития современной живописи.**

Следует провести искусствоведческий анализ картины в методическом аспекте. Благодаря профессиональному воплощению основных живописных приемов, картину можно считать полноценным произведением: соотношения композиционно-пластических элементов в нем уже выражают основную идею, свидетельствуют и об эмоционально-образной наполненности.

¹ См.: *Васнецов В. М.* Письма. Дневники. Воспоминания. Документы. Суждения современников. М.: Искусство, 1987. 496 с.

² См.: *Дурылин С. Н.* Нестеров в жизни и творчестве. М.: Молодая гвардия, 2004. 464 с.

³ См.: *Даниэль С. М.* Искусство видеть. Л.: Искусство, 1990. 222 с.

сти, во многом достигнутой благодаря живописной фактуре. Средствами реалистической живописи (многослойное письмо, использование имприматуры, сочетание корпусного пастозного письма с завершающими лессировками) портретный образ святого Стефана передает его глубоко одухотворенное состояние, и индивидуальную характеристику, и обобщенный образ подвижника Русской земли. Так, в трактовке «события в искусстве» находит воплощение идея «верующего разума»¹, что соответствует заключению А. Л. Казина: «Высший принцип русской философии — это верующий разум»².

Рассмотрим, как именно данная идея воплощена в современном искусстве на примере полотна И. В. Поповой. В станковой живописи портретный образ святого, исполненный в реалистической академической манере, встречается не слишком часто. В рецензии на дипломную работу И. В. Поповой сказано: «В России даже в период расцвета живописи XIX — начала XX века образы Святых продолжали воплощать главным образом в иконе или работах, предназначенных для храмов и молелен»³. Но при написании дипломной работы факультета живописи РАЖВиЗ Ильи Глазунова необходимо трактовать образ святого не в храмовой живописи, а в станковой картине и при этом сохранить глубину духовных смыслов, ту же остроту, лаконизм звучания. При решении весьма непростой задачи автор рассматриваемого полотна во многом обращается к живописному наследию М. В. Нестерова, что закономерно, поскольку в станковой картине именно у него наиболее полно и глубоко было достигнуто решение темы русской святости, Святой Руси. Он исследовал многовековое духовное наследие православной Русской земли и при этом стремился воспроизвести исторически убедительный, реалистичный образ. Именно в данной трактовке, на наш взгляд, заключается новаторский подход отечественного искусства, школы русского реализма в живописи, во многом не повторяющий опыт западноевропейской традиции, которая сочетала портретную персонификацию святых с элементами натурализма и мистики. На полотне И. В. Поповой нет явных указаний на святость преподобного, отсутствуют канонический нимб, аббревиатура, символичное перстосложение. Пользуясь лишь средствами реалистического искусства, художник раскрывает образ конкретного подвижника, чему в целом подчинена изобразительная стилистика.

Продолжая исследование, отметим еще одну важную специфическую черту отечественной реалистической живописи — стремление к храмовому подо-

¹ Казин А. Л. Событие искусства. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2020. С. 5.

² Там же. С. 203.

³ Рецензия Е. С. Капровой на дипломную работу И. В. Поповой «Портрет преподобного Стефана Пермского». 2005. Л. 1–2 (Архив РАЖВиЗ Ильи Глазунова).

бию, необязательно внешнему, но смысловому синергийному содержанию¹. Оно придает необходимую емкость звучанию произведения. В живописном полотне обозначенная черта выражается в установлении конструктивного соотношения главного и малых объемов, в выражении концентрации внимания на двух композиционных центрах — лице святого и окружающем пространстве, которое решено как дополнение, а также надделено многоплановым символическим звучанием. На картине И. В. Поповой такое пространство сформировано обобщенной выразительной трактовкой пейзажного образа. Тот же прием находим в решении многих полотен М. В. Нестерова: «Пустынный», «Видение отроку Варфоломею», «Юность Сергия», «Труды преподобного Сергия», «Лисичка», «Душа народа», «Два лада», «Святая Русь»² и др. Акцентируем вектор влияния его искусства в современной реалистической живописи на примере творчества И. В. Поповой. Как и в композиционных построениях М. В. Нестерова, в исследуемой картине превалируют горизонтальные ритмы пейзажа — дальняя линия берега, отражения в воде, полоса леса, уходящая вдаль. Подчеркнем, что именно горизонтальные построения пейзажного фона могут придать станковому живописному решению монументальность, акцентировать «вертикальность» фигуры преподобного, сформировать устремленность ввысь всей композиции, что приобретает и новый оттенок смыслового звучания — иносказательно утверждает стремление к миру горнему. Данный эффект еще более усилен форматом полотна, представляющего собой вертикальный прямоугольник, приближенный к квадрату. В данном случае почти квадратный формат словно «поддерживает» горизонтальность пейзажа, вторит ей. Данный прием, сочетание двух разнонаправленных векторов, дает зрителю важное с точки зрения станковой живописи третье измерение — восприятие обширности и глубины пространства. При этом полотно лишается возможности быть храмовой картиной (храмовой — в рамках русской православной традиции), но не утрачивает способности передавать высокую духовность и святость сюжета.

Идея соборности, столь значимая для русского религиозного сознания (И. А. Ильин, Е. Н. Трубецкой, И. С. Глазунов, А. Л. Казин), читается и в решении изображенных образов. На анализируемом полотне монументальность служит символом духовности, что характерно для многих произведений художников РАЖВиЗ Ильи Глазунова. В данном случае она достигается не только и не столько большими размерами полотна, сколько композиционными приемами.

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

² См.: *Скоробогачева Е. А.* Искусство Русского Севера. М.: Белый город, 2008. С. 190—193.

Подводя итог исследованию картины И. В. Поповой «Стефан Пермский», констатируем, что создание портретного образа святителя, реалистичного и персонифицированного изображения, является для живописца одной из сложнейших задач. С одной стороны, требуется отразить отличительные черты конкретного человека, но, с другой стороны, необходимо воплотить главное — его высокие духовные качества, суть того религиозно-философского учения, которое данный подвижник проповедует. **Развитие образной трактовки от конкретной персоны к духовному обобщению без утраты первого и при обретении второго является, по нашему убеждению, одним из наивысших достижений художников РАЖВиЗ Ильи Глазунова.** Несомненно, именно таково решение полотна И. В. Поповой, что стало возможным и благодаря достижению высокого профессионального уровня, и благодаря пониманию автором жития, учения, специфики личности святого Стефана, прежде всего, как духовного ученика, последователя, продолжателя деятельности святого Сергия Радонежского.

Обратимся теперь к анализу картины «Стефан Пермский. Проповедь зырянам» В. Г. Шубиной¹, также выпускницы факультета живописи РАЖВиЗ Ильи Глазунова. В данной картине использован иной подход — образ преподобного воплощен в жанре многофигурной композиции. Сюжет картины передает образ святого, исполняющего духовно-просветительскую миссию. Изображен момент, когда людская масса внемлет проповеди. Его проповедь звучит в привычной для языческих камланий лесной чащобе, под открытым небом.

Среди произведений отечественной реалистической живописи найденной трактовке той же сюжетной канвы наиболее близка серия картин С. В. Иванова, одного из немногих художников, посвятивших Русскому Северу многофигурные исторические произведения. Исторические сцены воплощены им точно и живо. Полотно «В лесу» (1896) — композиция, построенная по канонам реалистического искусства, — отличается индивидуальностью трактовки образов. Картина рассказывает о «пламенных» словах, адресованных зырянам святым Стефаном Пермским.

По нашему заключению, именно к этому историческому образу наиболее явно восходят и композиционное решение, и трактовка образов В. Г. Шубиной, сохраняющих самобытность. Силуэт святого Стефана ясно читается на фоне неба. Таежный лес, подобно храмовым колоннам, устремлен в небеса, простирается за края полотна, что создает эффект бесконечности движения, символа вневременного значения совершающегося события. На одном скло-

¹ Шубина Виктория Георгиевна. «Стефан Пермский. Проповедь зырянам». Дипломная работа. 2001. Х., м. 170 х 270. Факультет живописи. Мастерская историко-религиозной живописи. Руководитель: И. И. Глазунов. М 838 (Архив РАЖВиЗ Ильи Глазунова. Каталог музея РАЖВиЗ Ильи Глазунова. С. 537).

не лесного увала расположились зыряне, на другом — проповедник. Изображенный на полотне эпизод трактован как эпохальное для северного края событие, отчасти сопоставимое по историческому и духовному смыслу с крещением Руси князем Владимиром Великим.

В данном полотне особенно значимо соотношение композиционно-пластических элементов. Многочисленные фигуры, включая преподобного, изображены на среднем плане картины. Общее соотношение композиционных объемов образует разнонаправленные векторы движения: и по горизонтали, и вверх, к куполу неба, которое не только уравнивает в композиционном ритме массу людей, слушающих проповедь Стефана Пермского, но и акцентирует их, а прежде всего, образ преподобного. **Конструктивное соотношение главного и малых объемов**, названное профессором А. И. Некрасовым «восточной склонностью к симметрии и торжественности», **применительно к современным полотнам предлагаем называть «обязательным элементом монументальности»**. На рассматриваемой картине данное построение «приводит» зрителя к фигуре преподобного как композиционно-смысловому центру. Его силуэт написан особым образом — наиболее контрастно, плотно по тону в сравнении с другими персонажами. Обозначенным приемом предельного усиления тонального контраста достигается эмоционально-зрительный эффект передачи духовного величия святого Стефана — не предводителя народа, но его духовного просветителя. Благодаря соотношению на полотне двух больших объемов пространства неба и земли изображение приведено к композиционному равновесию и гармонии. Здесь вновь наблюдаем композиционно-живописное выражение идеи единства природы и человека, где небо уподоблено храму, что обращает к суждениям о человеке в храме и о храме в душе. При этом автор не выделяет фигуру святого какими-либо визуальными атрибутами святости, в его руке изображен только крест. Однако построение и трактовка образов картины ясно раскрывает идею христианского подвижничества.

Подчеркнем, что поиск художественного языка, достижения монументального звучания продолжается в современной картине. На исследуемом полотне «Стефан Пермский. Проповедь зырянам» идея соборности во многом раскрыта через объединение пространства природы и человека, лесной и людской масс. При общей реалистичной трактовке всей композиции художник изобразил менее реалистично пейзаж, обобщив дальний план, но акцентировал внимание на сложных по рисунку силуэтах деревьев на фоне неба. Этот прием придал части композиции оттенок декоративности, которая, на наш взгляд, вступает в некоторое противоречие с живописным единством и ослабляет содержательное единство произведения. Кроме того, В. Г. Шубиной отчасти был нарушен важный изобразительный прием — установление конструктивного соотношения главного и малых объемов, при котором группировка малых масс, подчиняясь обширному пространству, стремится

ввысь. В рассматриваемом полотне движение ввысь воспринимается не столь отчетливо. При этом значимо, что:

- композиция не отягощена чрезмерным насыщением атрибутами, не переходит в жанр бытописания;
- включенные в живописное пространство полотна элементы не препятствуют раскрытию религиозно-философского содержания;
- композиционный центр — образ святого Стефана Пермского — воплощает идею духовного просвещения.

Подводя итоги исследованию, заключаем, что перечисленные характеристики позволяют видеть в картинах И. В. Поповой и В. Г. Шубиной одухотворенные религиозные произведения. В обеих рассмотренных картинах, при индивидуальности использованных авторами живописных средств, характерных именно для художественного языка каждого из них, четко выражены черты, которые мы оцениваем как достойное продолжение традиций отечественной историко-религиозной картины в современной реалистической живописи. Особенно важно стремление авторов отразить святость и одухотворенность персонажей на основе целенаправленного построения сложных живописных композиций, а не через изображение жанровой ситуации или «актерских» ролей изображаемых персонажей, что позволяет достигнуть **метод синтеза эмоционально-идейного звучания различных жанров в одном произведении**, в изученных картинах — портретного и пейзажного решений.

Данное понятие — «метод синтеза эмоционально-идейного звучания различных жанров в одном произведении» — трактуется нами как одно из основных в статье и впервые вводится в научный оборот. Таким образом, мы приходим к итоговому выводу о том, что современная историко-религиозная картина, решенная в русле реалистической живописи, отражает вневременные духовные основы, свойственные традициям отечественного искусства и столь востребованные ныне.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Васнецов В. М.* Письма. Дневники. Воспоминания. Документы. Суждения современников. М.: Искусство, 1987. 496 с.
2. *Даниэль С. М.* Искусство видеть. Л.: Искусство, 1990. 222 с.
3. *Дурьлин С. Н.* Нестеров в жизни и творчестве. М.: Молодая гвардия, 2004. 464 с.
4. *Казин А. Л.* Событие искусства. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2020. 243 с.
5. *Ключевский В. О.* Древнерусские жития святых как исторический источник. М.: Астрель, 2003. 396 с.
6. *Скоробогачева Е. А.* Искусство Русского Севера. М.: Белый город, 2008. 303 с.
7. *Скоробогачева Е. А.* Синергизм духовного пространства Русского Севера в формировании личности и философии искусства М. В. Нестерова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2015. № 5. Ч. 1. С. 181–185.

Аннотация

Обращение к образам подвижников следует причислить к одной из ключевых парадигм в решении картин РАЖВиЗ Ильи Глазунова. Через изучение трактовки личности и мировоззрения Стефана Пермского в творчестве современных художников И. В. Поповой и В. Г. Шубиной, с привлечением архивных данных, прослежена эволюция образных трактовок, их религиозно-философская наполненность. Понятие — «метод синтезирования эмоционально-идейного звучания различных жанров в одном произведении» — трактуется как одно из основных в статье и впервые вводится в научный оборот.

Abstract

The treatment of ascetics is a central paradigm in many of the artworks produced at the Ilya Glazunov Academy during the early 21st century. Through the study and interpretation of depictions of Stephen of Perm in artworks by Irina Popova and Viktoria Shubina combined with archival materials, this article traces the evolution of figurative interpretation and its religious and philosophical dimensions. One of the central concepts introduced in this article is the method of synthesising the emotional and ideological language of diverse genres in a single work.

- ✓ *Ключевые слова:* современное православное искусство, развитие традиций, духовно-художественные влияния, реализм, метод синтезирования эмоционально-идейного звучания различных жанров в одном произведении.
- ✓ *Keywords:* contemporary Orthodox art, the development of traditions, spiritual and artistic influences, realism, the method of synthesising the emotional and ideological language of diverse genres in a single work.

УДК
7.046

Картина Йоса ван Красбека «Искушение святого Антония» (Кунстхалле, Карлсруэ). Проблемы иконографии

ДМИТРИЕВА АННА АЛЕКСЕЕВНА

Доктор искусствоведения, профессор, Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов (Санкт-Петербург, Россия)

DMITRIEVA ANNA A.

Doctor of Art Criticism, Professor, Saint Petersburg University of the Humanities and Social Sciences (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: annadmi@mail.ru

СТАТКЕВИЧ ВЛАДИСЛАВ ОЛЕГОВИЧ

Лаборант, Государственный Эрмитаж (Санкт-Петербург, Россия)

STATKEVICH VLADISLAV O.

Assistant, State Hermitage (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: vlstat@yandex.ru

Долгое время живопись Фландрии прочно ассоциировалась с монументальными полотнами исторического жанра Питера Пауля Рубенса и его последователей. Однако со второй половины XX столетия исследователи стали все больше интересоваться периферийными темами истории фламандской живописи, открывая заново многих забытых мастеров жанровой живописи. Одним из них был Йос ван Красбек, интерес к которому проявился сначала в небольших статьях научных сотрудников Королевского музея изящных искусств в Антверпене¹. Лишь в 2006 году Каролиной де Клиппел была предпринята первая попытка создания монографического труда о художнике с примерным каталогом его произведений². Однако работу по изучению картин Йоса ван Красбека нельзя назвать завершенной, так как подавляющее число вопросов еще не решено. Биография мастера отрывочна и основана лишь на свидетельствах таких ранних биографов, как Корнелис де Би³ и Арнольд Хаубракен⁴. Многие произведения не имеют четких атрибуций

¹ *Buycck J. Gevechtstaferelen van Joos van Craesbeeck // Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen 1954–1960. P. 89–98.*

² *Clippel K. de. Joos Van Craesbeeck (1605/06—ca 1660): een Brabants genreschilder. Turnhout: Brepols, 2006. 608 p.*

³ *Bie C. de. Het Gulden Cabinet van de edel vry Schilderconst (1661). Soest: Davaco Publishers, 1971. 585 p.*

⁴ *Houbraken A. De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen. Amsterdam: B. M. Israël, 1976. 427 p.*

и датировок, что существенно осложняет создание ясной картины развития творческого пути живописца. Недостаточно изучены отдельные произведения художника, в том числе и знаменитая картина «Искушение святого Антония» из Карлсруэ, которая вызывает большой интерес у зрителей благодаря насыщенности деталями и причудливости своей композиции.

Йос ван Красбек (1605/06—1660) родился в семье пекаря Йоса ван Красбека Старшего и его супруги Гертруды ван Калленборх. По всей видимости, в ранние годы он так же, как и его родители, работал булочником, — это подтверждается тем, что в 1630 году он взял в жены Йоханну Тиленс, дочь пекаря¹. По традиционной версии, Красбек избрал путь художника, познакомившись с Адрианом Браувером во время заключения последнего в Антверпенскую цитадель за долги; в то время семья Тиленс как раз отвечала за поставку хлеба заключенным². Корнелис де Би выдвинул гипотезу о том, что Красбек учился у Браувера³, однако у нас нет точных документальных свидетельств этому. Стилистическое сходство двух мастеров вполне можно объяснить модой на произведения Адриана Браувера. В 1630-е годы многие молодые живописцы подражали его манере: так свою карьеру начинали Давид Тенирс Младший, Давид Рейкарт III и другие. Тем не менее уже в 1633/34 году Йос ван Красбек фигурирует в документах и как пекарь, и как мастер гильдии Святого Луки в Антверпене⁴. В 1637 году умерла жена Красбека, и он стал единоличным владельцем дома и пекарни. Однако вскоре после назначения Давида Тенирса Младшего придворным художником заместичьего двора в 1651 году Йос ван Красбек также принял решение переехать в Брюссель. По всей видимости, он рассчитывал на столь же успешную карьеру, как и у его коллеги, видя схожесть их художественной продукции⁵.

Изучение наследия Йоса ван Красбека представляется сложным, так как этот мастер не датировал своих произведений, поэтому хронология созданных им работ строится на основании оставшейся у нас документации и стилистическом анализе. На этом же базируется и рассуждение об эволюции художественной манеры Красбека, что, конечно, приводит к ряду неточностей и гипотетических умозаключений. Дополнительно усложняет работу и тот факт, что превалирующее количество картин находится в частных собраниях, постоянно меняя место своего хранения и оставаясь недоступны-

¹ См.: *Manteuffel K. Z. von.* Joos van Craesbeeck // *Jahrbuch der königliche preussischen Kunstsammlungen* 37. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin. 1916. S. 315–337.

² См.: *Knuttel G.* Adriaen Brouwer: The Master and His Work. Hague: Boucher, 1962. P. 39.

³ См.: *Bie C. de.* Het Gulden Cabinet van de edel vry Schilderconst (1661). P. 109.

⁴ См.: *Branden F. J. van den.* Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool. 3 vols. Antwerp: J.-E. Buschmann, 1883. P. 858.

⁵ См.: *Vlieghe H.* Flemish art and architecture 1585–1700. Princeton: Yale university press, 1998. P. 162.



*Ил. 1. Йос ван Красбек. Испытание святого Антония. Ок. 1650. Х., м. 78 x 116 см.
Кунстхалле, Карлсруэ*

ми для исследователей. Интересующая нас картина (ил. 1)¹ относится исследователями уже к зрелому творчеству мастера и датируется самым началом 1650-х годов². Она появилась в Кунстхалле довольно поздно, в 1985 году³. Холст посвящен традиционному для фламандского искусства XVII века сюжету искушения святого Антония. Картина имеет сложное композиционное решение со множеством элементов. Их значение и происхождение требуют тщательного изучения.

Святой Антоний Египетский был почитаемой фигурой в Нидерландах начиная со Средневековья. Имя старца было связано с излечением от эрготизма, болезни, именуемой антоновым огнем, появляющейся от отравления алкалоидами спорыньи — грибка, паразитирующего на злаках. Болезнь приводила к сильным болям, нагноениям кожных покровов и ментальным расстройствам и была особенно распространена в Северной Европе, что обусловило особенное почитание святого в этом регионе. Уже в XI веке появляется госпитальное братство Святого Антония, распространившееся на севере Франции и в Нидерландах. Отличительным знаком антонитов стал крест святого Антония, имеющий форму греческой буквы «тау»; его можно увидеть на «Портрете мужчины с гвоздикой» (ок. 1481, Государственный музей,

¹ URL: <https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/kunstwerke/Joos-van-Craesbeeck/Die-Versuchung-des-Heiligen-Antonius/F9CD805745F2A888F9F7C3BD65DDEE11/> (дата обращения: 16.01.2022).

² См.: *Froitzheim E. M.* Die „Versuchung des Heiligen Antonius“ von Joos van Craesbeeck // *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*. Vol. 25. 1988. S. 85–107.

³ См.: *Beckmann A., Ludke D.* Neuerwerbungen für die Gemäldegalerie, 1984–1994. Karlsruhe: Die Kunsthalle, 1995. S. 27.



*Ил. 2. Иероним Босх. Испытание святого Антония. 1505. Д., м. 131,5 x 225 см.
Национальный музей старинного искусства, Лиссабон*

Берлин), атрибутируемом анонимному последователю Яна ван Эйка¹. Сюжет испытания святого Антония стал ключевым для искусства Нидерландов, особенно во Фландрии, оставшейся в католичестве.

Общее решение работы Красбека весьма традиционно для трактовки испытания святого Антония в XVII веке. Подобные сцены наполнялись большим количеством фантастических причудливых демонов и пользовались большой популярностью у публики. Испанский теолог и биограф Хосе де Сигуэнса (1544–1606) в своем трактате 1605 года об истории ордена Святого Иеронима в комментарии к триптиху Иеронима Босха «Испытание святого Антония» (1505, Национальный музей старинного искусства, Лиссабон) (ил. 2)² пишет: «Антоний окружен бесчисленными фантастическими чудовищами, созданными дьяволом, дабы смутить благочестивую душу, ее любовь, дабы тревожить и беспокоить ее. Он создал животных, свирепых химер, чудовищ, пожары, скелеты, гадюк, львов, драконов и ужасных птиц столь многих видов, что лишь восхищаешься его способностью постичь столько форм. Но все это доказывает, что милость Бога возвышает и не дает сбиться с пути, поддаться фантазиям дьявола, вызывающим страх, смех, гнев или прочие необузданные страсти»³. Эта ценная характеристика может быть отнесена и к образам, продолжившим традицию Босха, к искусству Питера Брейгеля Старшего, а также к работам мастеров XVII столетия. В частности, извест-

¹ См.: *Husband T.* The Winteringham Tau cross and Ignis sacer // *Metropolitan Museum of Art Journal*. Vol. 27. New York: Metropolitan Museum of Art, 1992. P. 19–35.

² URL: <https://iskusstvoed.ru/2017/06/04/iskusstvo-staryh-niderlandov-xiv-xvi-vv-4/amp/> (дата обращения: 17.01.2022).

³ *Fricke B.* Presence Through Absence: Thresholds and Mimesis in Painting // *Representations*. Vol. 130. No. 1. Berkeley: University of California Press, 2015. P. 1–27.

ны десятки картин на этот сюжет Давида Тенирса Младшего, который был неразрывно связан с художественной традицией Питера Брейгеля.

Обратимся к композиции Красбека и рассмотрим ее отдельные элементы. Образ святого расположен в правой части картины. Мы легко угадываем бородастого старца по его неизменным атрибутам: монашескому одеянию с монограммой «АТ», Библии на коленях, рисунку с распятием на стволе дерева и изображению свиньи, которую терзают монстры. Образ святого передан традиционно и не является новаторским. Мотив истязания свиньи демонами встречается в некоторых менее известных вариантах Давида Тенирса и его мастерской из частных собраний. Однако стоит отметить, что в работах Тенирса это всегда антропоморфные существа, пусть и гротескные, но скорее похожие на грубоватых крестьян Браувера, а не на комичных зооморфных демонов Красбека.

Интересно, как у Красбека видоизменяется еще один традиционный мотив. Искушению святого подвергает в первую очередь обольстительная красавица, держащая кубок. Ее образ многократно повторялся в работах Тенирса. Художник совмещал его с иконографической традицией изображения сюжетов продажной любви, столь популярных в нидерландском искусстве. К святому подходила сводня, предлагающая ему счастливое времяпрепровождение с красавицей. Как правило, роль сводни у Тенирса выполняла старуха с небольшими рожками на голове, говорящими о ее сатанинской природе, реже это был демон мужского пола. Красбек опирается на работы Тенирса, при этом решает отказаться от образа сводни. Девушка самостоятельно протягивает роскошный бокал-наутилус старцу, однако память о наличии образа рогатой старухи у Красбека все же заметна: он помещает на ее место козлиную голову.

Место действия сцены в трактовке художника отличается от того, которое описано в житии святого Антония¹, вместо Фиванской пустыни мастер изображает побережье. В этом он следует трактовке сюжета в гравюре 1556 года Питера ван дер Хейдена с рисунка Питера Брейгеля Старшего (ил. 3)². Из нее же он берет и образ гигантской головы в центре (к ней мы еще вернемся). Красбек, заимствуя подобную трактовку сюжета, совмещает образ святого Антония со сценой, намекающей на Страшный суд. Более того, художник наполняет свою картину образами Семи смертных грехов. Тема Страшного суда передана в изображении лодок, которые увозят души грешников. Ими

¹ *Ворагинский И.* Золотая легенда / Пер. И. И. Аникьев, И. В. Кувшинская. Т.1. М.: Издательство францисканцев. 2017. С. 153.

² Pieter Brueghel the Elder. Drawings and Prints / Ed. by N. M. Orenstein. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2001. P. 137; URL: <https://www.gettyimages.ca/photos/pieterbruegeli?assettype=image&sort=mostpopular&phrase=pieter%20bruegel%20i&license=rf%2Crm&page=2> (дата обращения: 16.01.2022).



Ил. 3. Гравюра Питера ван дер Хейдена по рисунку Питера Брейгеля Старшего «Искушение святого Антония». 1556

управляют различные демоны, флаги которых красноречиво говорят о том, что эти люди мертвы, так как на них мы видим изображение черепов и костей.

Образ лодки был довольно распространен в изображениях Страшного суда и встречается повсеместно, в частности все у того же Брейгеля в рисунке для гравюры на этот сюжет. Есть он и у Босха («Страшный суд», 1504, Музей истории искусств, Вена). Трактовка сюжета, при которой искушение святого Антония дополнялось образами семи смертных грехов, также не был придумкой Красбека. Она встречалась в ряде работ мастеров XVI века, следующих традиции Босха и Брейгеля. В частности, мотив лодок и символику Страшного суда и грехов мы находим в работах Яна Мандейна (1500–1560), Питера Хейса (1519–1584) и других живописцев. Похожий подход к сюжету можно видеть у Давида Тенирса Младшего в «Искушении святого Антония» (ок. 1650, Прадо, Мадрид) (ил. 4)¹. Оба мастера опирались на иконографию Питера Брейгеля Старшего в его серии гравюр конца 1550-х годов, изображающих аллегории смертных грехов. В этом смысле Красбек даже превзошел Тенирса в сложности композиции и количестве символов.

В самом центре картины расположена фигура горбатой старухи, которая пересчитывает монеты. Она достает их из горшка, который пододвигает к ней демон с клювом и перьями. Представленная фигура олицетворяет образ Скупости, как и в одноименной гравюре Брейгеля, и на картине Тенирса из Прадо. Башмаки женщины с загнутыми носами в работе Красбека акцентированы красным цветом, старуха у Тенирса и вовсе изображена с птичьими

¹ Davidson J. P. David Teniers the Younger. Boulder, Colorado: Westview Press, 1979. P. 15.



*Ил. 4. Давид Тенирс Младший. Искушение святого Антония. 1650.
Медь, м. 55 x 69 см. Прадо, Мадрид*

ногами. Таким образом, автор символизирует дьявольское происхождение этих существ, их уродливую и грешную природу. Изображения названных персонажей иллюстрируют идею демонологических трактатов того времени о том, что дьявол не может создать подобие человека и в любом его приспешнике обязательно есть уродство¹. В произведении Красбека много символов, переданных через птиц. Зависть показана индюшкой, которая сопровождает старуху: такой же образ встречаем мы и у Брейгеля. Тенирс для передачи данного греха изображает женщину, которая в порыве зависти пожирает свое сердце. Гордыня передана через павлина на ветвях дерева, которого мы можем также увидеть у Брейгеля и Тенирса.

Гнев предстает на картине Красбека в виде невысокого воина с огромным ножом в руках. Возможно, этот образ он создал под впечатлением от гравюры Брейгеля, где такие же приземистые стражники пилили грешника гигантским клинком. Подобного символа мы не находим у Тенирса, изобразившего данный грех как женщину с кинжалом, оседлавшую льва. Лень Красбек представляет традиционным символом улитки, много их было и в гравюре Брейгеля. Тенирс здесь также взял брейгелевский мотив — женщину, уснувшую на осле. У Похоти в картине Красбека нет конкретного символа: это и соблазняющая святого женщина, и обнаженные демоны в лодках, и птицы, разучивающие парный танец, и большое количество птенцов и змей, появляющихся из яиц, разбросанных по пространству картины, а также опроки-

¹ См.: Davidson J. P. The Dark Side of European Culture, 1400–1700. Denver, Colorado: Praeger, 2012. P. 110; URL: <https://gallerix.ru/storeroom/1546275848/N/1299576198/> (дата обращения: 16.01.2022).

нутый кувшин на дереве, являющийся образом женского сексуального начала¹. Сосуд и птицы также присутствуют в гравюре Питера Брейгеля Старшего, в то время как у Тенирса применен иной мотив: художник изображает Купидона, ноги которого заканчиваются змеиными хвостами, что указывает на его дьявольское происхождение.

Тревоугодие обозначают гуси, окунающие головы в горшок с едой. Они являются отсылкой к эмблеме из книги стихов Якоба Катса 1627 года². На ней охотники устроили ловушки для аистов, расположив на поляне глубокие сосуды с клейкой массой на дне. Жадные птицы опускают головы и приклеиваются ко дну, становясь легкой добычей. Эмблема имеет стихотворный комментарий поэта, в котором порицается недальновидная жадность. Подобная трактовка вновь не совпадает с решением Давида Тенирса Младшего, изобразившего Ханса Вурста с бокалом вина и связкой колбас. Этот традиционный персонаж нидерландского народного театра нередко изображался в живописи как аллегория Тревоугодия.

Однако, помимо смертных грехов, Красбек наполняет свое произведение и другой символикой, популярной в XVII веке. Так, в его работе представлено мертвое дерево, встречающееся довольно часто уже у Босха и Брейгеля в тех сценах, в которых речь идет о грешниках³. Встречается оно и в работах на сюжет Испытания святого Антония, в частности, в работе Яна Вилленса де Кока (1527, Государственный музей, Берлин). Использует Красбек и образ совы, который трактовался как символ глупости и пьянства. Этот факт подтверждают народные фламандские пословицы, которые закрепили подобное значение. Ночной образ жизни совы и ее любовь к темным местам породили выражение «гнездовые совы», означающее грязное, темное место, где легко может произойти злодеяние. Еще одна поговорка переводится буквально: «глуп, как сова» (*Zo dom als een uil*) или в другом варианте: «пьян, как сова» (*Zo drunken al seen uil*). Она отражает убеждение фламандцев в том, что совы летают неуклюже, натываясь на деревья в лесу⁴. Это порождало ассоциацию с глупыми действиями пьяного человека. Символизировали совы и другие пороки. Сборник из 122 поучительных историй «Диалоги существ» (*Dialogus creaturum*), опубликованный в Гауде в 1480 году, рассказывает легенду о великой зависти филина к орлу, главному в царстве птиц. Филин стал настолько завистлив, что в конце концов поднял восстание против орла. Восстание (очевидная параллель с историей Люцифера) заставило других птиц навсе-

¹ См.: *Froitzheim E. M.* Die „Versuchung des Heiligen Antonius“ von Joos van Craesbeeck.

² *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII. Jahrhunderts* / Ed. by A. Henkel, A. Schöne. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung and C. E. Poeschel Verlag. 1967. S. 824.

³ См.: *Bax D.* Ontcijfering van Jeroen Bosch. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1949. P. 191.

⁴ См.: *Davidson J. P.* David Teniers the Younger. P. 15.

гда отвернуться от филина. Благодаря этой легенде, широко известной в Нидерландах, совы стали символом гордыни и жадности¹. Совы во Фландрии почти не использовались как символ мудрости и греческой богини Афины². Наоборот, связь образа с пороками можно проследить еще со времени Иеронима Босха, у которого совы наполняют и изображение Страшного суда, и сцену искушения Святого Антония, в котором данная птица примостилась на голове одного из демонов, подходящих к старцу.

Обратимся вновь к образу гигантской головы в центре. С одной стороны, ее происхождение вполне ясно: похожую адскую голову в такой же конфигурации мы находим в гравюре Питера Брейгеля Старшего, посвященной искушению святого Антония. Там она была представлением ада, разинутой пастью антропоморфного чудовища. Это традиционный мотив, который встречается довольно часто в образах Страшного суда, иногда сочетается он и с образом святого Антония, как мы это видим у Яна Мандейна в работе середины XVI столетия из собрания Гогенбухау музея Лихтенштейн в Вене. Красбек же демонстрирует вполне обычное человеческое лицо, на первый взгляд не соотносимое с адскими личинами на картинах мастеров XVI века. Более того, по традиционной принятой трактовке — это автопортрет художника, который основан на его изображении «Курильщика» (1635, Лувр, Париж) (ил. 5)³. Данная картина была написана еще в ранний период творчества мастера и повторяет образы Адриана Браувера («Курильщики», 1630-е, музей Метрополитен, Нью-Йорк), который считается учителем Красбека.

Похожие лица, гротескная мимика, свободная работа кистью и характерная палитра — все это говорит об ориентации на образы предшественника. «Курильщика» из Лувра Арнольд Хаубракен называет автопортретом художника, однако он делает это скорее из представлений о биографии мастера, изображая Красбека, вслед за его учителем Адрианом Браувером, пропойцей и веселым гулякой⁴. Повязка на голове может указывать на еще один иконографический тип, идущий от Браувера. Это пациент, находящийся в руках сельского врача, который чаще всего оказывается шарлатаном. Суще-

¹ См.: *Haute B. van. David III Ryckaert: A Seventeenth-Century Flemish Painter of Peasant Scenes*. Turnhout: Brepols, 1999. P. 36.

² См.: *Статкевич В. О.* Символика и ее трактовки в изображениях алхимиков в творчестве Давида Рейкарта III // Проблемы истории и культуры средневекового общества: Материалы XXXIX всероссийской научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых. СПб.: Скифия-Принт. 2020. С. 475—483.

³ *Froitzheim E. M.* Die „Versuchung des Heiligen Antonius“ von Joos van Craesbeeck; URL: <https://gallerix.ru/storeroom/1014246250/N/3649165381/> (дата обращения: 16.01.2022).

⁴ См.: *Houbraken A.* De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen. P. 335.



Ил. 5. Йос ван Красбек. *Курильщик*. 1635. Д., м. 41 x 32 см. Лувр, Париж

ствуется несколько малоизученных работ, приписываемых Красбеку, в которых мы находим изображение похожего мужчины с перевязанной головой¹.

Изображение человеческой головы занимает доминирующее положение в композиции картины. В верхней ее части художник располагает отверстие и помещает в него персонажей. Это, по всей видимости, обращение к традиционному для нидерландского искусства сюжету — извлечение камня глупости, — известному со времени Иеронима Босха. Однако изображенное внутри головы кажется убедительным намеком на то, что перед нами действительно ироничный автопортрет мастера, так как там мы видим кабацкую сцену и зарисовывающего ее художника. Возможно, это было саркастичным наблюдением мастера над своей собственной профессией как занятием мимолетным и не вполне добродетельным. Красбек не отказывается наполнить образ множеством ссылок на греховность и глупость: это и очки со свечой на голове как образ духовной слепоты, и сама трактовка подобного автопортрета как воплощения ада. Интересно, что демоны, находящиеся во рту головы, передают друг другу охапку глиняных курительных трубок, что может служить еще одной отсылкой к изображению курильщика из Лувра. Трубки были образом недолговечности жизни, *vanitas*, из-за своей ломкости и ассоциации с курением как пустым и вредным занятием. Кроме того, курение рассматривалось как «пища для влюбленных»: эта привычка считалась сопутствующей

¹ См.: *Clippel K. de. Joos Van Craesbeeck (1605/06—ca 1660)...* P. 118.

щей греховным связям и блуду¹. Якоб Катс писал, что «любовники питаются дымом», показывая данный порок через образ Купидона, который продавал табак и курительные трубки².

Следует сказать о высоких художественных достоинствах полотна Красбека. Подражая традиции Брейгеля и Тенирса, он избирает для себя яркую палитру, в которой много синих, белых и красных оттенков. При этом художник хорошо собирает сложную многосоставную композицию, крупные фигуры под деревом и изображение головы в центре уравнивают две части картины, а наличие водного пространства и горизонта дает иллюзию глубины. Позднее Красбек сделает несколько повторений этой работы, которые находятся сейчас в частных собраниях и известны по публикации Е. Фройцхейм³. Будет она популярна и у безызвестных копиистов, возможно вышедших из мастерской художника.

Таким образом, подводя итог исследованию, необходимо отметить, что картина Йоса ван Красбека «Искушение святого Антония» изобилует цитатами из произведений его предшественников, однако это не снижает оригинальности и новизны представленного сюжета. Автор органично объединяет традиционные мотивы живописи XVI столетия и по-новому трактует распространенный в нидерландском искусстве религиозный сюжет. Повторим, что искусство Йоса ван Красбека скрывает в себе множество неизученных проблем. Не закончен процесс выявления наследия художника, отделения его работ от произведений других мастеров, вариаций и копий с него. Необходимо провести архивное исследование деталей биографии Йоса ван Красбека, а также попытаться построить более четкую картину эволюции его творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ворагинский И.* Золотая легенда / Пер. И. И. Аникьев, И. В. Кувшинская. Т.1. М.: Издательство францисканцев. 2017. 527 с.
2. *Статкевич В. О.* Символика и ее трактовки в изображениях алхимиков в творчестве Давида Рейкарта III // Проблемы истории и культуры средневекового общества: Материалы XXXIX всероссийской научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых. СПб.: Скифия-Принт. 2020. С. 475–483.
3. *Bax D.* Ontcijfering van Jeroen Bosch. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1949. 327 p.
4. *Beckmann A., Ludke D.* Neuerwerbungen für die Gemäldegalerie, 1984–1994. Karlsruhe: Die Kunsthalle, 1995. 234 S.
5. *Bie C. de.* Het Gulden Cabinet van de edel vry Schilderconst (1661). Soest: Davaco Publishers, 1971. 585 p.
6. *Branden F. J. van den.* Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool. 3 vols. Antwerp: J.-E. Buschmann, 1883. 1436 p.

¹ См.: *Larsen E.* Seventeenth-century Flemish painting. Freren: Luca Verlag, 1985. P. 285.

² *Vloten J. van.* De wereken van Jacob Cats. Groningen: B. V. Foresta, 1862. P. 23.

³ *Froitheim E. M.* Die „Versuchung des Heiligen Antonius“ von Joos van Craesbeeck.

7. *Buycck J.* Gevechtstaferelen van Joos van Craesbeeck // *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen 1954–1960*. P. 89–98.
8. *Clippel K. de.* Joos Van Craesbeeck (1605/06–ca 1660): een Brabants genreschilder. Turnhout: Brepols, 2006. 608 p.
9. *Davidson J. P.* David Teniers the Younger. Boulder, Colorado: Westview Press, 1979. 142 p.
10. *Davidson J. P.* The Dark Side of European Culture, 1400–1700. Denver, Colorado: Praeger, 2012. 248 p.
11. *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII. Jahrhunderts* / Ed. by A. Henkel, A. Schone. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung and C. E. Poeschel Verlag, 1967. 2110 S.
12. *Fricke B.* Presence Through Absence: Thresholds and Mimesis in Painting // *Representations*. Vol. 130. No. 1. Berkeley: University of California Press, 2015. P. 1–27.
13. *Froitzheim E. M.* Die „Versuchung des Heiligen Antonius“ von Joos van Craesbeeck // *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*. Vol. 25. 1988. S. 85–107.
14. *Haute B. van.* David III Ryckaert: A Seventeenth-Century Flemish Painter of Peasant Scenes. Turnhout: Brepols, 1999. 416 p.
15. *Houbraken A.* De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen. Amsterdam: B. M. Israël, 1976. 427 p.
16. *Husband T.* The Winteringham Tau cross and Ignis sacer // *Metropolitan Museum of Art Journal*. Vol. 27. New York: Metropolitan Museum of Art, 1992. P. 19–35.
17. *Knuttel G.* Adriaen Brouwer: The Master and His Work. Hague: Boucher, 1962. 195 p.
18. *Larsen E.* Seventeenth-century Flemish painting. Freren: Luca Verlag, 1985. 364 p.
19. *Manteuffel K. Z. von.* Joos van Craesbeeck // *Jahrbuch der königliche preussischen Kunstsammlungen* 37. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin. 1916. S. 315–337.
20. *Pieter Brueghel the Elder. Drawings and Prints* / Ed. by N. M. Orenstein. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2001. 337 p.
21. *Vlieghe H.* Flemish art and architecture 1585–1700. Princeton: Yale university press, 1998. 339 p.
22. *Vloten J. van.* De wercken van Jacob Cats. Groningen: B. V. Foresta, 1862. 946 p.

Аннотация

Фламандский художник Йос ван Красбек — жанровый живописец, работавший в середине XVII столетия. В его искусстве заметно влияние Питера Брейгеля Старшего, Адриана Браувера и Давида Тенирса Младшего. Однако оно все равно остается самостоятельным и актуальным для исследователей. В данной статье детально изучена одна из самых загадочных картин мастера — «Искушение святого Антония» (Кунстхалле, Карлсруэ).

Abstract

Joos van Craesbeeck was a Flemish genre painter active in the mid 17th century. Though his paintings bear the unmistakable influence of Pieter Brueghel the Elder, Adrian Brouwer, and David Teniers the Younger, his oeuvre is nonetheless idiosyncratic and of interest to researchers. This article presents a detailed examination of one of his most enigmatic paintings, *The Temptation of St. Anthony* (currently held at the Staatliche Kunsthalle Karlsruhe).

- ✓ *Ключевые слова:* Йос ван Красбек, смертные грехи, фламандская живопись, искушение святого Антония, иконография.
- ✓ *Keywords:* Joos van Craesbeeck, deadly sins, Flemish painting, *The Temptation of St. Anthony*, iconography.

«Обращение Савла». Веронезе и Микеланджело

КОРОЛЁВ АЛЕКСАНДР ВАЛЕРЬЕВИЧ

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

KOROLEV ALEXANDER V.

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

E-mail: ak7419@mail.ru

1

В творческой биографии Веронезе имя Микеланджело упоминается редко ввиду глубоких стилистических расхождений, которые всегда имели место между флорентийской школой живописи и венецианской, и если Тинторетто, Себастьяно Дель Пьембо и ряд других — исключение из этого правила, то Веронезе его воплощение. В свое время он займет место Тициана и как хранитель великих традиций венецианской живописи совершит свой путь в искусстве. Логично, что в этом мире нет места для Микеланджело, как его нет в мире Тициана¹. Между тем великая слава позднего Микеланджело и значительный рост культурных обменов в эпоху зрелого Ренессанса сделали художественную среду Италии особенно восприимчивой к искусству великого флорентийца, которое до самого конца несло в себе черты новаторства и творческой силы. После смерти Рафаэля Микеланджело был неоспоримо главным художником Рима, а также Флоренции, и в известном смысле всей Италии. Согласно Ридольфи, Веронезе между 1555 и 1566 годами побывал в Риме три раза². Незадолго до этого (1550) Микеланджело закончил свою последнюю работу в живописи — две монументальные фрески для капеллы Паолина — «Казнь святого Петра» и «Обращение Савла». Доказательством того, что Веронезе видел эти произведения, служит его картина «Обращение

¹ Разумеется, в исследованиях творчества Веронезе можно встретить упоминания имени Микеланджело, однако если там идет речь о каких-то параллелях, то только в связи с единичными заимствованиями. Например, Алессандра Дзампини обращает внимание на сходство веронезовского Сатурна из залы Аудиенций Дворца дождей с фигурой герцога Урбинского Лоренцо из капеллы Медичи. Но это дает автору повод говорить только о факте механического копирования. См.: *Zamperini A. Paolo Veronese. London: Thames and Hudson, 2014. P. 60.*

² См.: *Gould C. Caliarì, Paolo, detto il Veronese // Dizionario Biografico degli Italiani. 1973. Vol. 16. URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/caliari-paolo-detto-il-veronese_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/caliari-paolo-detto-il-veronese_(Dizionario-Biografico)) (дата обращения: 20.01.2022).*

Савла» из собрания Эрмитажа. Она обнаруживает сходство, которое говорит не только о внимательном изучении венецианским художником живописного завещания Микеланджело, но и позволяет судить о тех целях, ради которых он использовал приемы и идеи того своего старшего современника, превосходство которого было невозможно не сознавать даже Веронезе.

Картина «Обращение Савла» датируется самим Эрмитажем 1570 годом¹, один из главных авторитетов по Веронезе Давид Розан называет 1585 год². Такой разброс в датировке объясняется тем, что картина настолько непохожа на остальную оеврге Веронезе, что остается только гадать, когда он вдруг написал такую необычную для самого себя картину. Высокая степень ее сходства с фреской Микеланджело позволяет приблизить эту дату к году визита Веронезе в Рим, так как в таком случае в этом сходстве будет больше логики. Вероятнее, что по свежим, а не по старым впечатлениям Веронезе смог так сходно построить композиционное пространство³, соединить сюжетное и символическое распределение линий и форм. У Микеланджело центр картины — упавшая фигура Савла — находится внизу, от нее расходятся векторы движения, причем как на плоскости, так и в пространстве. То же самое, мы видим, делает Веронезе, причем акцент на движении вспять оба раза имеет значение, связанное с сюжетом (не идти против Христа, как шел раньше). Также повторяется не только композиция, но и новейшая для искусства той эпохи временная концепция. Мы смотрим на последствия события, которое уже произошло (самый главный момент, в результате которого Савл упал с лошади), но еще продолжается, что и подтверждают разлетающиеся от точки события фигуры, формы и линии⁴.

Если предположить, что картина написана в 1564 году, когда умер Микеланджело, то можно было бы считать ее своеобразным оммажем, но даже в случае ошибки с точной датировкой для 1560-х больше оснований, чем для 1570-х или 1580-х. Как раз в 1560-е, после возвращения из Рима, где в это время заседал давший церкви новое понятие о благочестии Тридентский со-

¹ Государственный Эрмитаж. Отдел Западноевропейского искусства. Каталог живописи: В 2 т. / Науч. ред. В. Ф. Левинсон-Лессинг. Л.; М: Искусство, 1958. Т. 1. 480 с.

² *Rosand D. Véronèse*. Paris: Citadelles & Mazenod, 2012. P. 407.

³ Фреска Микеланджело по площади больше картины Веронезе в шесть раз и имеет два композиционных яруса — небесный и земной. Веронезе в своей композиции отталкивается только от нижнего, земного.

⁴ Сергей Даниэль пишет о временной концепции «Обращения Савла»: «...в картине временной охват предельно сокращается: за рамками изображения остается все, что произошло с Савлом до и после его падения на землю» (*Даниэль С. Искусство видеть*. Л.: Искусство, 1990. С. 80). Однако такой вывод он делает на основе сравнения с миниатюрой IX века на тот же сюжет (из «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова), тогда как более адекватное сравнение с ренессансной живописью позволяет обратить внимание на то, что Веронезе, наоборот, расширяет привычные для его эпохи временные рамки.

бор, в творчестве Веронезе появилось значительное число картин с характерными изображениями чтимых церковью чудес и легенд. Обращение Савла в этом смысле особенно знаковая тема, поскольку в образе своего Савла Микеланджело изобразил того самого папу Павла Третьего Фарнезе, который созвал Тридентский собор и запустил кампанию Контрреформации, а также был заказчиком фресок капеллы Паолина. Но даже если с датировкой могут оставаться сомнения (из-за особенностей эволюции техники живописи и живописной манеры), то в отношении факта влияния Микеланджело их будет гораздо меньше. Недаром не только тема, композиция и пространственно-временная идея картины говорят об этом, но и ее живописные приемы. Своей бурной динамикой «Обращение Савла» выделяется среди эрмитажных венецианцев, включая собственные работы Веронезе. В таком гальванизированном виде линии и формы для него, как и для всей традиции венецианской школы, мало характерны; зато если говорить о живописи зрелого и позднего Микеланджело, то идея усиления динамического воздействия фигур и форм интересовала его прежде всего.

Венецианская живопись традиционно работала со статическими живописными гармониями, подчиняя им в том числе и композиционное построение. Этот момент хорошо виден на примере современной эрмитажной развески, где Веронезе находится рядом с другим представителем венецианской школы — Сустрисом Ламбертом. Оба художника современники, но картина Веронезе выглядит совершенно другой именно в силу динамической концепции своей живописи. Цветовые пятна, отдельно или попарно, свободно заполняют плоскость полотна Веронезе¹, образуя порядок совершенно непохожий на привычное для венецианской живописи гармоническое равновесие. Что касается самого наследия Веронезе, то и в нем, как было сказано выше, картина стоит особняком. Таким образом, прямые параллели с Микеланджело можно объяснить только тем, что мы имеем дело с единичным экспериментом. Вернувшись из Рима, Веронезе заинтересовался последними разработками Микеланджело в живописи, и картина «Обращение Савла» стала попыткой практического использования этих средств в сочетании с возможностями венецианской школы.

Традиционно последователей Микеланджело называли уничижительно эпигонами или исторически более справедливо маньеристами, однако случай заимствования, который обнаруживает картина Веронезе «Обращение Савла», явно имеет другую природу. Маньеристы брали за образец зрелого Микеланджело времен капеллы Медичи и Страшного суда, состязались с ним в виртуозности рисунка, гиперболизировали его средства изображе-

¹ Например, лимонно-желтый кирасы правого всадника в окружении пятен коричневого и розового цвета (плащ воина, масть лошади) или венецианская ярь штанов и поножей солдата в центре рядом с голубой лазурью Савла.

ния человеческого тела, усиливали уже заданные фантастические эффекты и патетику. При этом маньеристы исходили из того же самого (римско-флорентийского) стилистического кода, то есть органически продолжали эту линию. У Веронезе, одного из ведущих представителей венецианской школы, была своя, основанная на предпочтении живописи рисунку, стилистическая платформа. Предметом вдохновения стал поздний, а не зрелый стиль; обращение к наследию Микеланджело имело единичный характер и происходило в момент, когда художник достиг полной зрелости и совершенства собственного стиля. Случай с «Обращением Савла» — исключение, но это не делает его менее интересным, чем если бы он обнаруживал широкую тенденцию. Частный характер обращения позволяет обсуждать конкретные вещи, которые при наблюдении тенденции оказываются размыты.

2

Тот факт, что Веронезе интересуют идея разворачивающегося времени и принцип центробежного разбегающегося действия, очевидно, свидетельствует, что мы имеем дело с проблематикой барокко, одним из первых источников считается поздняя живопись Микеланджело, причем как в плане обращения с формой, так и содержанием. Движение времени в сочетании с движением формы составляют суть проблематики барокко, и в этом смысле «Обращение Савла» абсолютно барочная картина: каждая фигура и даже каждое цветовое пятно здесь наполнены динамикой. Остается заметить, что Веронезе не только осваивает барочный потенциал, заложенный в фреске «Обращение Савла», но и развивает его. Так, по сравнению с Микеланджело он предлагает точку зрения на событие не издали, а почти в упор. Веронезе приближает зрителя к событию, давая ему возможность почувствовать остроту мгновения и тягучесть разворачивающегося времени, добавляя в идеальные формы свой фирменный иллюзионистический реализм. Если у Микеланджело время только разбито на идеальную длительность и идеальный момент, у Веронезе уже есть непрерывность, охватывающая все мотивы без исключения¹.

Несмотря на откровенную барочность картины, трудно будет доказать, что для самого Веронезе этот эксперимент с формами Микеланджело стал осознанным выбором между ренессансом и барокко. Скорее, его интересовали задачи более личного характера, связанные с поиском возможностей для обновления венецианской живописи после более чем полувековой эпохи доминирования кисти Тициана. Веронезе смог реализовать себя как ху-

¹ У Микеланджело эффект времени напоминает тот, что мы можем наблюдать, глядя на вспышки салюта: зажигается точка, затем от нее медленно расходятся идеальные линии ракет. Идеальная статика — идеальное движение. Веронезе нас помещает в эпицентр взрыва. Мы смотрим не издали, а в упор, все моменты времени связаны друг с другом.

дожник только через освоение тех открытий в живописи, которые совершил его великий предшественник, и не мог не ощущать тесноты тех рамок, которые тот задавал. В этом смысле обращение Веронезе к Микеланджело выглядит как поиск противоядия.

Отсутствие, помимо «Обращения Савла», других примеров глубокого взаимодействия Веронезе с наследием Микеланджело говорит о том, что эксперимент оказался единичным случаем. Художник не пожелал двигаться в этом направлении, а предпочел вернуться к статической живописной гармонии, которая всегда оставалась базовой для венецианской школы. Применение противоядия оказалось разовым. Почему Веронезе, несмотря на такие интересные и многообещающие результаты, отказался от работы с подобными художественными идеями? На самом деле причин даже больше, чем нужно, так что сам эксперимент кажется неожиданностью. Во-первых, почти официальный статус наследника Тициана. Когда в 1556 году Веронезе получил из рук Тициана золотую цепь за лучшую живопись (роспись Библиотеки Сан-Марко), он символически стал его наследником¹, то есть будущим главным художником Венеции. Этот статус давал надежды на государственные заказы и высокие цены, но его легитимизация требовала беречь традиции (от которых, кстати, сам старый Тициан отошел, что вызывало тревогу современников). «Обращение Савла» — вероятно, самая антифициановская картина Веронезе. Очевидно, если бы он продолжил писать так, то это был бы явный отход от канонов и риск потерять место наследника. Во-вторых, фигура Тинторетто, старшего великого современника Веронезе. По мнению авторитетного в этой проблематике М. Дворжака, Тинторетто впервые обратился к наследию Микеланджело в 1548 году в картине «Чудо святого Марка»². Таким образом, к моменту прохождения у Веронезе стадии освоения общей венецианской традиции на основе подражания Тициану, Тинторетто уже много лет использовал ресурс микеланджеловских форм. Нет никаких сомнений, что именно на примере творчества зрелого Тинторетто Веронезе мог наблюдать за тем, как традиции венецианской школы живописи соединялись с элементами искусства Микеланджело, и если однажды он обратился сам к наследию Микеланджело, то идею эту он мог взять прежде всего у Тинторетто. В картине «Обращение Савла» он совершил такую попытку, но стоило ли догонять Тинторетто после того, как раньше приходилось догонять Тициана? Поэтому, создавая своего «Савла» при помощи мотивов Микеланджело, Веронезе, скорее всего, уже сознавал, что делает это из творческого интереса, исследовательского любопытства: чтобы понять, как язык форм Микеланджело будет работать в его искусстве. Перед нами один из эксперименталь-

¹ Степанов А. Искусство эпохи Возрождения. СПб.: Азбука, 2007. С. 484.

² Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения: В 2 т. М.: Искусство, 1978. Т. 2. С. 142.

ных случаев взаимодействия венецианской живописной школы с идеями нарождающегося (римского) барокко на фоне художественных стратегий ведущих ее представителей второй половины XVI века.

Очевидно, Веронезе не мог не оценить тех возможностей, которые открывал путь, обозначенный в «Савле», но тем не менее не захотел жертвовать всем, а возможно, и не собирался. Он больше никуда не двигался, продолжая разрабатывать старые гармонические возможности венецианской живописи, и в этом деле замечательным образом преуспел. До самой смерти в 1588 году он будет по праву оставаться наместником Тициана на троне главного живописца Венеции, сопротивляясь тому самому наступлению барокко и маньеризма, которое в других великих живописных культурах и школах уже давно набирало положенную историей силу и которому сам Веронезе в «Обращении Савла» отдал дань. Возможно, дополнительно укрепляла Веронезе в этом сопротивлении долгожданная большая победа над турками, случившаяся в 1571 году. Битва при Лепанто обещала возвращение к счастливой эпохе спокойного процветания, и, как раз глядя на искусство Веронезе последних десятилетий его жизни, можно с уверенностью сказать, что на это время оптимизма еще хватило.

3

Согласно мнению Макса Дворжака, упомянутая первая микеланджеловская картина Тинторетто «Чудо святого Марка» также берет свое начало в фресках капеллы Паолина. При этом результатом обращения к наследию Микеланджело оказываются вещи, подобные тем, что мы наблюдали на примере картины «Обращение Савла»: «господствует величайшая динамика», «динамика, присущая каждой фигуре»¹. Дополнительно мы могли бы заметить, что у Тинторетто проблема пространственно-временных отношений в этой революционной для его творчества работе тоже решена сходным с «Обращением Савла» образом. Зритель наблюдает событие в процессе. Мы видим и событие (явление святого), и некоторые его результаты (сломанный чудом молот палача), и продолжение (дебаты с властью). Таким образом, если бы Веронезе продолжил свои эксперименты, он, скорее всего, развивался бы в выбранном направлении, которое уже заметно по каким пунктам отличается от Тинторетто.

Обычно Тинторетто противопоставляют Веронезе, однако как раз благодаря «Обращению Савла» хорошо видно, насколько последовательно до определенного момента их пути были схожи. Этот момент замечательно разыгрывается в современной развеске Эрмитажа, где рядом с новаторским «Обращением Савла» висит традиционалистское «Рождество Иоанна Крестителя» Тинторетто. Пара нередко вызывает путаницу не только у любите-

¹ Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Т. 2. С. 142.

лей искусства, но и у знатоков в силу того, что Тинторетто, более всех венецианцев известный своим увлечением идеями Микеланджело, здесь представлен вполне традиционной статически-гармонической живописью, а картина консервативного Веронезе наполнена динамикой, заставляющей вспоминать о фресках капеллы Паолина.

Сравнение «Марка» и «Савла» ясно дает понять, что значит девиз Тинторетто «краски Тициана, рисунок Микеланджело». Он не жертвует живописью, но отказывается от тициановской идеи ее доминирования, впуская в картину мощные пластические формы. Через рисунок (*disegno*) он достигает этой динамики, сами формы динамичны, а живопись мастерски вписана в данный рисунок структуры. У Веронезе мы не находим мощных форм, которые бы задавали тон живописи, и нет живописной линейности силуэтов и очертаний — всего того, чем так выразителен шедевр Тинторетто. У него сохраняется тициановское доминирование живописного начала, только теперь эта живопись гораздо менее зависит от принципа единой гармонии, а также от необходимости характеризовать предмет. Как показывает живописная структура «Обращения Савла», использовать возможности цвета можно гораздо свободнее. Достигнуть таких возможностей Веронезе удастся благодаря тому, что, в отличие от Микеланджело и Тинторетто, он свое чудо показывает практически в упор, и это развязывает ему руки в работе с цветом. Отсюда берет начало невероятная легкость письма, с которой все сделано: украшенное золоченой фигуркой амура цвета венецианской парчи седло Савла — отдельный шедевр живописной моделировки, и таких здесь множество. Здесь же стоит упомянуть об одном из уникальных качеств этой картины — невиданном для искусства той эпохи реализме. Если сравнить «Обращение Савла» с любой вещью, выставленной в зале или по соседству вплоть до эпохи барокко, ни в одной из них не будет так последовательно осуществлен отказ от принципа грации, легкого преобразования всех движений, ракурсов и поворотов известной плавностью и изяществом. В «Обращении Савла» мы можем наблюдать последовательное исключение всех подобных моментов ради, опять же, барочного соединения правдоподобия и натуральности с чудесным элементом.

В 2018 году был опубликован большой и содержательный отчет о последней реставрации картины (2015), в котором много говорилось о выдающихся живописных достоинствах этой картины¹. Однако, несмотря на то что «Обращение Савла» — одна из самых крупных и мастерских картин золотого века венецианской школы в России, ей до сих пор не было посвящено ни одного специального *искусствоведческого* исследования, а в истории изучения

¹ *Лапшин М. В.* Исследование и реставрация картины Паоло Веронезе «Обращение Савла» // Сохранение культурного наследия. Исследования и реставрация = Preservation of Cultural Heritage. Research and Restoration: Материалы II Междунар. конф. в рамках V Международного культурного форума, СПб. 1–3 декабря 2016 г. / Сост. Ю. Г. Бобров. СПб.: Институт имени И. Е. Репина, 2018. С. 134–149. URL: <http://repin-book.ru/lapshin-rest2018.pdf/> (дата обращения: 26.03.2022).

наследия Веронезе можно встретить только редкие и скупные упоминания¹. Правильный угол зрения на гетерогенность образа, вызванную включением антивенецианского материала, позволяет избежать заблуждений относительно художественных достоинств этого полотна. Мы видим, как художник ввел огромный запас чужого, и даже отчасти чуждого, эстетического материала. Можно обнаружить некоторые анатомические ошибки, которые свидетельствуют о сложности этого материала, и тем не менее должны будем признать, что эксперимент Веронезе высказаться, опираясь на язык Микеланджело, закончился вполне удачно. Например, если сравнить «Савла» с его соседом по современной эрмитажной развеске, традиционалистским полотном «Юпитер и Ио» Сустриса, хорошо будет видно, что в картине Веронезе у живописного пятна гораздо больше свободы, легкости, самостоятельности. На фоне статики гармонической живописи своей школы динамика Веронезе смотрится очень свежо, смело и в то же время убедительно. Средства Микеланджело позволяют художнику разбить живописную плоскость огромного полотна на множество самостоятельных пятен свободной формы, которые взаимодействуют друг с другом в бурной динамике. Вместо статики, замешанной на доминировании и согласовании отдельных цветовых зон, перед нами разворачивается сложное и полифоничное живописное действие, в конечном счете сведенное к огромной массе золотистых теплых форм, разбитой двумя холодными (духовными) акцентами — панцирь Савла и разверзшиеся жемчужные небеса с холодным белильным лучом, олицетворяющим Слово Божие. В комбинации ясно читается мотив креста. Горизонталь (скорее, диагональ) нарастающих форм материального мира (фигуры людей и коней в бурном движении) пересекается по центру невидимой вертикалью духовной связи голоса с неба и упавшего человека.

Известно, что картина Тинторетто «Чудо святого Марка» в момент своего появления также была принята далеко не всеми, так что Дворжак пишет даже о скандале, в который в качестве противника микеланджеловской эстетики выступил пугавший своим острым языком европейских государей Пьетро Аретино². Если бы после критических высказываний такого авторитета он перестал работать с идеями Микеланджело, эта картина вошла

¹ В каталоге Научной библиотеки Академии художеств на имя Веронезе содержится под сотню карточек, при этом минимальные сведения о картине «Обращение Савла» найдутся только в пяти случаях. В фундаментальной работе Александра Степанова «Искусство эпохи Возрождения» текст о Веронезе занимает почти два авторских листа, а картина «Обращение Савла» даже не упоминается.

² «Первый журналист, Пьетро Аретино, выступил по поводу этой композиции с не совсем дружелюбной критикой. То был первый звук фанфары, возвестивший о начале длительной литературной распри, в которой одна сторона выдвигала в качестве девиза Рафаэля, античность и Тициана, а другая — Микеланджело и Тинторетто: противопоставление, кажущееся сейчас непонятым» (*Дворжак М.* История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Т. 2. С. 142).

бы в историю искусства или как курьез, или как интересный, но только намеченный путь. Примерно такого рода ситуацию мы имеем с эрмитажной картиной, только ее окружает скорее немота, чем критика. «Святой Марк» открыл новый путь и стал одной из центральных картин в творческой биографии Тинторетто. «Савлу» такая судьба не была суждена, но по своей художественной структуре он не менее интересен и многообещающ, чем его знаменитый предшественник.

Чтобы убедиться в этом, достаточно рассмотреть единственную фигуру Савла. Во-первых, великолепный синий его доспеха¹. Редкий по красоте и тонкости образец лепки формы цветом и белилами, по качеству не уступающий кисти Тициана. Во-вторых, по-микеланджеловски сложный ракурс без единой анатомической ошибки, с мастерской прорисовкой всех деталей и сокращений. В-третьих, и это самое главное, оригинальная концепция самого героя, полностью раскрыть которую позволяет виртуальное переворачивание картины на 180 градусов. Если проделать ту же операцию с другими Савлами (Микеланджело, Караваджо, Пармиджанино, Рубенс), сразу видно, что они действительно лежат, в перевернутом виде кажутся беспомощными, опрокинутыми. Савл Веронезе в таком виде продолжает парить, как парят некоторые фигуры у Микеланджело в «Страшном суде», при этом обнаруживается его тесная связь со светящимся источником Божественного голоса. Видно, что правой рукой он пытается тщетно заслонить глаза от ослепительного света, который выхватывает его синий панцирь из окружающего пространства и в то же время как бы удерживает самого Савла от столкновения с землей. Ухо Савла съезжилось от Божественного упрека: «Савл, Савл! что ты гонишь Меня?» Веронезе удастся больше, чем любому другому художнику, работавшему с этой темой, передать драму того страшного испытания, которое пережил Савл от прямого столкновения с волей Божьей. Глаз у упавшего Савла (прямо в его зеницу попадает луч света) открыт и вытаращен от ужаса. Веронезе удастся передать связанное с ослеплением шоковое состояние, о последствиях которого свидетельствуют Деяния апостолов: «Савл встал с земли, и с открытыми глазами никого не видел. И повели его за руки, и привели в Дамаск. И три дня он не видел, и не ел, и не пил» (Деян. 9: 8–9).

Вытаращенный глаз Савла — еще одна ассоциация с замершими в экстазе ужаса героями «Страшного суда» Микеланджело. Однако нельзя в очередной раз не заметить, чем отличается это сходство от тех ситуаций, когда повторение мотивов Микеланджело означало эпигонство и маньеризм. Веронезе не подражает Микеланджело, а продолжает его. Примерно так же, как это делал Тинторетто, причем нового, аутентичного, самостоятельно-

¹ «Ярко-синий панцирь Савла написан по белильной подкладке смесями лазурита, ультрамарина с различным количеством свинцовых белил» (*Лапшин М. В.* Исследование и реставрация картины Паоло Веронезе «Обращение Савла». С. 144).

го в этом продолжении гораздо больше, чем взятого. Само же новое берется не по маньеристическому рецепту — из инвенции и недр художественного гения *divino artista*, а в самом прямом смысле извне, то есть из природы, из внешнего мира, из наблюдений и экспериментов с изобразительными средствами. Поэтому, если сравнивать героев Микеланджело и Веронезе, сразу станет ясно, насколько Савл Веронезе более жизнеподобен, реален, насколько его чувства более человечны. Глядя на эту единственную попытку Веронезе пойти вслед за Тинторетто через Микеланджело своим путем, остается только пожалеть, что художник предпочел продолжать линию Тициана. Некоторые исследователи недаром считают, что поздний стиль Веронезе, с его официальным холодком, несет в себе черты формализма, пробуксовывания стиля. И действительно, на фоне той перманентной эволюции стиля, какую мы отчетливо наблюдаем у Тициана или Тинторетто, постоянство позднего Веронезе в самом деле смотрится не выигрышно. Очевидно, если бы он пожертвовал социальным комфортом, который ему гарантировал статус главного живописца столицы живописи, то, скорее всего, нас ожидало бы явление не менее интересное, чем творчество Тинторетто, начиная с «Чуда святого Марка».

ЛИТЕРАТУРА

1. Государственный Эрмитаж. Отдел Западноевропейского искусства. Каталог живописи: В 2 т. / Науч. ред. В. Ф. Левинсон-Лессинг. Л.; М: Искусство, 1958. Т. 1. 480 с.
2. Даниэль С. Искусство видеть. Л.: Искусство, 1990. 221 с.
3. Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения: В 2 т. М.: Искусство, 1978. Т. 2. 355 с.
4. Лапшин М. В. Исследование и реставрация картины Паоло Веронезе «Обращение Савла» // Сохранение культурного наследия. Исследования и реставрация = Preservation of Cultural Heritage. Research and Restoration: Материалы II Междунар. конф. в рамках V Международного культурного форума, СПб. 1–3 декабря 2016 г. / Сост. Ю. Г. Бобров. СПб.: Институт имени И. Е. Репина, 2018. С. 134–149. URL: <http://repin-book.ru/lapshinrest2018.pdf/> (дата обращения: 26.03.2022).
5. Степанов А. Искусство эпохи Возрождения. СПб.: Азбука, 2007. 640 с.
6. Gould C. Caliarì, Paolo, detto il Veronese // Dizionario Biografico degli Italiani. 1973. Vol. 16. URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/caliari-paolo-detto-il-veronese_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/caliari-paolo-detto-il-veronese_(Dizionario-Biografico)) (дата обращения: 20.01.2022).
7. Rosand D. Veronèse. Paris: Citadelles & Mazenod, 2012. 640 p.
8. Zamperini A. Paolo Veronese. London: Thames and Hudson, 2014. 420 p.

Аннотация

В собрании Эрмитажа находится картина Паоло Веронезе «Обращение Савла» (1570), которая по своему стилю принципиально отличается от основной массы произведений художника, представляя собой образец скорее барокко, чем ренессанса. Представленные в статье исторические, иконологические, стилистические факты и наблюдения позволяют установить тот факт, что в этой картине Веронезе отталкивался от одного из самых ранних экспериментов в стиле барокко (протобарокко) — фрески «Обращение Савла» Микеланджело из капеллы Паолина (1550).

Abstract

The Hermitage State Museum collection includes Paolo Veronese's painting *Conversion of Saul* (1570). The painting differs in style from the main corpus of Veronese's work in its gravitation towards a more Baroque rather than a Renaissance style. This article considers historical, iconographic, and stylistic evidence, and argues that, for this painting, Veronese has relied on Michelangelo's work in the Cappella Paolina, *The Conversion of Saul* (1550)—one of the earliest experiments in Baroque (Proto-Baroque) style.

- ✓ *Ключевые слова:* Ренессанс, барокко, венецианская живопись, Веронезе, Микеланджело, Эрмитаж.
- ✓ *Keywords:* Renaissance, baroque, Venetian art, Veronese, Michelangelo, Hermitage.

Жест руки и звучащее слово в византийском литургическом искусстве. 1. Слушание жеста в православном храме¹

УДК
783.2 + 264.7

ЧУДИНОВА ИРИНА АНАТОЛЬЕВНА

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

CHUDINOVA IRINA A.

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

E-mail: irinachud@gmail.com

Задача исследования — уяснить основные принципы жестуальности византийского литургического искусства, основанные на соотношенности жеста, произнесения и слушания слова. Жестуальность — это важнейшая составляющая литургического поведения, которая усваивается соучастием в богослужбном действии и подражанием. Подобно руслу полноводной реки, литургическая письменность, иконография и архитектурное пространство храма запечатлевают, хранят и направляют «поток» живой традиции литургической речи: слышимое в звучании голоса и видимое в телесном жесте литургическое слово, единый ритм всего аудиально-жестового пространства богослужения. Определенную жестовую систему мы видим в церковной иконографии, в действиях священно-церковнослужителей и всех участников богослужения, в порядке литургического действия и поведения верующих в храме и монахов в келье. Литургический жест всегда связан со звучащим и молчаливым словом, составляя с ним неразрывное единство.

Для понимания смысла жестуальности литургического слова важна как церковная иконография, типиконы и гимнография, так и богословские рас-

¹ Статья написана на материале докторской диссертации, защищенной автором в Университете имени Аристотеля (Салоники, Греция) в 2021 году на греческом языке: *Chudinova I. A. Soundscape of monastic worship. The Greek and Russian Liturgical tradition: Dissertation. Thessaloniki, 2020. XLVII + 376 p. (Τσιουντίνοβα Ε. Ηχοτοπίο της μοναχικής λατρείας: ελληνική και ρωσική λειτουργική παράδοση. Διδακτορική διατριβή υποβληθείσα στο Τμήμα Κοινωνικής Θεολογίας και Χριστιανικού Πολιτισμού ΑΠΘ. Θεσσαλονίκη, 2020. Xlvii + 376 σ. DOI 10/12681/eadd/48753. Чудинова И. А. Звуковой ландшафт монашеского богослужения: греческая и русская литургическая традиция. Докторская диссертация, защищенная на кафедре социального богословия и христианской культуры Богословского факультета Университета имени Аристотеля в Салониках; на греч. яз.). URL: <http://hdl.handle.net/10442/hedi/48753>.*

суждения, касающиеся жеста. Важное значение имеет Священное Писание — Ветхий Завет, Псалтирь, Евангелие и апостольские послания, — поскольку все это есть «насущенный хлеб» христианского самосознания: эти тексты постоянно читаются в храме, в домашней и келейной молитве, являясь своего рода «зеркалом» и практическим критерием всех аспектов христианского поведения и духовного жития. В нашем исследовании мы обращаемся ко всему этому широкому кругу источников, уделяя особое внимание классическому (святоотеческому) византийскому богословию и литургическому искусству XII—XIV веков, в котором каноны жестуальности православного обряда обрели свое полноценное и всестороннее выражение. Изучение обрядовой жестуальности — важное направление исследования литургической традиции, поскольку дает нам «ключ» к пониманию базисных принципов церковного искусства¹.

На вечернем богослужении в православном храме поется: «Κύριε ἐκέκραξα πρὸς σέ, εἰσάκουσόν μου... ἔπαρσις τῶν χειρῶν μου θυσία ἐσπερινή» — «Господи, воззвах к тебе, услыши мя... воздеяние руку мою, жертва вечерняя» (Пс. 140: 1—2). Воздеяние рук в молитве неоднократно упомянуто в Псалтири: «ἐν ταῖς νυξίν ἐπάρατε τὰς χεῖρας ὑμῶν εἰς τὰ ἅγια καὶ εὐλογεῖτε τὸν Κύριον» — «В ноцех воздежите руки ваша во святая, и благословите Господа» (Пс. 133: 2), «ἐν τῷ ὄνοματι σου ἄρῶ τὰς χεῖρας μου» — «о имени Твоем воздежу руке мои» (Пс. 62: 5). Апостол Павел также соединяет молитву с воздеянием рук: «Βούλομαι οὖν προσεύχεσθαι τοὺς ἄνδρας ἐν παντὶ τόπῳ, ἐπαίροντας ὁσίους χεῖρας χωρὶς ὀργῆς καὶ διαλογισμοῦ» — «Итак, желаю, чтобы на всяком месте произносили молитвы мужи, воздевая чистые руки без гнева и сомнения» (1 Тим. 2: 8), тем самым указывая на изначальное «зерно», из которого произрастает богатство литургической жестуальности во всем его многообразии.

Воздеяние рук, как телесный образ звучания молитвенного слова, мы видим в иконографическом образе Божией Матери «Оранта»². Подобный же-

¹ Все литургические и гимнографические тексты мы приводим на греческом и русском языках, поскольку в языковом параллелизме православной литургической традиции раскрываются ее глубинные смыслы. Цитаты из Священного Писания приводятся по изданиям: Ἡ Καινὴ Διαθήκη. Ἔκδοσις τῆς Ἀποστολικῆς Διακονίας τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος. 2006. 504 σ. (Новый Завет. Изд. Апостоликис Диаконии Греции; на греч. яз.); Ἡ Παλαιὰ Διαθήκη κατὰ τοὺς Ἑβδομήκοντα. Ἔκδοσις τῆς Ἀποστολικῆς Διακονίας τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος. 1997. 1627 σ. (Ветхий Завет семидесяти толковников. Изд. Апостоликис Диаконии Греции; на греч. яз.); Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. М.: Российское библейское общество, 2008. 292 с.; Псалтирь. М.: Ковчег, 2000. 368 с. (рус. и церк.-слав. яз.); Минеи служебные: В 24 т. М.: Изд-во Московской Патриархии, 2018.

² Например, образ Богоматери «Χώρα τοῦ Ἀχωρήτου» в храме монастыря Хора (ἡ Ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Σωτῆρος ἐν τῇ Χώρᾳ, Kariye Müzesi), см.: Ousterhout R. The Art of Kariye Camii. London: Scala Publishers, 2002. 128 p. Образ «Παναγία Βλαχερνίτισσα» монастыря Святой Екатерины на Синае, см.: Manathis K. A. Sina. I thesauri tis Ieras Monis Agias Ekaterinis. Ekdotiki Athinon, 2006. 399 p. (Μανάθης Κ. Α. Σινά. Οι θησαυροί της Ι. Μονής Αγίας Αικατερίνης, Εκδοτική Αθηνών, 2006. 399 σ. *Μαναφίς Κ. Α.* Синай. Сокровища монастыря Святой Екатерины; на греч. яз.).

стуальный образ нередко находим и в гимнографии. Так, например, в тропаре канона Успения сказано: «Ὅπως ὑψώσασα τὰς χεῖρας, ἐκδημοῦσα ἢ πανάμωμος, χεῖρας τὰς Θεὸν ἠγκαλισμένας, σωματικῶς ἐν παρρησίᾳ, ὡς Μήτηρ ἔφησε πρὸς τὸν τεχθέντα· Οὓς μοι ἐκτήσω, εἰς αἰῶνας ὑπερυψοῦμεν εἰς πάντας τοὺς αἰῶνας» — «Якоже воздевши руце, исходиши, Всенепорочная, руце, имиже Бога носила еси плотию, со дерзновением, яко Мати, рекла еси Рожденному: яже Ми дал еси, во веки сохрани, вопиующия Тебе: Содетеля единого поим избавлении, и перевозносим во вся веки»¹.

В образе Богородицы, расположенном в нарфике храма монастыря Хора, жест вознесенных рук соединен с изображением Спасителя, помещенным в области телесного «сердца», как образом вмещения невместимого — «ἡ Χώρα τοῦ Ἀχωρήτου», и словесным надписанием как беззвучным «произнесением» Божественного Имени. В том же архитектурном пространстве нарфика, напротив образа Богородицы расположен образ Спасителя с поднятой рукой в жесте слова благословения — «ἡ Χώρα τῶν Ζώντων»². Взаимосвязь жестуальности образа Богородицы Оранты и образа Христа Спасителя в пространственной организации этого храма выражает существенную для христианского мироощущения связанность понятий «сердце» — «рука» — «голос» и являет собой важнейший «топос» византийского богословия и гимнографии, смысл которого выявляется в литургической практике и церковном искусстве.

Жест поднятой руки — это древнейший символ, выражающий способность человека к слушанию речи и поклонению святости, известный уже по древнеегипетским иероглифам и настенным рельефам³. Христианство усваивает понимание неразрывности связи произносимого слова и жеста руки, идущее от античности. Так, в Житии преподобного Максима Исповедника сказано, что для того, чтобы окончательно лишит святого возможности открытого высказывания истины веры, ему отрубили язык и правую руку⁴. Этот акт был совершен сознательно — неразрывность единства звучащей речи и жеста рук для его мучителей не вызывала сомнений.

Исследователь византийского искусства Д. В. Айналов обращает внимание на изображения жестов на христианских мозаиках IV—V веков и отмечает, что всегда жестукулирует правая рука — по правилу, унаследованному от античного ораторского искусства⁵. В этой связи исследователь приводит

¹ Миняя Август, 15, утреня, ода 8, троп. 2.

² «Χώρα Ζώντων» в храме монастыря Хора (ἡ Ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Σωτῆρος ἐν τῇ Χώρᾳ, Kariye Müzesi), см.: Ousterhout R. The Art of Kariye Camii.

³ См., например: Лувр (Département des Antiquités égyptiennes). LP1693, LP1693, E25395. URL: <https://collections.louvre.fr> (дата обращения: 12.10.2021).

⁴ Ο μέγας συναξαριστής της Ὀρθοδόξου Ἐκκλησίας. Ἀθήναι, 2001. 519—527 σ. (Большой синаксарь Православной церкви. Афины, 2001. С. 519—527).

⁵ Айналов Д. В. Мозаики IV—V веков // Журнал министерства народного просвещения. 1895. Апрель. С. 262.

слова Григория Нисского о жестах правой руки («εὐπροσήγορος δεξιά» — «благоголаголивая десница») и звучащей речи как характеристике образа человека. В Слове на погребение епископа Мелетия святой Григорий скорбит о том, что со смертью этого великого ума мы лишились и «чувствовалища» его тела, описывая пастыря таким образом: «Οὐκέτι ἔστιν ὁ ὀφθαλμὸς ὁ τὰ οὐράνια βλέπων, οὐδὲ ἡ ἀκοή ἢ τῆς θείας φωνῆς ἐπαίτουσα, οὐδὲ ἡ γλῶσσα ἐκεῖνη, τὸ ἀγνὸν ἀνάθημα τῆς ἀληθείας. Ποῦ ἡ γλυκεῖα τῶν ὀμμάτων γαλήνη; Ποῦ τὸ φαιδρὸν ἐπὶ τοῦ χεῖλους μειδίαιμα; Ποῦ ἡ εὐπροσήγορος δεξιά τῆ τοῦ στόματος εὐλογία τοὺς δακτύλους συνεπισειούσα;» — «Уже не существуют для нас эти очи, видящие небесное, слух с божественным гласом знакомый, уже нет этого голоса, чистого украшения истины. Где сладостное спокойствие очей? Где ясная улыбка уст? Где говорящая рука, благому слову уст содействующая движением пальцев?»¹

Античное понимание жестуальности как необходимости телесного движения для претворения слова в звучании в христианстве было осознано как проявление изначальной природы человека, сотворенного Богом «по образу и подобию». Святой Афанасий Великий утверждает, что Бог Слово единым жестом отожествил, собрав воедино и благоустроив многообразие сущностей, и явил красоту сотворенного бытия — мира видимого и невидимого². Слово и жест, в общности их творческой энергии, выступают нераздельно в его изъяснении устройства мира. В природе сотворенного Богом человека заложена возможность обратиться к истинному бытию, уподобиться Богу как своему «действительному» («ἐκ τοῦ ὄντος Θεοῦ τὰ παραδείγματα ἔχει») прообразу, обнаружив в самом себе изначальный импульс истинного бытия, от которого, вследствие своей подвижности, человек постоянно отвращается, поворачиваясь к иллюзорности «небытия». Рассматривая путь божественного уподобления человека в динамичном аспекте, святитель Афанасий обращается к категории жестуальности, указывая значение рук, наряду со зрением и слухом, как телесного органа, предназначенного для молитвы, ведущей к единению с Богом³.

В работах святителя Григория Нисского вопрос жестикуляции звучащей речи ставится в широком контексте значения «телесности» образа человека. В своем труде «О строении человека» («Περὶ κατασκευῆς ἀνθρώπου») он

¹ Γρηγορίου Νύσσης. Ἐπιτάφιος Λόγος εἰς τὸν Μέγαν Μελέτιον, Ἐπίσκοπον Ἀντιοχείας (*Григорий Нисский*. Надгробное слово о великом Мелетии, епископе Антиохии; на греч. яз.). PG 46, 856B.

² Ἀθανασίου Ἀλεξανδρείας. Λόγος κατὰ Ἑλλήνων (*Афанасий Александрийский*. Слово против язычников; на греч. яз.). 43–44. PG 25, 88AC.

³ Ἀθανασίου Ἀλεξανδρείας. Λόγος κατὰ Ἑλλήνων (*Афанасий Александрийский*. Слово против язычников; на греч. яз.). 4. PG 25, 9CD.

⁴ Γρηγορίου Νύσσης. Περὶ κατασκευῆς ἀνθρώπου (*Григорий Нисский*. О строении человека; на греч. яз.). PG 44, 125–256; *Forbesius G. H.* Τοῦ ἐν ἁγίοις πατρὸς ἡμῶν Γρηγ. Νύσσης, τὰ εὐρισκόμενα πάντα. Τόμ. 1. Burntisland, 1855. P. 102–318.

пишет: «Ἄλλως δὲ καὶ τῇ τοῦ λόγου χρεια συνεργός ἐστιν ἡ τῶν χειρῶν ὑπουργία· καὶ τις ἴδιον τῆς λογικῆς φύσεως τὴν τῶν χειρῶν ὑπηρεσίαν εἰπών, οὐ τοῦ παντὸς ἀμαρτήσεται· οὐ μόνον πρὸς τὸ κοινὸν τοῦτο καὶ πρόχειρον ἀποτρέχων τῇ διανοίᾳ, ὅτι γράμμασι τὸν λόγον διὰ τῆς τῶν χειρῶν εὐθυίας ἐνσημαινόμεθα· ἔστι μὲν γὰρ οὐδὲ τοῦτο λογικῆς χάριτος ἄμοιρον, τὸ φθέγγεσθαι διὰ γραμμάτων ἡμᾶς, καὶ τρόπον τινὰ διὰ χειρὸς διαλέγεσθαι, τοῖς τῶν στοιχείων χαρακτῆρσι τὰς φωνὰς διασώζοντας· ἀλλ' ἐγὼ πρὸς ἕτερον βλέπων, συνεργεῖν φημι τὰς χεῖρας τῇ ἐκφωνήσει τοῦ λόγου» — «Потребности слова содействует и служение рук, и кто особенностью словесного естества назовет услужение рук, тот не вполне погрешит. Не только к общей, простейшей и приблизительной обращаясь мысли, тому, что благим вдохновением рук мы обозначаем слово письмена́ми (ибо не лишены мы в словесном даровании и этого — произнесению слова посредством письмен, некоторым образом собеседованию рукою, сохраняя звуки в элементарных буквенных начертаниях), но я усматриваю и другое, имея в виду содействие рук в возглашении слова»¹.

Святитель Григорий говорит о прямом положении тела в стоянии и возможности свободного движения рук как об особенностях, которая стала начертанием божественного облика в человеке и условием дара слова. Создатель создал тело человека как благозвучный инструмент, соответствующий музыке, на нем исполняемой, пригодный для произнесения слова голосовым органом, с той же целью были приданы телу человека руки: «Καθάπερ τοὺς μουσικοὺς ἔστιν ἰδεῖν πρὸς τὸ τῶν ὀργάνων εἶδος τὴν μουσικὴν ἐκπονοῦντας, καὶ οὐτε διὰ βαρβίτων ἀυλοῦντας, οὐτε ἐν ἀυλοῖς κιθαρίζοντας· κατὰ τὸν αὐτὸν τρόπον ἔδει τῷ λόγῳ κατάλληλον εἶναι τὴν τῶν ὀργάνων κατασκευὴν, ὡς ἂν προσφωῶς ἐνηχοῖη πρὸς τὴν τῶν ρημάτων χρειαὴν ὑπὸ τῶν φωνητικῶν μορίων τυπούμενος. Διὰ τοῦτο συνητήθησαν αἱ χεῖρες τῷ σώματι» — «Как видим, музыканты, стараясь к роду инструментов приспособить музыку, на лире не свистят, как на аулосе, а на аулосе не бренчат, как на кифаре, подобным образом нужно было и для слова подходящим образом устроить органы, чтобы надлежащим способом извлекалось звучание, потребное для глаголов, голосовыми членами образованное. Для этого были преданы телу руки»². Значимость этой теории многообразия строения речевого органа человека и значения жеста рук в звучащей речи, высказанной в работах святителя Григория Нисского, подтверждается литургической практикой и искусством восточнохристианской церкви.

Жестуальность, ориентация в пространстве, схема и направление передвижения внутри храмового пространства в соответствии с «архитектурной же-

¹ Γρηγορίου Νύσσης. Περὶ κατασκευῆς ἀνθρώπου (*Григорий Нисский*. О строении человека; на греч. яз.). Κεφ. η'. Διατὶ ὄρθιον τοῦ ἀνθρώπου τὸ σχῆμα, καὶ ὅτι διὰ τὸν λόγον αἱ χεῖρες, ἐν ᾧ τις καὶ περὶ διαφορᾶς ψυχῶν φιλοσοφία. PG 44, 139.

² Γρηγορίου Νύσσης. Περὶ κατασκευῆς ἀνθρώπου εἰς κεφάλαια λ'. PG 44, 148C.

стуальностью» храма¹, так же как пространственный и жестуальный момент иконописи и настенных росписей храма в его согласованности с развитием богослужебного последования, имеют в православном богослужении важнейшее значение. «Храм Божий» и психосоматическое единство человека, «телесный храм» личности обретают в движении литургического действия необходимое единство, соединяющее всех причастных литургическому действию в единое целое. Согласно святому Максиму Исповеднику, движение богослужебного действия, раскрывающее смысл пространства храма как образ Бога и сотворенного Богом мира, в миметическом единстве слова и жестуальности являет также и лик тела человека, сотворенного по образу Божию².

Особенностью христианского искусства является то, что с обретением понимания личности как человека «внешнего» и «внутреннего» — жест руки изначально трактуется как образ слушания и ориентирует внимание к области сердца, которое соединено с понятием «внутреннего» человека, определяя начало молитвенного диалога с Богом в сердечном внимании. Жест поднятых рук с раскрытыми ладонями до уровня груди как образ «слушания сердцем» — обращения слухом к неслышимому, — нередко этот жест характеризует облик святого преподобного: именно так изображены преподобный Симеон Столпник и святой пустынный Онуфрий в афонском храме Протата³.

Жест «слушания сердцем» многообразно варьируется и изменяется в других образах поднятой руки, которые он приобретает в жестуальном диалоге слушания и речи. Посредством единения жеста поднятой руки со звучанием голоса обнаруживается смысл уподобления человека и храма⁴, где сердце — это человек внутренний, голос — «изнесение» внутреннего вовне, а в жестуальности рук и тела, как в «осознании пространства» богослужения, обретается ощущение целостности литургического хронотопа и архитектурного пространства храма.

¹ Термин «архитектурный жест» («αρχιτεκτονική χειρονομία») см.: *Potamianou I. Fos stin Byzantini ekklesia*. Thessaloniki: University Studio Press, 2000. P. 20 (Ποταμιανού Ι. Φως στην Βυζαντινή εκκλησία. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2000. σ. 20. *Ποταμιανος ΙΙ*. Свет в византийском храме; на греч. яз.).

² *Maximi confessoris Mystagogia una cum Latina interpretatione Anastasii bibliothecarii*, edita a Christian Boudignon [Corpus Christianorum. Series Graeca 69]. Turnhout, 2011. P. 18.

³ Об иконографии этого храма см.: Manouil Panselinos ek tou Ierou naou tou Protatou. Fessaloniki: Agioritiki estia, 2003. 312 p. (Μανουήλ Πανσέληνος εκ του Ἱεροῦ ναοῦ τοῦ Πρωτάτου. Θεσσαλονίκη: Αγιορειτική ἐστία, 2003. 312 σ. Мануил Панселинос храма Протата. Салоники: Агиоритики естия, 2003. 312 с.; на греч. яз.).

⁴ Святой Максим Исповедник говорит о церкви как о динамичной иерархии уподобления: образа Бога, образа умного и чувственного космоса и образа человека (Μαξίμου Ὁμολογητοῦ Μυσταγωγία (Максим Исповедник. Мистагогия; на греч. яз.). PG 91, 705). По словам святого Максима, человек, созданный по образу и подобию Бога, может быть назван церковью Божией, душу имея — алтарь, ум — святой жертвенник, а тело — храм верных (PG 91, 672).

Внутренний человек в христианстве есть средоточие божественного откровения: «Царство Божие внутрь вас есть», говорит Евангелие (Лк. 17: 21). В Ветхом Завете человек слушает и «взывает» к Богу сердцем. Например: «Ἐβόησε καρδία αὐτῶν πρὸς Κύριον» — «Сердце их вопиет к Господу» (Плач 2: 18), «Καὶ εἶπε πρὸς μεῖ υἱὲ ἀνθρώπου, πάντας τοὺς λόγους, οὓς λελάληκα μετὰ σοῦ, λαβὲ εἰς τὴν καρδίαν σου καὶ τοῖς ὠσὶ σου ἄκουε» — «И сказал мне: сын человеческий! Все слова Мои, которые буду говорить тебе, прими сердцем твоим и выслушай ушами твоими» (Иез. 3: 10). В Псалтири читаем: «σοὶ εἶπεν ἡ καρδία μου Κύριον ζητήσω ἕξεζήτησέ σε τὸ πρόσωπόν μου, τὸ πρόσωπόν σου, Κύριε, ζητήσω» — «Тебе рече сердце мое: Господа взыщу, взыска Тебе лице мое, лица Твоего, Господи, взыщу» (Пс. 26: 8). «Вопль сердца» и движение рук тесно связаны: «Φωνῆ μου πρὸς Κύριον ἐκέκραξα, φωνῆ μου πρὸς τὸν Θεόν, καὶ προσέσχε μοι. ἐν ἡμέρᾳ θλίψεώς μου τὸν Θεὸν ἐξεζήτησα, ταῖς χερσὶ μου νυκτὸς ἐναντίον αὐτοῦ, καὶ οὐκ ἠπατήθην» — «Гласом моим ко Господу воззвах, гласом моим к Богу, и внят ми. В день скорби моя Бога взысках рукама моима, нощию пред Ним, и не прельщен бых» (Пс. 76: 2–3). Суть звукотворчества в литургическом искусстве определяет связанность звукового интонирования с жестом рук, выражающим вовне потребность услышать неслышимое, чувственно, телесно воспринять божественное духовное слово в «вопле сердца».

В Священном Писании понятие «сердце» связано с возможностью высшего познания и истинного ощущения Бога. Об этом говорит апостол Павел в афинском Ареопаге: «ζητεῖν τὸν Κύριον, εἰ ἄρα γε ψηλαφήσειαν αὐτὸν καὶ εὗροιν, καὶ γε οὐ μακρὰν ἀπὸ ἐνὸς ἐκάστου ἡμῶν ὑπάρχοντα» — «Дабы они искали Бога, не ощутят ли Его и не найдут ли, хотя Он и недалеко от каждого из нас» (Деян. 17: 27). О реальном ощущении благодатного вселения Святого Духа в сердце рассказывают многие святые. Все они более или менее остро ощутили тот внутренний духовный жар, о котором говорит пророк Иеремия: «καὶ εἶπα οὐ μὴ ὀνομάσω τὸ ὄνομα Κυρίου καὶ οὐ μὴ λαλήσω ἔτι ἐπὶ τῷ ὀνόματι αὐτοῦ. Καὶ ἐγένετο ὡς πῦρ καιόμενον φλέγον ἐν τοῖς ὀστέοις μου» — «И подумал я: „не буду я напоминать о Нем и не буду говорить во имя Его“; но было в сердце моем, как бы горящий огонь, заключенный в костях моих» (Иер. 20: 9). Телесное движение, «воздеяние рук», становится выражением этого внутреннего сердечного жара как ощущения момента вселения благодати и божественного откровения, открываемого сердцу.

Изначальное «зерно» телесного движения, сопряженного с моментом внутреннего, сердечного слышания, — «воздеяние рук», — может получить расширение и в более обширной проекции, в жесте всего тела — как, например, падение ниц и восстание из земного поклона. Так, пророк Иезекииль, перед которым раскрылось видение славы Бога: «ὡς ὄρασις τόξου, ὅταν ᾗ ἐν τῇ νεφέλῃ ἐν ἡμέραις ὑετοῦ, οὕτως ἡ στάσις τοῦ φέγγους κυκλόθεν. αὕτη ἡ ὄρασις ὁμοιώματος δόξης Κυρίου καὶ εἶδον καὶ πίπτω ἐπὶ πρόσωπόν μου καὶ ἤκουσα φωνὴν λαλοῦντος» — «В каком виде бывает радуга на облаках во время дождя, такой вид имело

это сияние кругом» (Иез. 1: 28), упал ниц «на лице свое» и услышал голос — повеление Святого Духа встать на ноги: «Καὶ εἶπε πρὸς μεῖ υἱὲ ἀνθρώπου, στήθι ἐπὶ τοὺς πόδας σου, καὶ λαλήσω πρὸς σέ. Καὶ ἦλθεν ἐπ’ ἐμέ πνεῦμα καὶ ἀνέλαβέ με καὶ ἐξῆρέ με καὶ ἔστησέ με ἐπὶ τοὺς πόδας μου, καὶ ἤκουον αὐτοῦ λαλοῦντος πρὸς με» — «Такое было видение славы Господней. Увидев это, я пал на лице свое, и услышал глас Глаголющего, и Он сказал мне: сын человеческий! Стань на ноги твои, и Я буду говорить с тобой» (Иез. 2: 1–2). В этом библейском событии соединены два знака: слышание голоса и телесное движение, жест земного поклона и восстания из падения ниц всем телом.

Христианское иконописание дает зримый прообраз внутреннего духовного слушания как восприятия благодатного знания, выявляемый в телесной пластике жеста. По наблюдению Е. Трубецкого, для древнерусской иконографии образов евангелистов (которая продолжает византийскую) характерны особый поворот тела и направленность взгляда, словно обращенного к невидимому, их телесная пластика передает сосредоточение на восприятии внутреннего голоса, они обращены слухом к сердечному «глаголанию» внутреннего, божественного света¹. В византийской традиции изображений апостолов жест рук становится средоточием смысла их телесной пластики, энергия жеста передает интонационное напряжение «сердечного», внутреннего слушания божественного слова и возгласения этого слова слушающим: «благовестие» слова всегда сопряжено с жестом поднятой руки.

«Δεξιὰ Κυρίου ὑψώσέ με, δεξιὰ Κυρίου ἐποίησε δύναμιν» — «Десница Господня вознесе мя, десница Господня сотвори силу» (Пс. 117: 16), — говорится в Псалтири. Согласно Евангелию, благовещение слова ведомо «рукой Господней»: «Ἦσαν δέ τινες ἐξ αὐτῶν ἄνδρες Κύπριοι καὶ Κυρηναῖοι, οἵτινες εἰσελθόντες εἰς Ἀντιόχειαν ἐλάλουν πρὸς τοὺς Ἑλληνιστάς, εὐαγγελιζόμενοι τὸν Κύριον Ἰησοῦν. καὶ ἦν χεὶρ Κυρίου μετ’ αὐτῶν» — «Были же некоторые из них Киприяне и Киринеяны, которые, приидя в Антиохию, говорили Еллинам, благовествуя Господа Иисуса. И была рука Господня с ними» (Деян. 11: 20–21).

Слово «рука» (χεῖρ) в византийском богословии и гимнографии символически означает действенную энергию. Согласно святому Григорию Нисскому, «τὴν πρακτικὴν αὐτοῦ καὶ ἐνεργητικὴν δύναμιν τῷ τοιοῦτῳ διασημαίνει ὄνοματι» — «практическую и действенную силу означает именование»². Понятие «рука Божия» (ἡ χεὶρ Κυρίου) несет в себе также смысл созидательного, творящего действия в возвещении духовного слова: «Ὁ μὲν γὰρ προφήτης φησὶν ἐκ προσώπου τοῦ Πατρὸς, ὅτι Ἡ χεὶρ μου ἐποίησε πάντα ταῦτα, χεῖρα τὴν τοῦ Μονογενοῦς δύναμιν τῷ αἰνίγματι λέγων ὁ δὲ Ἀπόστολος ἐκ τοῦ Πατρὸς εἶναι τὰ πάντα, καὶ διὰ τοῦ Υἱοῦ τὰ πάντα λέγει συμβαίνει δὲ πῶς τὸ προφητικὸν πνεῦμα τῇ ἀποστολικῇ

¹ Трубецкой Е. Н. Два мира в древнерусской иконописи. М.: Путь, 1916. С. 18–19.

² Γρηγορίου Νύσσης. Κατὰ Εὐνομίου (Григорий Нисский. Против Евномия; на греч. яз.). 8. PG 45, 781B.

διδασκαλία καὶ ταύτη διὰ πνεύματος γενομένη. Ἐκεῖ τε γὰρ τὰ πάντα τῆς χειρὸς ἔργα τοῦ ἐπὶ πάντων ὁ προφήτης εἰπὼν, διαστέλλει τὴν τῶν γεγονότων φύσιν πρὸς τὸν ποιήσαντα» — «Пророк говорит от лица Отца: рука сотворила все сие (Ис. 48: 13, 66: 2; Деян. 7: 50), загадочно называя силою руку Единородного, апостол же говорит, что все из Отца и все через Сына (Кол. 1: 16). Пророческий Дух сходится с пророческим учением, рожденным Духом. Там пророк сказал о том, что все есть дела Того, выше всего, различает природу сбывшегося от Сотворшего их»¹.

Жест вознесенных рук являет силу божественной благодати, воспринимаемую как ответ на моление молящегося. Так, говоря о чуде, сотворенном пророком Моисеем, который стоял с вознесенными и протянутыми вверх руками в молитве до тех пор, пока народ не стяжал победу (Исх. 17: 11), святитель Григорий Нисский объясняет это как телесный жест напряженности его молитвенного слова, обращенного к Богу. Святой Григорий говорит о том, что, простерши руки, Моисей совершает чудо, и сравнивает жест рук пророка с воздеянием рук Христа, распятого на кресте².

Святитель Григорий говорит также о том, что молитвенное воздеяние рук делает народ причастником высоких созерцаний пророка и передает народу духовную силу божественного слова. «Ὁ δὲ λαὸς, εἰ μὲν ἐπληρώμενος βλέπει τοῦ νομοθέτου τὰς χεῖρας, ὑπέρτερος τοῦ ἐχθροῦ κατὰ τὴν παράταξιν γίνεται, εἰ δὲ καθεμμένας, ἐνδίδωσι. Σημαίνει δὲ τὸ μὲν ἐν ὕψει τὰς χεῖρας ἔχειν τὸν Μωϋσέα τὴν διὰ τῶν ὑψηλοτέρων νοημάτων θεωρίαν τοῦ νόμου, τὸ δὲ εἰς τὴν γῆν ἐπικλίνειν τὴν ταπεινὴν τε καὶ χαμαίζηλον κατὰ τὸ γράμμα τοῦ νόμου ἐξήγησιν τε καὶ παρατήρησιν. Ἐπαίρει δὲ βαρυνθείσας τοῦ Μωϋσέως τὰς χεῖρας ὁ ἱερεὺς συνεργῶ χρώμενος τῷ ὑποκειμένῳ κατὰ τὸ γένος» — «Народ, видя руки законодателя воздетыми, возобладает в битве над врагом, если же они опущены — тогда уступает. Воздеяние рук Моисея означает высочайших понятий созерцание и восприятие закона, преклонение вниз к земле — пресмыкающееся буквальное толкование и ему следование. Поддерживает отяжелевшие руки Моисея священник, употребляя содействие близкого ему по роду»³.

В семантическом спектре понятия «руки» как знака благодатной силы присутствует осознание жеста поднятой и протянутой руки как события передачи и восприятия благодати. В Евангелии о Иоанна сказано: «Ὁ πατὴρ ἀγαπᾷ τὸν υἱὸν καὶ πάντα δέδωκεν ἐν τῇ χειρὶ αὐτοῦ» — «Отец любит Сына и вся даде в руке Его» (Ин. 3: 35). Святитель Афанасий Великий сравнивает ис-

¹ Γρηγορίου Νύσσης. Κατὰ Εὐνομίου (Григорий Нисский. Против Евномия; на греч. яз.). 7. PG 45, 749D.

² Γρηγορίου Νύσσης. Περί τοῦ βίου Μωϋσέως, ἢ περὶ τῆς κατ' ἀρετὴν τελειότητος (Григорий Нисский. О жизни Моисея, или О совершенстве добродетели; на греч. яз.). PG 44, 348D.

³ Γρηγορίου Νύσσης. Περί τοῦ βίου Μωϋσέως... (Григорий Нисский. О жизни Моисея; на греч. яз.). PG 44, 372B.

хождение Святого Духа с потоком вод, проистекающим из источника, ростком, растущим из корня, с отсветом пламени: «Τὸ δὲ Ἅγιον Πνεῦμα, ἐκπόρευμα ὄν τοῦ Πατρὸς, αἰεὶ ἐστὶν ἐν ταῖς χερσὶ τοῦ πέμποντος Πατρὸς καὶ τοῦ φέροντος Υἱοῦ, δι' οὗ ἐπλήρωσε τὰ πάντα. Ὁ Πατὴρ συνέχων ἐξ ἑαυτοῦ τὸ εἶναι, ἐγέννησε τὸν Υἱὸν, ὡς ἔφαμεν, καὶ οὐκ ἔκτισεν, ὡς ποταμὸν ἀπὸ πηγῆς, καὶ ὡς βλαστὸν ἀπὸ ρίζης, καὶ ὡς ἀπαύγασμα ἀπὸ φωτὸς, ἃ οἶδεν ἡ φύσις ἀδιαίρετα» — «Святой Дух, будучи исхождением от Отца, вечно в руках посылающего Отца, и приносящего Сына, чем исполнено все. Отец родил Единородного Сына, а не сотворил, как реку из источника, как росток из корня, как озарение от света, природа которых нераздельна»¹. В продолжение этой мысли в византийских гимнографических текстах духовная благодать часто сравнивается с потоком вод из источника, с излучением света, так же как и с протянутой подающей рукой.

Образ восприятия благодати как образ дающей и принимающей руки нередко встречается и в византийской иконографии. В миниатюрах византийских рукописей слово Бога изображается с детской простотой, как мы видим, например, в изображении апостола Иоанна с его учеником Прохором в рукописях из афонского монастыря Дионисия². Апостол Иоанн представлен здесь стоящим прямо, со взглядом, устремленным влево, он диктует сидящему справа от него ученику его Прохору, который записывает услышанное в рукопись, лежащую на коленях. С небесного полукруга, изображенного в правом верхнем углу иконы, протянута рука Бога со сложением пальцев в жесте благословения и слова, и оттуда к нимбу апостола протянута надпись «Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ Λόγος» — «Вначале было Слово». Апостол Иоанн вполборота повернулся вправо, левая рука его поднята с раскрытой ладонью в жесте слушания, а правая протянута в жесте речи к Прохору. Прохор в абсолютном подчинении и внимании склонился к рукописи, но смотрит в противоположную от апостола Иоанна сторону и слушает, записывая слово Бога, воспринятое от своего учителя и апостола³.

«Πρὸς σὲ ἦρα τοὺς ὀφθαλμοὺς μου τὸν κατοικοῦντα ἐν τῷ οὐρανῷ. ἰδοὺ ὡς ὀφθαλμοὶ δούλων εἰς χεῖρας τῶν κυρίων αὐτῶν, ὡς ὀφθαλμοὶ παιδίσκης εἰς χεῖρας τῆς κυρίας αὐτῆς, οὕτως οἱ ὀφθαλμοὶ ἡμῶν πρὸς Κύριον τὸν Θεὸν ἡμῶν, ἕως οὗ οἰκτερῆσαι ἡμᾶς» — «К Тебе возведох очи мои, живущему на небеси. Се яко раб в руку господий своих, яко очи рабыни в руку госпожи своея: тако очи наши ко Господу Богу нашему, дондеже ущедрит ны» (Пс. 122: 1–2). Эти стихи псалма передают жестуальный образ внимания (рабыня смотрит на

¹ Αθανασίου Αλεξανδρείας. Εἰς τὸ «Πάντα μοι παρεδόθη ὑπὸ τοῦ Πατρὸς» (Αθανασίῳ Ἀλεξανδρινῷ). Слово на слова «Вся мне предана суть Отцем моим»; на греч. яз.). 25, 208А.

² Афон. Монастырь Святого Дионисия, код. 558 μ (Τετραεὐάγγελο, конец X — начало XI века). Л. 225 β; код. 587 (Εὐαγγελιστάριο, третья четверть XI века). Л. 1β.

³ Афон. Монастырь Святого Дионисия, код. 558 μ (Τετραεὐάγγελο, конец X — начало XI века). Л. 225β. То же, но без надписи: код. 587 (Εὐαγγελιστάριο, третья четверть XI века). Л. 1β.

руку своей госпожи, ожидая жеста произнесения ею повеления), что сравнимо с ожиданием повеления Бога в ответ на молитвенное к Нему обращение. Литургическое слово — это диалог, единение человека и собеседника, отдельного человека и группы людей рядом с ним в молитвенном обращении к Богу. Жест поднятой руки всегда ориентирован в пространстве, связан с поворотом тела в направлении того, кому слово обращено и кто воспринимает в слушании звучащую речь. Существенно для византийской литургической традиции то, что литургическая речь невозможна вне слушания, и, как известно, Божественная литургия не может начаться, если на начальный возглас священника народ или кто-то один, стоящий в храме, не ответит «Аминь».

Жест поднятой руки всегда связан с определенной ориентацией в богослужбном и архитектурном пространстве храма, которое, в свою очередь, жестуально ориентировано в отношении сторон света. Яркий пример находим в порядке чина Крещения. Согласно практике, отрекаясь от Сатаны, крещаемый поднимает руку, однако же святитель Кирилл Иерусалимский уточняет в связи с этим то, что необходимо не только поднять руку, но и повернуться всем телом от обращенности к востоку (поскольку молитва всегда совершается лицом к востоку) — к западу: «Εἰσῆιτε πρῶτον εἰς τὸν προαύλιον τοῦ βαπτίσματος οἴκον, καὶ πρὸς τὰς δυσμὰς ἐστῶτες ἠκούετε καὶ προσετάττεσθε ἐκτείνειν τὴν χεῖρα, καὶ ὡς παρόντι ἀπετάττεσθε τῷ Σατανᾷ» — «Взошли вы сначала во двор дома крещения и, стоя повернувшись к западу, слушали и по повелению простирали руку, как бы присутствующего там Сатаны отрицались»¹. «Ἀλλ' ὁμῶς ἀκούεις τεταμένη τῇ χειρὶ ὡς πρὸς παρόντα εἰπεῖν Ἐποτάσσομαί σοι, Σατανᾷ», βούλομαι καὶ τίνας ἐνεκεν ἵστασθε πρὸς δυσμὰς εἰπεῖν ἀναγκαῖον γάρ» — «Но, однако, ты слышишь, простерши руку, как к присутствующему нужно сказать: „Отрицаюсь тебе, Сатана“, хочу сказать и то, почему к западу повернувшись стояли, ибо это нужно»². Здесь речь идет об обращении к Сатане, как бы реально присутствующему (ὡς πρὸς παρόντα) и стоящему напротив того (сзади, с противоположной стороны от востока, куда молящийся обращен в молитве), кто принимает крещение. Поднятая рука, произнесение слова и ориентация в пространстве неразрывно связаны в этом обрядовом жестуальном событии.

Если углубиться в древнейшие слои истории жестуальности, среди древнейших символов речи и слушания мы находим многообразие древнеегипетских форм в изображении человека и иероглифики слушания и речи (поднятые до уровня груди или рта руки), а также изображение человека с воздетыми вверх руками (как знак мольбы и поклонения), аналогичные примеры

¹ Κυρίλλου Ἱεροσολύμων. Κατήχησις μυσταγωγική (Кирилл Иерусалимский. Тайноводственные поучения; на греч. яз.). PG 33, 1068.

² Там же.

видим и в античном искусстве¹. Многообразие образа поднятой руки, как изначального жеста многих исторических и этнических культурных традиций, было усвоено и претворено в восточнохристианском литургическом искусстве в единстве и целостности аудиального символизма церковного богослужения.

Как правило, молитвенный жест в христианском обычае связывается с крестным знаменем. Однако, по утверждению Е. Голубинского, знамение креста как жест молитвы и веры появился в христианстве не ранее XIV века, а до того молитва была связана с поднятой рукой и воздетыми вверх руками². Именно об этом сказано в апостольском поучении: «Βούλομαι οὖν προσεύχεσθαι τοὺς ἄνδρας ἐν παντὶ τόπῳ, ἐπαίροντας ὁσίους χεῖρας χωρὶς ὀργῆς καὶ διαλογισμοῦ» — «Итак, желаю, чтобы на всяком месте произносили молитвы мужи, воздевая чистые руки без гнева и сомнения» (1 Тим. 2: 8).

Поднятая рука как знак исповедания веры и молитвенного слова приводится во многих ранневизантийских свидетельствах. Так, например, поднятая рука как образ христианской молитвы упоминается Евсевием Кесарийским, который описывает изображение Константина Великого на монете, отчеканенной при его жизни, как исповедника веры: стоящий прямо император, глядящий в небо, с поднятой рукой как знак молитвы³.

Рука с раскрытой ладонью на уровне груди и сердца — это жест внимания в слушании, как безмолвный ответ того, кто воспринимает слухом речь говорящего, жест поднятой руки с раскрытой ладонью перед собой — это и знак вступающего в диалог в ответ на произнесенное слово. Поднятая рука как риторский жест начала речи говорящего указана типиконом диакону, начинающему ектению и призывающему народ к соучастию в молитве. В церковном последовании Дня памяти святителя Василия Великого говорится о святом: «τοῖς γὰρ βροτοῖς τὸ Πνεῦμα, Θεὸν ἀνεκῆρυξας, καὶ τῶν χειρῶν ἐκτάσει, ἐχθροὺς ἐθανάτωσας, πᾶσαν ἐκδιώξας, Σαβελλίου λατρείαν» — «человекам бо Духа Бога быти проповедал еси, и рук воздеянием враги умертвил еси»⁴. «Протяжение рук» (ἐκταση τῶν χειρῶν, в славянском переводе «воздеяние рук»), ко-

¹ Например, египетские стелы из собрания Британского музея (EA57358, 55–70) и Лувра (E21126, 200–299, Kom Abou Billou) и мраморный рельеф из собрания Лувра (LP2647, 400). Проследить «археологию» смыслового развития жеста поднятых и воздетых вверх рук в предыстории христианской культуры — задача специального исследования.

² См.: Голубинский Е. К нашей полемике с старообрядцами (дополнения и поправки к полемике относительно общей ее постановки и относительно главнейших частных пунктов разногласия между нами и старообрядцами). Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Императорское Общество истории и древностей российских при Московском университете, 1905. 260 с.

³ Εὐσεβίου Καισαρείας. Εἰς τὸν βίον Κωνσταντίνου τοῦ βασιλέως (Евсевий Кесарийский. О жизни царя Константина; на греч. яз.). Λόγος Δ', Κεφάλαιον ιε'. PG 20, 1164B. Подобное изображение можно видеть на монетах собрания Британского музея: B.1591; B5771; 1885,0801.9; 1920,0712.13; 1981,0618.1. URL: <https://www.britishmuseum.org/collection> (дата обращения: 12.10.2021).

⁴ Минея Январь, 1, после полиелея, кафизма святого.

торым были убиты враги, указанное в этом тексте, — это проповедь святого, который просветил еретиков словом истины, восстановив благочестие: святитель Василий Великий, так же как и другие святители, обычно представлен в византийской иконографии с поднятой рукой как знаком вдохновенного проповеднического слова¹.

Объясняя библейские слова: «Ὅταν ἐκτείνητε τὰς χεῖρας, ἀποστρέψω τοὺς ὀφθαλμούς μου ἀφ' ὑμῶν» — «Егда прострете руки ко Мне, отвращу очи Мои от вас» (Ис. 1: 15), в своем труде «Толкование на Исаию» («Ἑρμηνεία εἰς τὸν Ἰσαΐαν») святитель Василий Великий говорит о значении молитвенного жеста. Он разделяет жест воздетой вверх руки и руки, поднятой с небольшим протяжением вперед, как разные молитвенные образы человека, определяя их как «ищущий высшего» (ὁ τὰ ἄνω ζητῶν) и «о телесной помощи умоляющий» (ὁ τῆς εἰς τὰ σωματικὰ βοηθείας ἐπιδεόμενος)².

Поднятые в молитве руки — характерный жест изображений преподобных, поскольку молитва полагается в качестве главного занятия их образа жизни. Так, например, в изображении общины монастыря Богородицы (I. M. τῆς Θεοτόκου τῆς Βεβαίας Ἑλλάδος) все монахини представлены с поднятыми молитвенно руками³.

Жест рук, поднятых вверх, имеет особый интонационный характер — это образ прилежного, интенсивного моления, связанного с усилением громкости фонации голоса. «Воздеяние» рук в молитве, обращенной ввысь, к Богу, как каждение фимиама, восходящего к небу, или «жертва вечерняя», упомянуто в Псалми: «Κατευθυνθήτω ἡ προσευχή μου ὡς θυμίαμα ἐνώπιόν σου· ἔπαρσις τῶν χειρῶν μου θυσία ἐσπερινή· εἰσάκουσόν μου, Κύριε» — «Да исправится молитва моя яко кадило пред Тобою, воздеяние руку мою, жертва вечерняя» (Пс. 140: 2). «Εἰσάκουσον τῆς φωνῆς τῆς δεήσεώς μου ἐν τῷ δέεσθαί με πρὸς σέ, ἐν τῷ αἰρεῖν με χεῖράς μου πρὸς ναὸν ἅγιόν σου» — «Услыши, Господи, глас моления моего, внемда молити ми ся к Тебе, внемда воздети ми руце мои ко храму святому Твоему» (Пс. 27: 2).

Такой жестуальный образ — возношение рук высоко вверх, «к небу» — выражает полную самоотдачу в усиленной и напряженной молитве с целью быть услышанным Богом и в потребности услышать голос Бога. Так, важный момент Божественной литургии при начале Евхаристического канона — обращение внимания к невидимому глазами и неслышимому слухом и, одновременно, изнесение внутреннего слова вовне, во услышание всем, — обозначен единством громкого возгласа и жеста высоко воздетых рук предстоящего священника, который обращен в этот момент лицом к народу, находящему-

¹ Например, в рукописи афонского монастыря Святого Дионисия, код. 471. Л. 25β.

² Βασιλίου Μεγάλου. Ἑρμηνεία εἰς τὸν Ἰσαΐαν (*Василий Великий. Толкование на Исаию*; на греч. яз.). PG 30, 188D–189A.

³ Игуменя и монахини монастыря Богородицы (Βεβαίας Ἑλλάς). Оксфорд Lincoln College, код. gr. 35 (1327–1342). Л. 12α, 8α.

ся в храме: «Ἄνω σχῶμεν τὰς καρδίας» — «Горé имеем сердца», и певческий ответ народа (или одних певчих): «Ἐχομεν πρὸς τὸν Κύριον» — «Имамы ко Господу»¹. Как описывает святитель Кирилл Иерусалимский: «βοῶ ὁ ἱερεὺς: “Ἄνω τὰς καρδίας”. Ἀληθῶς γὰρ κατ’ ἐκείνην τὴν φρικωδεστάτην ὥραν δεῖ ἄνω ἔχειν τὴν καρδίαν πρὸς τὸν Θεόν, καὶ μὴ κάτω περὶ τὴν γῆν καὶ τὰ γήινα πράγματα» — «восклицает священник „Ввысь сердце“. Истинно в этот страшный час нужно обратить сердце к Богу, но не вниз к земле и земным вещам»².

Руки, протянутые вверх к небу, как образ покаяния указывает святой Симеон Новый Богослов в своем поучении о келейном правиле монаха. Он придает большое значение жесту воздеяния рук в описании ночной молитвы монаха в келье, соединяя этот жест в едином жестуальном порядке с поклонами и крестным знаменем³.

Святитель Афанасий Александрийский, описывая монашеское житие Антония Великого, говорит о чуде обретения источника в пустыне, когда он шел там вместе с братьями и все оказались без воды на пороге смерти от жажды. В описании сказано об образе его молитвы: «Ὁ δὲ γέρων, ὁρῶν πάντας κινδυνεύοντας, πάνυ λυπηθεὶς καὶ στενάξας, ὀλίγον ἀπ’ αὐτῶν ἀπελθὼν, καὶ κλίνας τὰ γόνατα, καὶ τὰς χεῖρας ἐκτείνας, προσήχητο· καὶ εὐθὺς ἐποίησεν ὁ Κύριος ὕδωρ ἐξελθεῖν, ἔνθα προσευχόμενος εἰστήκει» — «Старец же, видя всех на пороге бедствия, очень опечалившись и воздохнув, немного отошел от них и, преклонив колена и протянув руки вверх, начал молиться — тут же сотворил Господь исхождение воды там, где стоял молящийся»⁴.

Общее моление с воздетыми вверх руками (наряду с поклонами, совершаемыми всеми вместе) было обычаем церковного собрания египетских монашеских киновий. Об этом пишет Иоанн Кассиан: «Пάντα τὰ ἀνατολικά κοινὸβια, καὶ μάλιστα τὰ αἰγυπτιακά, τοιοῦτον κανόνα ἐπὶ τῶν προσευχῶν καὶ ψαλμοῦδιῶν ἔχουσι. Συναγομένων τῶν ἀδελφῶν ἐπὶ τὸ αὐτὸ κατὰ τὸν καιρὸν τῆς συνάξεως, ἠνίκα τελειωθῆ ὁ ψαλμὸς, οὐ παραχρήμα πρὸς γονυκλισίαν ὁρῶσιν, ἀλλὰ πρὶν ἢ τὰ γόνατα κάμψαι, πρὸς ὀλίγον ἰστάμενοι καὶ τὰς χεῖρας ἐκτεταμένας ἔχοντες, εὐχονται. Καὶ μετὰ ταῦτα χαμαὶ προσπίπτοντες καὶ πρὸς ὀλίγον πάλιν ἐν τῇ γονυκλισίᾳ εὐχόμενοι, πάντες ἅμα ἐγείρονται καὶ πάλιν διαπτάσοντες τὰς χεῖρας ἐκτενέστερον καὶ ἐπιτεταμένως τὰς ἰκεσίας ἀποπληροῦσιν, οὐδενὸς γόνυ κλίνοντος ἢ ἐκ τῆς γονυκλισίας ἀντισταμένον, ἕως ἄν ὁ ποιῶν αὐτοῖς τὴν εὐχὴν κλίνη πρῶτος καὶ ἀναστῆ πρῶτος» — «Все восточные монашеские киновии, и, конечно, египетские, имеют такое правило молитвы и псалмопения. Собравшись вместе, все братья во время общего со-

¹ См.: Служебник. Изд-во Московской Патриархии, 2000. С. 221–222.

² Κυρίλλου Ἱεροσολύμων. Κατήχησις μυσταγωγική (Кирилл Иерусалимский. Тайноводственные поучения; на греч. яз.). PG 33, 1112.

³ *Syméon le Nouveau Théologien*. Catéchès 23–34, introduction, texte critique et notes par Basile Krivochéine, traduction par Joseph Paramelle. T. III [Sources chrétiennes 113], Paris, 1965. P. 206.

⁴ Αθανασίου Αλεξανδρείας. Βίος καὶ πολιτεία τοῦ ὁσίου Ἀντωνίου (Афанасий Александрийский. Житие преподобного Антония; на греч. яз.). 54. PG 26, 921A.

брания, по окончании псалма, не бросаются сразу склонять колена, но прежде поклонов немного стоят и, воздев вверх руки, молятся. После того бросаются вниз в земном поклоне и немного молятся преклоненными, потом, снова встав все вместе и вновь протянув вверх руки еще выше, с еще большим напряжением восполняют моление, никто колен не преклоняя и не вставая из поклона, прежде чем начинающий молитву не сделает поклон и не встанет из поклона»¹. В сочинении, приписываемом святителю Афанасию Александрийскому сказано о таком же порядке моления, в котором чередуются земные поклоны и воздеяние рук². Коптская настенная роспись, найденная в пустыне Вади Сарга, на которой изображены молящиеся святые, дает представление об образе молитвы с воздетыми вверх руками, характерном для египетского монашества³.

Жест воздеяния рук в молитве был в обычае и в греческих монашеских киновиях. В древнейшем уставе Студийского монастыря говорится о возношении монахами рук наряду с поклонами при совершении в храме общей молитвы: «Μετὰ τὴν ἑβδομάδα τῆς ἁγίας Πεντηκοστῆς, κατὰ τὴν ὁποῖαν δὲν ψάλλονται Ὁρες, εἰσέρχεται ἡ τεσσαρακοστὴ τῶν ἁγίων ἀποστόλων καὶ ἀρχόμεθα ψάλλειν καὶ τὰς ὥρας μετὰ καθισμάτων πάντοτε. Μετὰ γοῦν τὸ τέλος τῆς ψαλμωδίας, λέγομεν τὸ Κύριε ἐλέησον εἰκοσάκις, καὶ βάλλομεν ἐν πρώτοις γ' γονυκλισίας ἰσοταχῶς ἅπαντες τῷ προεστῶτι ἐπόμενοι, ἐν αἷς καὶ μικρὸν τὰς χεῖρας ἐκτείνομεν πρὸς τὸν Θεόν. Εἶθ' οὕτως ἄλλας εἴκοσιν, ὡς ἔχει τάχους ἕκαστος. Οὕτως οὖν καθ' ἑκάστην σύναξιν» — «После недели святой Пятидесятницы, во время которой не поются часы, приходит четыредесятница святых апостолов и начинаем петь часы с кафизмами постоянно. После окончания псалмопений говорим „Господи помилуй“ двадцать раз и делаем три поклона все вместе с предстоящим, произносящим это, тогда протягиваем вверх и руки к Богу. Потом другие двадцать, и так на каждом церковном собрании»⁴.

¹ Εὐεργετινός ἦτοι Συναγωγὴ τῶν θεοφθόγγων ρημάτων καὶ διδασκαλιῶν τῶν θεοφόρων καὶ ἁγίων πατέρων ἀπὸ πάσης γραφῆς θεοπνεύστου συναθροισθεῖσα οἰκείως τε καὶ προσφόρως ἐκτεθεῖσα παρὰ Παύλου τοῦ ὀσιτάτου μοναχοῦ καὶ κτήτορος Μονῆς τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου τῆς Εὐεργετίδος καὶ Εὐεργετινοῦ ἐπικαλουμένου, Ἔκδοσις ἕκτη. Ἀθῆναι, 1986. τ. Β', ια', 5, 4 (Евергетинос, или Собрание богоглаголения и учения богоносных и святых отцов, собранных от всех боговдохновенных писаний и переданных преподобным Павлом Евергетидским, ктитором монастыря Пресвятой Богородицы Благодетельницы. Изд. 6-е; на греч. яз.).

² «Συναγομένων γὰρ αὐτῶν ἐπὶ τὸ αὐτὸ κατὰ τὸν καιρὸν τῆς συνάξεως, ἠνίκα τελειωθῆ ὁ ψαλμὸς οὐ παραρῆμα πρὸς γονυκλισίαν ὀρμῶσιν, ἀλλὰ πρὶν ἢ τὰ γόνατα κάμψαι, πρὸς ὀλίγον ἰστάμενοι, καὶ τὰς χεῖρας ἐκτεταμένως ἔχοντες, εὐχονται καὶ μετὰ ταῦτα χαμαὶ προσπίπτοντες καὶ πρὸς ὀλίγον πάλιν ἐν τῇ γονυκλισίᾳ εὐχόμενοι πάντες, ἐν τῷ ἅμα ἐγείρονται καὶ πάλιν τὰς χεῖρας διαπετάσαντες, ἐκτενέστερον καὶ ἐπιτεταμένως τὰς ἰκεσίας ἀποπληροῦσιν, οὐδενὸς γόνυ κλίνοντος, ἢ ἐκ τῆς γονυκλισίας ἀνισταμένου, ἕως ὁ ποιῶν αὐτοῖς τὴν εὐχὴν, κλίνει πρῶτος, ἢ ἀναστῆ πρῶτος». PG 28, 852A

³ Британский музей. EA73139. URL: <https://www.britishmuseum.org/collection> (дата обращения: 12.10.2021).

⁴ PG 99, 1708BC. *Дмитриевский А. А.* Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках Православного Востока. Т. I: Туріка. Киев: Тип. Г. Т. Корчак-Новицкого, 1895. С. 230.

В типике Евергетидского монастыря указано воздевать руки вверх при произнесении молитвословий: «Τὰς μέντοι πάσας εὐχὰς χερσὶ λέγειν ἀνατεταμέναις κατὰ τὸ “Ἐπάρατε τὰς χεῖρας ὑμῶν εἰς τὰ ἅγια, καὶ εὐλογεῖτε τὸν Κύριον”, καὶ τὸ “Ἐπαρσις τῶν χειρῶν μου θυσία ἑσπερινή”, καὶ τὸ “Ἐν παντὶ τόπῳ ἐπαίροντας ὅσιας χεῖρας χωρὶς ὀργῆς καὶ διαλογισμῶν”» — «По сути все молитвы говорим с протяжением рук по слову „воздежите руки ваша во святая“ (Пс. 133: 2) и „воздеяние руку моею, жертва вечерняя“ (Пс. 140: 2) и „на всяком месте произносили молитвы, воздеявая чистые руки без гнева и сомнения“» (1 Тим. 2: 8)¹.

Жест воздеяния рук всем монашеским собранием одновременно указан в типике монастыря Богородицы Космосотирас. В порядке праздничной трапезы в день Успения Богородицы, после того как все насытятся, монахи встают, поднимают вверх руки и сорок раз с воздетыми руками произносят «Господи помилуй», после чего расходятся².

Воздеяние рук соединено в другом указании типика того же монастыря с молением с «жаром сердца» (ἐν θερμῇ καρδίᾳ). Ктитора монастыря выражает желание, чтобы после его кончины каждый вечер после общей трапезы все собирались перед иконой Богородицы и совершали «Трисвятое» ради спасения его души. После прилежного моления «с жаром сердца» монахи должны были произнести сорок раз «Господи помилуй» с воздетыми руками и молитву Богородице³.

«Жар сердца» выражен и в жесте плача — высоко воздетых руках и громком стенании. Насколько глубоко укоренен этот жест в человеческой природе, показывает то, что этот жест мы видим на древнейших египетских и античных изображениях⁴. Стенание жен-мироносиц, в группе которых выделяется фигура с воздетыми высоко вверх руками и приподнятым телом в громком крике, видим в настенных росписях храма монастыря Дечаны, в образе Распятия Христа из синайского монастыря Святой Екатерины⁵.

В храме недопустима экзотичность, выражаемая громкими воплями и жестами плакальщиц. Однако динамика интонирования не однообразна — она простирается от тишайшего стихословия (интонационно-определенного произнесения слова, но без певческой протяженной фонации), возгласов (относительно тихих и более громких) до «велегласного», протяженного

¹ *Gautier P.* Le Typikon de la Théotokos Kecharitoménè // *Revue des études byzantines*. 1985. 43. P. 21.

² *Petit L.* Τυπικὸν τῆς μονῆς Παναγίας τῆς Κοσμοσωτείας // *Bulletin de l'Institut Archéologique Russe à Constantinople*. 1908. XIII. P. 47.

³ *Ibid.* P. 42.

⁴ Например, изображение плакальщиц в погребальной камере Рамоса, плакальщицы на античной вазе: Британский музей. Е52.

⁵ См.: *Manathis K. A.* Sina. I thesauri tis Ieras Monis Agias Ekaterinis. Ekdotiki Athinon, 2006. 399 p. (Μανάθης Κ. Α. Σινά. Οι θησαυροί της Ι. Μονής Αγίας Αικατερίνης. Εκδοτική Αθηνών, 2006. 399 σ. *Μαναφύς Κ. Α.* Синай. Сокровища монастыря Святой Екатерины; на греч. яз.).

пения. Такой широкий диапазон звучания голоса зафиксирован в уставных текстах и отражен в иконографии.

Так, в типиконе монастыря Спасителя в Мессине указывается интонирование Изобразительных и Блаженн не громким голосом, но сдержанным и тихим (ἄρχονται τὰ τυπικὰ καὶ οἱ μακαρισμοὶ, οὐ μετὰ φωνῆς ἀλλ' ὑψημένως καὶ ὀμαλῶς)¹. Тот же типикон, в другой момент богослужебного последования, указывает петь молитву «Господи помилуй» «высокогласно, медленно и спокойно»: «Ψάλλεται τὸ Κύριε ἐλέησον μεγαλόφωνος καὶ σχολαίως»². Указывается и соотношение динамики пения «тихим голосом и без протяжения, речитативно» (ἡρεμαία φωνῆ καὶ χύμα) и «громким голосом, высокогласно» (μεγάλῃ τῇ φωνῇ) в определенном порядке³.

Говоря о совершении Шестопсалмия в храме, типикон монастыря Богородицы Кехаритомени указывает монахине-екклисиарху выпевать стихи псалмов спокойно и внимательно, тихим голосом во услышание всем: «Μετὰ δὲ τὸ τελεσθῆναι τὸ τρισάγιον, ἡ ἐκκλησιάρχισσα τοῦ ἐξαψάλμου ἀπάρξεται σχολαίως τε καὶ προσεκτικῶς ἄδουσα αὐτὸ καὶ ἡσύχῳ ὑπάρχουσα τῇ φωνῇ, ἵν' ἔχοιεν ἀκολουθεῖν αὐτῇ αἱ λοιπαὶ ἀπροσκόπως καὶ ἀπλανῶς» — «После того, как завершится Трисвятое, еклисиархиса начинает Шестопсалмие, медленно и внимательно, и тихим голосом выпевая, чтобы все остальные могли ей следовать непрерывно и безошибочно»⁴.

Следующее песнопение, в противоположность Шестопсалмию, по уставу поется «звонким и громким голосом» (λαμπρᾷ τῇ φωνῇ). Это соотношение динамики Шестопсалмия и песнопения «Бог Господь» отмечает типикон монастыря Пантократора. Шестопсалмие совершается «не крича, но тихо и спокойно подпевая согласно еклисиарху, стоящему посреди храма и ясно произносящему слова во услышание всем» (οὐ μετὰ κραυγῆς ἀλλ' ἡρέμα τοῦτο καθ' ἑαυτοὺς ὑποψάλλοντες καὶ φροντίζοντες τῷ ἐκκλησιάρχῃ συμφωνεῖν μέσον ἐστῶτι τοῦ ναοῦ καὶ τρανότερον φθεγγομένῳ πρὸς τὸ ἐξακούεσθαι). Потом поется «Бог Господь» или «Аллилуия» «победным и звонким голосом» (ἀμφότερα μετὰ τινος ὀδῆς ἐπινικίου τε καὶ λαμπρᾶς)⁵.

Типикон Мессинского монастыря говорит о необходимости «высокогласного» пения (μεγαλόφωνως τὴν τρισάγιαν ταύτην φωνὴν ἀναμέλλομεν) в подражание небесным силам, которые, согласно пророку Исаии, воспевают «многопетое и славнейшее богословие» (τὴν ἱερωτάτην ταύτην καὶ πολυῶμητον

¹ Le Typicon du monastère du Saint-Saveur à Messine. Codex Messinensis GR 115 a. D. 1131 / Introduction, text critique et notes par Miguel Arranz, s. j. [Orientalia Christiana Analecta 185]. Roma: Pontificium Institutum Orientalium Studiorum, 1969. P. 55.

² Ibid. P. 56.

³ Ibid. P. 55.

⁴ Gautier P. Le Typikon de la Théotokos Kecharitoménè. P. 87.

⁵ Gautier P. Le typikon du Christ Sauveur Pantocrator // Revue des études byzantines. 1974. 32. P. 35.

καὶ σεβασμιωτάτην θεολογίαν), которому и певчие вторят своими громкими голосами: «Εἰκότως οὖν καὶ ἡμεῖς μεγαλόφωνως τὴν τρισαγίαν ταύτην φωνὴν ἀναμέλομεν· τοῦτο μὲν τῇ ἐκείνων μῆμῃσει, τοῦτο δ' ἐκ περιχαρείας, ὅτι μετὰ τῶν ἐπουρανίων δυνάμεων ἠξιώθημεν στῆναί τε καὶ τὸ ἱερώτατον τοῦτο μέλος ταύταις συμμελωδῆσαι» — «Так мы громкими голосами Трисвятое воспеваем, им подражаем и пребываем в радости, что с небесными силами удостоены стоять и священный этот мелос петь вместе»¹.

Соотношение певческой динамики от тихого пения до громкого, почти крика, отмечается в богослужении дня Пасхи. Священник начинает «Христос воскрес» громко певчески (μετὰ φωνῆς), ему вторит народ в той же динамике, потом священник еще громче пропевает тот же тропарь («γεγονωτέρα τῇ φωνῇ»), и народ отвечает также громче².

Усиление громкости голоса при начале пения пасхального канона указано в типиконе святого Саввы: «Μετὰ δὲ τὴν ἐκφώνησιν ἄρχεται ὁ προεστὼς γεγονωτέρα τῆφωνῇ Ἀναστάσεως ἡμέρα» — «После возгласа начинает предстоятель высочайшим гласом *Воскресения день*»³.

В некоторые моменты богослужения византийский устав указывает и громкий, экстатичный крик, что связано с важностью совершаемого действия, артикулируемой как жестом, так и интонационно. В чине возношения креста в день Крестовоздвижения указан выход на середину храма с крестом, поднятие креста высоко вверх с произнесением определенных молитв, последовательный поворот священника, воздевшего высоко вверх руки с крестом, с благословением всех четырех сторон света. Указано также, что в момент наивысшего подъема креста необходимо прокричать во всю мощь голоса (μετὰ κραυγῆς ἰσχυρᾶς) три раза «Господи помилуй»: «Καὶ σταθεὶς κατὰ ἀνατολὰς ἐπὶ τοῦ ἁμβωνος, ἄρας τὸ τίμιον ξύλον ἀπὸ τοῦ ἐτέρου ἱερέως ἀπάρχεται σφραγίζειν, τοῦ ἐκκλησιάρχου μετὰ τῶν συνισταμένων αὐτῶ εὐθὺς κράζοντας τὸ Κύριε ἐλέησον ἐκ γ', μετὰ κραυγῆς ἰσχυρᾶς» — «И, встав на амвоне на восток, поднимает честное древо и начинает творить знамение, еклисиарх же со стоящими с ним сразу же начинают кричать Господи помилуй три раза, во всю силу голоса»⁴.

Характерно, что этот момент наибольшего интонационного «глагогласия» связан с наивысшей точкой выпрямления вверх всего тела и высоко протянутых вверх рук священника, в которых он держит крест. Такой образ интонирования с «жаром сердца» передан жестуально в одном из изображений певческого Стихираря из Великой Лавры Афона, относящемся к песнопев-

¹ Le Typicon du monastère du Saint-Saveur à Messine... P. 292–293.

² Ibid. P. 251.

³ Дмитриевский А. А. Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках Православного Востока. Т. 3: Τυπικά. Ч. 2. Пг.: Тип. В. Ф. Киришбаума, 1917 (Τυπ. Αγ. Σαββα Σινῶ 1096).

⁴ Le Typicon du monastère du Saint-Saveur à Messine... P. 24.

нию службы Воздвижения Честнаго Креста Господня: группа певчих с поднятыми певчески руками и еклисиарх, кричащий громким криком (*μετὰ κραυγῆς ἰσχυρᾶς*) и высоко воздевший руки вверх к вознесенному над всеми кресту в руках священника¹.

В настенной росписи храма Протата на Афоне видим подобный жестуальный образ момента наибольшего молитвенного напряжения и громкого крика с воздетыми высоко вверх руками. В праздничной службе Вознесения Господня в ее кульминационный момент несколько раз громко возглашается стих псалма: «Πάντα τὰ ἔθνη κροτήσατε χεῖρας ὅτι ἀνέβη Χριστός, ὅπου ἦν τὸ πρότερον» — «Все языцы воспещите руками, яко възыде Христос, идеже бе первее»; «Πάντα τὰ ἔθνη κροτήσατε χεῖρας ἁλαλάξατε τῷ Θεῷ ἐν φωνῇ ἀγαλλιᾶσεως» — «Все языцы воспещите руками, воскликните Богу гласом радования»; «Ἀνέβη ὁ Θεὸς ἐν ἀλαλγμῷ, Κύριος ἐν φωνῇ σάλπιγγος» — «Взыде Бог в воскликновении, Господь во гласе трубне»². Так же как в богослужении праздника Крестовоздвижения, «аудиальное» видение чуда праздника Вознесения запечатлено в богослужебном пространстве храма во всей полноте литургического слова: в гимнографическом образе, в особом интонационно-жестовом облике изображения, так же как и в рельефе певческой динамики богослужения.

Приведенные нами примеры показывают, что аудиальная жестовость есть необходимая составляющая православного литургического искусства. Осознание неразрывности связи жеста руки и произнесения слова святоотеческим византийским богословием, каноны взаимосвязи жестуальности и певческого интонирования в богослужении запечатлены как в византийской литургической письменности, так и в иконографии. Искусство слушания жеста можно считать стержневым моментом, определившим специфику традиции православного богослужения при всем многообразии его исторических и этнических особенностей.

(Продолжение следует)

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

PG — *Migne J.-P. Patrologiae cursus completus. Series Graeca*. Т. 1—161. Παρίσι, 1857—1866.

CPG — *Geerard M. Clavis patrum Graecorum*. Т. II. Turnhout, 1974; Καίτ. III. Turnhout, 1979.

ИСТОЧНИКИ

Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. М.: Российское библейское общество, 2008. 292 с.

¹ Афон. Монастырь Великая Лавра. Λ164 (Στιχιδάριον, XVII век). Л. 18β.

² Пс. 46: 2. Прокимен, глас 4. Греческое выражение «κροτήσατε χεῖρας» означает не только движение руки, но и шум, громкий звук, издаваемый ударом, хлопаньем рук, «плескание» руками — хлопки и удары, соединенные с восклицанием и выкриками, «рукоплескание».

- Минеи служебные: В 24 т. М.: Изд-во Московской Патриархии, 2018.
- Служебник. Изд-во Московской Патриархии, 2000. 582 с.
- Ἡ Καινὴ Διαθήκη. Ἐκδόσις τῆς Ἀποστολικῆς Διακονίας τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος. 2006. 504 σ. (Новый Завет. Изд. Апостоликис Диаконииас Греции; на греч. яз.).
- Ἡ Παλαιὰ Διαθήκη κατὰ τοὺς Ἑβδομήκοντα. Ἐκδόσις τῆς Ἀποστολικῆς Διακονίας τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος. 1997. 1627 σ. (Ветхий Завет семидесяти толковников. Изд. Апостоликис Диаконииас Греции; на греч. яз.).
- Ἀθανασίου Ἀλεξανδρείας. Βίος καὶ πολιτεία τοῦ ὁσίου Ἀντωνίου (*Афанасий Александрийский*. Жизнь преподобного Антония; на греч. яз.). PG 26, 835–976 (CPG 2101).
- Ἀθανασίου Ἀλεξανδρείας. Εἰς τὸ «Πάντα μοι παρεδόθη ὑπὸ τοῦ Πατρὸς» (*Афанасий Александрийский*. Слово на слова «Вся мне предана суть Отцем моим»; на греч. яз.). PG 25, 208–220 (CPG 2099).
- Ἀθανασίου Ἀλεξανδρείας. Λόγος κατὰ Ἑλλήνων (*Афанасий Александрийский*. Слово против язычников; на греч. яз.). PG 25, 3–96 (CPG 2090).
- Βασιλείου Μεγάλου. Ἑρμηνεῖα εἰς τὸν Ἠσαΐαν (*Василий Великий*. Толкование на Исаию; на греч. яз.). PG 30, 188D–189A.
- Γρηγορίου Νύσσης. Ἐπιτάφιος Λόγος εἰς τὸν Μέγαν Μελέτιον, Ἐπίσκοπον Ἀντιοχείας (*Григорий Нисский*. Надгробное слово о великом Мелетии, епископе Антиохии; на греч. яз.). PG 46, 852–864.
- Γρηγορίου Νύσσης. Κατὰ Εὐνομίου (*Григорий Нисский*. Против Евномия; на греч. яз.). PG 248–464, 572–908, 909–1121 (CPG 3135).
- Γρηγορίου Νύσσης. Περί κατασκευῆς ἀνθρώπου (*Григорий Нисский*. О строении человека; на греч. яз.). PG 44, 125–256 (CPG 3154). *Forbesius G. H.* Τοῦ ἐν ἁγίοις πατρὸς ἡμῶν Γρηγ. Νύσσης, τὰ εὐρισκόμενα πάντα. Τόμ. 1. Burntisland, 1855. P. 102–318.
- Γρηγορίου Νύσσης. Περί τοῦ βίου Μωϋσέως, ἢ περὶ τῆς κατ' ἀρετὴν τελειότητος (*Григорий Нисский*. О жизни Моисея, или О совершенстве добродетели; на греч. яз.). PG 44, 297–326, 328–430 (CPG 3159).
- Εὐεργετινὸς ἦτοι Συναγωγή τῶν θεοφθόγγων ρημάτων καὶ διδασκαλιῶν τῶν θεοφόρων καὶ ἁγίων πατέρων. Ἐκδόσις ἕκτη. Αἰθῆναι, 1986. τ. Β'. 497 σ. (Евергетинос, или Собрание богоглаголания и учения богоносных и святых отцов, собранных от всех боговдохновенных писаний и переданных преподобным Павлом Евергетидским, ктитором монастыря Пресвятой Богородицы Благодетельницы. Изд. 6-е; на греч. яз.).
- Εὐσεβίου Καισαρείας. Εἰς τὸν βίον Κωνσταντίνου τοῦ βασιλέως (*Евсевий Кесарийский*. О жизни царя Константина; на греч. яз.). PG 20, 909–1229 (CPG 3496).
- Κυρίλλου Ἱεροσολύμων. Κατήχησις μυσταγωγική (*Кирилл Иерусалимский*. Тайноводственные поучения; на греч. яз.). PG 33, 1065–1128 (CPG 3586, 3622).
- Μαξίμου Ὁμολογητοῦ. Μυσταγωγία (*Максим Исповедник*. Мистагогия; на греч. яз.). PG 91, 657–717 (CPG 7704). *Maximi confessoris Mystagogia una cum Latina interpretation Anastasii bibliothecarii*, edita a Christian Boudignon [Corpus Christianorum. Series Graeca 69]. Turnhout, 2011. 187 + 99 p.
- Ὁ μέγας συναξαριστὴς τῆς Ὀρθοδόξου Ἐκκλησίας. Αἰθῆναι, 2001. 622 σ. (Большой синаксарь Православной церкви. Афины, 2001. 622 с.).
- Syméon le Nouveau Théologien*. Catéchès 23–34, introduction, texte critique et notes par Basile Krivochéine, traduction par Joseph Paramelle. T. III [Sources chrétiennes 113], Paris, 1965. 392 p.
- Дмитриевский А. А.* Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках Православного Востока. Т. 1: Турика. Киев: Тип. Г. Т. Корчак-Новицкого, 1895. 912 с.; Т. 3: Тулка. Ч. 2. Пг.: Тип. В. Ф. Киршбаума, 1917. 790 с.
- Gautier P.* Le Typikon de la Théotokos Kecharitoménè // *Revue des études byzantines*. 1985. 43. P. 18–149.
- Gautier P.* Le typikon du Christ Sauveur Pantocrator // *Revue des études byzantines*. 1974. 32. P. 1–145.

- Le Typicon du monastère du Saint-Saveur à Messine. Codex Messinensis GR 115 a. D. 1131 / Introduction, text critique et notes par Miguel Arranz, s. j. [Orientalia Christiana Analecta 185]. Roma: Pontificium Institutum Orientalium Studiorum, 1969. 449 p.
- Petit L.* Τυπικὸν τῆς μονῆς Παναγίας τῆς Κοσμοσωτείρας // Bulletin de l'Institut Archéologique Russe à Constantinople. 1908. XIII. P. 17–77.
- Британский музей. В.1591; В5771; 1885,0801.9; 1920,0712.13; 1981,0618.1. E52. EA57358, EA73139. URL: <https://www.britishmuseum.org/collection> (дата обращения: 12.10.2021).
- Афон. Монастырь Великая Лавра. Λ164 (Στιχιδάριον, XVII век). Л. 18β.
- Лувр. E21126, 200–299, LP2647, LP1693, LP1693, E25395. URL: <https://collections.louvre.fr> (дата обращения: 12.10.2021).
- Афон. Монастырь Святого Дионисия, код. 558μ (Τετραεὐάγγελο, конец X — начало XI века). Л. 225β; код. 587 (Εὐαγγελιστάριο, третья четверть XI века). Л. 1β; код. 471. Л. 25β.
- Оксфорд Lincoln College, код. gr. 35 (1327–1342). Л. 12α, 8α.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Айналов Д. В.* Мозаики IV–V веков // Журнал министерства народного просвещения. 1895. Апрель. С. 241–309.
2. *Голубинский Е.* К нашей полемике с старообрядцами (дополнения и поправки к полемике относительно общей ее постановки и относительно главнейших частных пунктов разногласия между нами и старообрядцами). Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Императорское Общество истории и древностей российских при Московском университете, 1905. 260 с.
3. *Трубецкой Е. Н.* Два мира в древнерусской иконописи. М.: Путь, 1916. 33 с.
4. *Ousterhout R.* The Art of Kariye Camii. London: Scala Publishers, 2002. 128 p.
5. *Chudinova I. A.* Soundscape of monastic worship. The Greek and Russian Liturgical tradition: Dissertation. Thessaloniki, 2020. XLVII + 376 p. (Τσιουντίνοβα Ε. Ηχοτοπίο της μοναχικής λατρείας: ελληνική και ρωσική λειτουργική παράδοση. Διδακτορική διατριβή υποβληθείσα στο Τμήμα Κοινωνικής Θεολογίας και Χριστιανικού Πολιτισμού ΑΠΘ. Θεσσαλονίκη, 2020. XLvii + 376 σ. DOI 10/12681/eadd/48753. *Чудинова И. А.* Звуковой ландшафт монашеского богослужения: греческая и русская литургическая традиция. Докторская диссертация, защищенная на кафедре социального богословия и христианской культуры Богословского факультета Университета имени Аристотеля в Салониках; на греч. яз.). URL: <http://hdl.handle.net/10442/hedi/48753>.
6. *Manathis K. A.* Sina. I thesauri tis Ieras Monis Agias Ekaterinis. Ekdotiki Athinon, 2006. 399 p. (Μανάθης Κ. Α. Σινά. Οι θησαυροί της Ι. Μονῆς Αγίας Αικατερίνης. Εκδοτική Αθηνών, 2006. 399 σ. *Манафис К. А.* Синай. Сокровища монастыря Святой Екатерины. Афины, 2006. 399 с.; на греч. яз.).
7. *Manouil Panselinos ek tou Ierou naou tou Protatou.* Fessaloniki: Agioritiki estia, 2003. 312 p. (Μανουήλ Πανσέληνος ἐκ τοῦ Ἱεροῦ ναοῦ τοῦ Πρωτάτου. Θεσσαλονίκη: Αγιορειτική ἐστία, 2003. 312 σ. Мануил Панселинос храма Протата. Салоники: Агиоритики естия, 2003. 312 с.; на греч. яз.).
8. *Potamianou I.* Fos stin Byzantini ekklesia. Thessaloniki: University Studio Press, 2000. 211 p. (Ποταμιανού Ι. Φως στην Βυζαντινή εκκλησία. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2000. 211 σ. *Потамианос И.* Свет в византийском храме. Салоники: Университетское изд-во, 2000. 211 с.; на греч. яз.).

Аннотация

В данной статье на материале византийской уставной письменности, исторических свидетельств певческого искусства, церковной иконографии и гимнографии рассматривается важнейший компонент литургической речи: жест руки, соединенный с произнесением слова в контексте аудиально-жестовой системы богослужебного пространства храма.

Abstract

Drawing on materials relating to Byzantine scripts, historical evidence of the art of singing, church iconography, and hymnography, this article suggests that the most important component of liturgical speech is the combination of hand gestures and the pronunciation of words, creating an auditory-gestural system within the liturgical space of the temple.

- ✓ *Ключевые слова:* литургическое искусство, жест, слушание, литургическая речь, византийское богослужение.
- ✓ *Keywords:* liturgical art, gesture, listening, liturgical speech, Byzantine worship.

А. А. Архангельский — интерпретатор собственных сочинений (на основе фонозаписей)

УДК
78.071.1

АНТОНОВ ПАВЕЛ СЕРГЕЕВИЧ

*Преподаватель дирижерского факультета,
Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского;
регент, Патриаршее подворье храм Всех Святых на Кулишках
(Москва, Россия)*

ANTONOV PAVEL S.

*Lecturer, Moscow Tchaikovsky State Conservatory; Choir Regent,
Patriarchal Compound Church All Saints on Kulishki in Moscow (Moscow, Russia)*

E-mail: p.s.antonov@gmail.com

Александр Андреевич Архангельский (1846—1924) вошел в историю русской музыки не только как крупнейший дирижер, но и как выдающийся хоровой композитор и педагог. Его духовное наследие включает циклические формы, а также множество отдельных сочинений, преимущественно в жанре концерта. Некоторые циклы композитора при его жизни были рекомендованы Училищным советом при Святейшем синоде для церковно-приходских школ и духовных учебных заведений¹.

Помимо духовной музыки, им создано значительное количество обработок народных песен славянских народов. Композиторское творчество А. Архангельского не всегда получало положительную оценку современников, однако как исполнитель он однозначно признавался непревзойденным мастером. Духовный хор, в который по инициативе дирижера впервые были включены женские голоса, со временем стал первоклассным концертным коллективом. Журнал «Хоровое и регентское дело» отмечал по поводу его тридцатилетия, что он стал «синонимом образцового хора не для одного только Петербурга, но и для всей России»².

В дореволюционный период хор А. Архангельского одним из первых в России (с 1902 года) начал записываться на грампластинки. Согласно каталогам звукозаписывающих компаний, коллективом под его управлением бы-

¹ См.: *Плотникова Н. Ю.* Архангельский А. А. // Православная энциклопедия. Т. 3. С. 485—486. URL: <https://www.pravenc.ru/text/76438.html> (дата размещения: 04.12.2008).

² *Артемова Е. Г.* Духовно-музыкальная культура Петербурга конца XIX — начала XX века: историко-стилевой аспект: Дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Рос. академия музыки имени Гнесиных. М., 2015. Т. 1. С. 53.

ло выпущено около ста пластинок с духовными песнопениями¹. К сожалению, многие записи были безвозвратно утрачены в советское время. Значительная часть сохранившегося наследия была обнаружена в XXI веке в фондах бывшего Музея истории религии и атеизма в Петербурге и отреставрирована для издания на CD-дисках коллекционером и ученым А. М. Лихницким в 2005 году².

Среди записей церковных песнопений особый интерес представляют произведения самого дирижера. Одним из наиболее популярных сочинений Архангельского было и остается его «Всенощное бдение». Для рассмотрения в рамках данной статьи выбрана авторская интерпретация одного из его номеров — «Воскресение Христово видевшие».

Песнь «Воскресение Христово видевшие» исполняется на пасхальных богослужениях (утрене и часах), а также на воскресной утрени в течение всего года. Согласно мнению М. Скабаллановича, «это самая большая из пасхальных песней и самая полная, всесторонняя, почему заменяет на Светлой седмице все предначинательные псалмы»³.

Содержание текста раскрывает связь распятия и воскресения Христа, причем последнее рассматривается как следствие первого. Об этом говорит заключительная фраза: «*распятие бо претерпев, смертью смерть разруши*». Здесь, очевидно, прослеживается раннехристианское понимание Пасхи не только как восстания Спасителя из гроба, но как страдания и смерти, а затем победы над смертью и воскресения⁴.

В православном богослужении существовала различная практика исполнения этого текста, предполагавшая как чтение, так и пение. И «Око церковное» (дониконовская редакция богослужебного устава), и современный Типикон в описании всенощного бдения сходятся: «глаголем Воскресение Христово»⁵. Слово «глаголати» в переводе с церковнославянского языка буквально означает «говорить, сказывать»⁶. В богослужебном контексте это может означать как чтение, так и простое, не распевное пение. Множественное

¹ Приведено на основании анализа данных Российского государственного архива фонодокументов, а также интернет-ресурса «Мир русской грамзаписи» (URL: <https://www.russian-records.com/index.php>). В это число не входят записи светских произведений и обработок народных песен, не относящихся к теме данной работы.

² [Б. а.] О проекте «Дореволюционные церковные песнопения России». Сопроводительная статья CD-дисков // Духовный хор А. А. Архангельского. Архивные записи 1902–1916 годов. СПб.: Фонд «Серафим», 2005. С. 11.

³ Скабалланович М. Н. Вторая глава Типикона // Толковый Типикон. М.: Паломник, 1995. С. 248.

⁴ Авторитетный богослов II–III веков. Тертуллиан указывал на «пасху распятия» и «пасху воскресения». См.: Киприан (Керн), архимандрит. Литургика, гимнография и эортология. М.: Крутицкое Патриаршее Подворье, 1997. С. 106.

⁵ Устав, сиречь Око церковное. М., 1641. URL: <https://www.oldrpc.ru/divine/old-book/ustav/> (дата обращения: 03. 09. 2021).

⁶ Дьяченко Г., протоиерей. Полный церковнославянский словарь. М.: Посад, 1993. С. 122.

число, вероятно, указывает на то, что читать могли разные участники службы в зависимости от местной традиции — предстоятель (тот, кто возглавляет богослужение), один из священников или один из монахов.

Начальная строфа — «*Воскресе́ние Христо́во ви́девши, поклонѝмся Свято́му Го́споду Иису́су, еди́ному безгрѝшному*» — представляет собой самостоятельную стихиру из воскресной службы 7-го гласа. Возможно, это стало причиной исполнения всего песнопения на 7-й глас в старообрядческой традиции¹. Однако у старообрядцев более распространен другой вариант — пение на 6-й глас столповым знаменным распевом.

В практике Русской православной церкви синодального периода утвердился обычай исполнять этот текст хором или всеми присутствующими на 6-й стихирный глас киевского распева. Ко времени, когда работал А. Архангельский, эта практика была достаточно устойчива, и можно утверждать, что в данном случае композитор опирался на существовавшую традицию.

Все номера «Всенощного бдения» А. Архангельского представляют собой свободные композиции, тематически не связанные с традиционными распевками². «Воскресение Христово» же представляет собой авторскую обработку 6-го гласа. Поскольку мелодия гласа была значительно видоизменена композитором и произведение выходит за рамки традиционной гармонизации, справедливее будет назвать его «сочинением на тему» обихода.

В связи с тем, что авторская духовная музыка часто ставится в сравнение с церковно-певческим обиходом, необходимо уяснить смысл понятия «обиход» в контексте данной работы. В широком смысле под этим словом подразумевается «совокупность употребительных песнопений, как записанных, так и бытующих устно»³. В такие рамки попадают многие авторские композиции, доступные непрофессиональным хорам, — например, «Под Твою милость» и «Помощник и Покровитель» Д. Бортнянского или «Взбранной Воеводе» Д. Аллеманова.

В более узком смысле обиход — это гласовые напевы, а также неизменяемые песнопения в простом четырехголосном изложении. К основным принципам здесь можно отнести гомофонный склад, скромные гармонические средства, одновременное произнесение слов, а также небольшой диапазон мелодии, помещающейся в сопрановой или альтевой партии.

Если заглянуть в певческий «Обиход», издававшийся Святейшим синодом вплоть до начала XX века квадратной нотой, мы увидим только одногласные образцы знаменного, киевского, греческого и болгарского распевов⁴.

¹ *Старикова И. В.* Воскресение Христово видевши // Православная энциклопедия. URL: <http://www.pravenc.ru/text/155308.html> (дата размещения: 26.03. 2009).

² Под традиционными понимаются монодийные распевы, вошедшие в состав синодальных церковно-певческих изданий: знаменный, греческий, киевский или болгарский.

³ *Григорьева В. Ю.* Обиход // Православная энциклопедия. Т. 62. С. 244.

⁴ См.: Обиход нотного пения употребительных церковных распевов. М.: Синодальная типография, 1909.

Исключение составляют несколько «Херувимских» (в частности, Софрониевская и Стрелецкая) и «Достойно есть» царя Феодора. Подобные песнопения вполне вписываются в «компанию» традиционных распево, так как стилистически близки к ним и в монодийном варианте обладают схожими свойствами мелодии, лада и ритма. Таким образом, основываясь на синодальных одноголосных изданиях, можно выявить два критерия «обиходности» тех или иных песнопений — стилистическое соответствие указанным распевам и частота употребления на богослужении.

Гармонический язык и звуковысотная система современного осмогласия достаточно изучена¹. Однако при рассмотрении духовной музыки XIX — начала XX века необходимо учитывать, что тогда использовались несколько иные образцы гласового пения². Следует также отметить, что московская и петербургская школы обихода существенно различались, что было соответственно отражено в певческих книгах.

Музыкальная структура 6-го гласа киевского распева представляет собой последовательное сочетание трех строк и одну заключительную. Как и в некоторых других гласах, гармония состоит из чередования основной тональности (гармонического минора) с его доминантой и параллельного мажора с его доминантой.

Традиционно песнопение «Воскресение Христово видевше» разделяется на пятнадцать певческих строк. Трехстрочная мелодическая основа гласа повторяется при пении пять раз:

- 1 Воскресѣние Христѡво видевше,
- 2 поклонѣмся Святѡму Гѡсподу Иисѹсу,
- 3 едѣному безгрѣшному.
- 1 Крестѹ Твоемѹ поклоняѣмся, Христѣ,
- 2 и святѡе Воскресѣние Твое поѣм и слѡвим:
- 3 Ты бо еси Бог наш,
- 1 рѡзве Тебѣ иногѡ не знаѣм,
- 2 имя Твое именуѣм.
- 3 Приидѣте вси вѣрнии,
- 1 поклонѣмся святѡму Христѡву Воскресѣнию:
- 2 се бо прииде Крестѡм радѡсть всемѹ мѣру,
- 3 всегда благословяще Гѡспода,
- 1 поѣм Воскресѣние Егѡ:

¹ См.: *Старостина Т. А.* Об особенностях обиходной гармонии (на примере стихирных напевов московской традиции) // Вестник ПСТГУ. Сер. 5. «Музыкальное искусство христианского мира». 2016. Вып. 4 (24). С. 135–165.

² Для большого хора они изложены в изданиях: «Обиход нотного церковного пения, при Высочайшем дворе употребляемый» под редакцией Н. Бахметева, а также «Обиход церковного пения Синодального хора» под редакцией А. Кастальского.

2 распятие бо претерпѣв,
Закл. смѣртию смерть разруши.

В авторском варианте Архангельского сохраняется традиционное членение словесного текста, но в каждый повтор музыкальных строк вносится определенное разнообразие. Принцип варьирования заключается в создании авторских мелодических оборотов внутри речитативных фрагментов (там, где обычно в обиходе следует «читок» на одном аккорде). Композитор вводит их как в женских голосах, так и в мужских:

Варьирование мелодической строки

Каждая третья строка подчеркивается уплотнением фактуры, появляется шестиголосие (*divisi* сопрано и теноров):

Шестиголосие в третьей мелодической строке

Для петербургских обработок обихода в целом не были характерны те приемы, которые использованы Архангельским. В рамках одного песнопения композитор сочетает два различных стиля изложения — для ансамбля и для большого хора, не придерживаясь строгого четырехголосия. Основная мелодия переходит из одной хоровой партии в другую (обычно распев находился в верхнем голосе, а остальные облекали его в гармонию). Кроме того, явно стремление к линейности во всех голосах. Здесь очевиден постепенный отход от школы, господствовавшей в Петербурге со времен А. Ф. Львова¹. В данном случае автор предвосхищает более поздние прин-

¹ Об отличительных чертах петербургской школы см.: *Гарднер И. А.* Богослужбное пение Русской Православной Церкви. М.: Православный Свято-Тихоновский богословский институт, 2004. Т. 2. С. 286–287.

ципы обращения с мелосом, характерные для композиторов московской школы.

Слова «*поем воскресение его*» решены как антифон мужского и женского хора в терцию¹:

Антифон мужского и женского хора

Напев 6-го гласа взят Архангельским за основу композиции. Его авторские решения касаются всех элементов гласовой структуры: речитативов, распевов и значимых слогов, выделяемых ударением или долготой. В некоторых местах он добавляет новые акценты, подчеркивая наиболее важные по смыслу слова. Например, в строке «*и святое воскресение Твое поем и славим*» следует мелодический подъем и остановка на слове «*воскресение*»:

Лишь один раз акцент смещен необоснованно: на словах «*Ты бо еси Бог наш*» автор выделяет частицу «*еси*» восходящим ходом баса вместо традиционной остановки на первом, более важном слове «*Ты*».

Гармонические средства произведения весьма скромны. По сравнению с гласовым образцом Архангельский лишь слегка изменяет соединения мелодических строк. Например, в обиходе все переходы с первой на вторую строку представляют собой сопоставление трезвучий I и VII натуральной ступеней. Композитор же всякий раз применяет отклонение через модули-

¹ Этот прием можно назвать лейтмотивом всего цикла «Всенощное бдение»: он встречается также в номерах «Свете Тихий», «Богородице Дево», «Хвалите имя Господне» и «Проблагословенна еси».

рующий аккорд D56. Поскольку чаще всего он располагается на безударных слогах, не имеющих остановки или распева, общая строгость стиля при этом не нарушается. Авторское окончание второй строки также основано на обиходе. В 6-м гласе подобный вариант (VII35-T35-D35) встречается в том случае, если эта строка – предпоследняя. Схематически отличие можно изобразить так:



Структура 6-го гласа (обиход)



Структура 6-го гласа (А. Архангельский)

Гармонизация заключительной строки гораздо ближе к простому общенародному певческому варианту, чем к образцам, изложенным в современных композитору печатных изданиях. Ниже для сравнения приведены соответствующие фрагменты из придворного обихода¹ и обихода синодального хора².



Заключительная строка (придворный обиход)

¹ Обиход нотного церковного пения, при Высочайшем дворе употребляемый. Ч. 1. СПб.: Г. Шмидт, 1869. С. 78.

² Обиход церковного пения Синодального хора под редакцией А. Кастальского. Ч. 1. М.: В. Гроссе, 1912. С. 89.



Заключительная строка (обиход синодального хора)



Заклучительная строка (А. Архангельский. Всенощное бдение)

То же самое можно сказать и про гармонию сочинения в целом. Несмотря на то что композитор был воспитанником петербургской школы, его 6-й глас менее «официален», чем придворный. Линейное движение здесь преобладает над аккордовой вертикалью. Таким образом, авторство А. Архангельского в песнопении больше касается мелодики и хоровой фактуры, нежели гармонии.

Запись сочинения была выполнена компанией «Граммофон» в 1909 году. Необходимо отметить, что на записи номер из «Всенощного бдения» звучит не целиком. В партитуре Архангельского он включает также песнопения по 50-м псалме (курсивом отмечены строки, отсутствующие на записи)¹:

Слава Отцу и Сыну и Святому Духу. Молитвами апостолов, Милостиве, очисти множества согрешений наших.

И ныне и присно и во веки веков, аминь. Молитвами Богородицы, Милостиве, очисти множества согрешений наших.

Помилуй мя, Боже, по велицей милости Твоей, и по множеству щедрот Твоих очисти беззаконие мое.

Воскрес Иисус от гроба, якоже прорече, даде нам живот вечный и велию милость.

Умеренный темп, в котором мы слышим сочинение на записи (четвертная доля колеблется от 95 до 105 по метроному) отражает определенное восприятие скорости пасхальной службы. Сохранившиеся записи таких пес-

¹ Вероятно, по причине трехминутного лимита пластинки.

нопений, как тропарь, канон, часы и задостойник Пасхи, в исполнении разных коллективов доказывают, что в ту эпоху они звучали весьма неспешно¹.

Амплитуда колебания темпа на записи Архангельского имеет определенную закономерность. Начальные строки «Воскресение Христово видеvше» и «Помилуй мя, Боже» звучат медленнее, как бы более крупным планом. Затем устанавливается основной темп, который почти не меняется до конца. Дирижер придерживается строгого ритма, лишь иногда делая небольшие остановки на ударных слогах слов «*воскресение*», «*радость*», «*распятие*». Такие ферматы подчеркивают ключевое значение этих слов, с точки зрения интерпретатора.

Динамически запись выдержана достаточно ровно, практически полностью в рамках *mf*. Отступление от основного оттенка наблюдается лишь в строке «*поем воскресение Его*», где гомофонный склад сменяется имитационным проведением темы. Эту строку можно считать музыкальной кульминацией по фактуре и динамике. В раздельном звучании мужской и женской групп хора слышен выверенный баланс. Он обусловлен также удобным линейным голосоведением. Здесь уместно вспомнить о том, что автор был прежде всего практиком-исполнителем, а не только композитором.

Произведение написано и исполнено в ля миноре — одной из самых неудобных для хорового интонирования тональностей². В творчестве Архангельского она встречается нередко. На практике можно было петь выше или ниже, но в данном случае дирижер придерживается оригинала. Это доказывает, что в его хоре работа над интонацией стояла на должной высоте. Подтверждением служит анализируемая запись, где исходная тональность определенно устойчива от начала до конца.

Из характерных особенностей произношения можно отметить мягкую согласную «г», а также гласную «е», приближенную к «э». Для церковнославянского языка это нормативно. Но поскольку в настоящее время нормами произношения часто пренебрегают, для современного уха практика столетней давности звучит необычно³. Очевидно, в начале XX века еще были жи-

¹ Разница дореволюционных и современных темпов исполнения особенно заметна на примере пасхальных песнопений, многие из которых превратились сейчас в своеобразное «соревнование» на скорость. Старая традиция сохранялась и в советское время, что доказывают записи патриаршего хора под управлением В. С. Комарова, сделанные в середине XX века и изданные на компакт-дисках в 2003 и 2007 годах. См.: *Сергеев Н. С.* Комаров В. С. // Православная энциклопедия. URL: <https://www.pravenc.ru/text/1841824.html> (дата размещения: 14.07.2019).

² Такой точки зрения придерживались многие корифеи хорового дела, в частности Н. М. Данилин, считавший эту тональность самой опасной в плане интонации.

³ Данное замечание относится к большинству записей различных хоров начала XX века. Упомянутая особенность произношения более свойственна речевой традиции сербов и болгар, а также южным диалектам русской речи, поэтому там в обстановке православного богослужения она звучит естественнее.

вы некоторые старые традиции чтения, ныне сохранившиеся лишь у старообрядцев.

Суммируя вышеизложенное, можно утверждать, что в интерпретации А. Архангельского представлено не просто гласовое песнопение, а торжественный гимн, прославляющий Воскресение Христово. Отсутствие внешних эффектов в сочетании с высоким хоровым профессионализмом дает достойный подражания пример концертного исполнения церковного обихода.

При сравнении данного песнопения с другими записями хора становится очевидно, что дирижер разграничивал богослужебный и концертный стиль как в своих сочинениях, так и в их интерпретации. Наиболее показательны в этом плане концерты самого композитора, составляющие значительную часть его творческого наследия. Всего Архангельским было написано более двадцати произведений в этом жанре. Несмотря на некоторые стилистические различия ранних и поздних сочинений, можно говорить об общих принципах новаторства автора в данной области.

В отличие от композиторов итальянской школы XVIII – начала XIX века (в первую очередь Д. Бортнянского), он часто использует тексты, взятые не из псалмов, а из корпуса изменяемых песнопений – кондаков, стихир, ирмосов. В его концертах значительно сжимается форма: кроме нескольких поздних сочинений, большинство из них не отличаются значительным объемом. Контраст между частями сохраняется, но не ярко выражен (например, не изменяется темп или размер). Полифонические построения встречаются редко и, как правило, носят имитационный характер. Сочетание соло–тutti не всегда обязательны, во многих произведениях сольные фрагменты отсутствуют.

Преобладающий минор в музыке композитора давал повод для характеристик, подобных приводимой И. Гарднером: «Архангельский – это сольминор в тесной гармонии, оснащенный уменьшенными септаккордами»¹. Действительно, мажорные произведения встречаются у Архангельского гораздо реже. Как отмечает И. Дабаева, «типичные модусы молитвенного состояния, отраженные в сочинениях Архангельского, – скорбь, грусть, печаль, доходящие до отчаяния, вопля, крика души»².

Концерты «Не имамамы иныя помощи» и «Вскую мя отринул еси» созданы в середине 1890-х годов и относятся к центральному периоду творчества композитора. Первый из них написан на текст кондака Богородице 6-го гласа³:

¹ Гарднер И. А. Богослужебное пение Русской Православной Церкви. С. 479.

² Дабаева И. П. Духовный концерт в деятельности и музыкальном творчестве А. А. Архангельского (1846–1924). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/duhovnyy-kontsert-v-deyatelnosti-i-muzykalnom-tvorchestve-a-a-arhangel'skogo-1846-1924/viewer> (дата обращения: 12.10. 2021).

³ Здесь и далее разбивка текста дана по гласовому варианту.

Не имамы иныя помощи, / не имамы иныя надежды, / разве Тебе, Владычице. / Ты нам помози, / на Тебе надеемся, / и Тобою хвалимся. / Твои бо есмь раби, / да не постыдимся.

Форму сочинения можно охарактеризовать как контрастно-составную, где краткими разделами являются текстовые предложения, а иногда и фразы. Первый раздел «*Не имамы иныя помощи, не имамы иныя надежды*» начинается излюбленным приемом автора — чередованием женского и мужского хора. Принцип антифонности подчеркивается тем, что музыка в исполнении мужских голосов полностью повторяется. Второй раздел «*разве Тебе, Владычице*» содержит небольшой имитационный фрагмент — по одному проведению в каждой партии. Следующие фразы — «*Ты нам помози*» и «*на Тебе надеемся и Тобою хвалимся*» решены как хоралы, в основной тональности (а-молл) и параллельном мажоре, соответственно. Последний раздел «*Твои бо есмь раби, да не постыдимся*» завершается пространным распевом на заключительном слове. Этот прием является одним из немногих, заимствованных из классических духовных концертов (в частности, Д. Бортнянского).

Гармонический язык произведения не отличается разнообразием. Особенно это заметно в сравнении с другими сочинениями Архангельского. В основном преобладают тоника и гармоническая доминанта. Отклонения в другие тональности отсутствует. В большей степени выразительность достигается широкими скачками мелодии, например, на октаву и нону в женском хоре на словах «*не имамы*». При этом мелодические интонации компактны и не простираются шире одного-двух слов. Небольшой объем, отсутствие сольных проведений и ярких членений между разделами позволяют отнести концерт к жанру хоровой миниатюры.

Обратимся к авторской трактовке сочинения. Запись была выполнена компанией «Граммофон» в 1913 году. Темп исполнения неоднороден, есть небольшие ускорения в мажорном разделе «*на Тебе надеемся и Тобою хвалимся*» и на распеве последнего слова «*не постыдимся*». В партитуре изменения не отражены, поэтому логично предположить, что определенная свобода в темпе допускалась и оставлялась на усмотрение дирижера. Пунктирный ритм второго раздела Архангельский обостряет. В его исполнении начальная фраза звучит так:

	вместо	
не и - мамы		не и - мамы
«Не имамы», вариант на записи		«Не имамы», вариант в партитуре

Наиболее явно концертные свойства выражены в динамике — она контрастна и меняется не только по разделам, но и внутри них (например, во фразах «*Ты нам помози*», «*да не постыдимся*»).

В отличие от записи «Воскресение Христово видевше», тональность взята дирижером на полтона ниже (a-moll — gis-moll), что могло быть обусловлено исполнительскими соображениями, в частности тесситурой. Кроме того, тональности до двух знаков при ключе часто использовались композиторами как удобные для чтения, и, по-видимому, это не обязывало хормейстеров всегда точно им следовать.

В данной записи примечательна та мера отступлений от нотного оригинала, которую позволял себе Архангельский как интерпретатор собственной музыки. Подобная свобода свидетельствует о том, что произведение было хорошо «впето» и, по-видимому, часто исполнялось. Гибкость динамики и ритма создают впечатление, что манера его управления была порой весьма экспрессивна. В подчеркнутой, несколько утрированной выразительности состоит главное отличие данной интерпретации.

Концерт «Вскую мя отринул еси» написан на текст ирмоса пятой песни воскресного канона 8-го гласа:

Вскую мя отринул еси / от лица Твоего, Свете незаходимый, / и покрыла мя есть чуждая тьма, окаяннаго? / Но обрати мя / и к свету заповедей Твоих пути моя направи, молюся.

Согласно двум основным образам, содержащимся в тексте, — находящейся во тьме отринутой души и божественного света, — музыка делится на минорную и мажорную части. Минорная часть, в свою очередь, состоит из двух разделов, соответствующих главным мыслям: «зачем Ты меня отринул?» и «покрыла меня чуждая тьма». Путь от начального соль минора к конечно-одноименному мажору можно рассматривать как преобразование человека из состояния богооставленности к просвещению светом заповедей. Кроме того, контраст частей достигается путем смены фактуры. Имитационная полифония сменяется в мажоре гомофонным изложением.

Музыкальная характеристика предыдущего произведения вполне применима и к данному концерту. Обозначим лишь одну особенность. Следование композитора за текстом носит иногда слишком буквальный характер. Это выражается в некоторой гармонической «перегруженности»: обилии уменьшенных септаккордов, нонаккордов и задержаний. В целом музыку произведения можно охарактеризовать как в значительной степени иллюстративную, что вполне типично для большинства концертов Архангельского.

На записи концерта («Люксофон», 1911) обращает на себя внимание небольшой состав исполнителей. Фактически это ансамбль, где вступления темы поются солистами, а затем к ним подключаются по одному-два человека на партию. Как и на записи «Не имамамы иныя помощи», темп достаточно свободен. Это вполне оправданно, поскольку дирижер исполняет собственную музыку. Остается открытым вопрос: связаны ли агогические изменения

с трехминутным ограничением пластинки, или же они отражают реальный замысел композитора. Скорее, можно предположить второе, так как Архангельский записывался неоднократно и наверняка представлял хронометраж своих сочинений.

Любопытно и то, что в этом случае сочинение звучит на тон выше, чем в партитуре (g-moll — a-moll), что лишний раз подтверждает условный характер авторской тональности. Партитура предполагает преимущественно тихий нюанс, который весьма сложен в высокой тесситуре. В связи с этим следует отметить вокальное мастерство солистов, свободно владеющих верхним регистром. Рассматриваемая запись подтверждает тот факт, что большая часть музыки Архангельского не требует значительного состава и вполне может исполняться небольшим ансамблем, вплоть до квартета.

К сожалению, в фонографии хора почти не представлен гласовый обиход. Исключение составляют несколько песнопений Всенощного бдения, Пасхи и Рождества, из которых сохранилась лишь запись пасхальных тропаря и стихиры, а также фрагмент воскресных тропарей по Непорочным. Подобные жанры исполнялись хором довольно медленно, и всё сказанное о темпе пасхальных песнопений вполне можно отнести и к другим записям подобного рода. Динамика выдержана ровно, практически без изменений. Ритм пения соответствует тому, как гласы выглядели в нотных изданиях, — один слог остановки (половина) точно соответствует двум сломам речитатива (четверти). Такая трактовка обихода иногда представляется несколько формальной. Однако здесь следует помнить, что противоположная крайность — ритмическая неорганизованность в простом пении (свойственная в том числе некоторым коллективам того же времени) гораздо более губительна для текста, чем строгое исполнение хора А. Архангельского.

На основании сохранившихся грамзаписей основные черты исполнительского стиля коллектива можно охарактеризовать следующим образом:

- определенная свобода трактовки собственных сочинений дирижера, выражающаяся в изменении тональностей и темпа;
- строгое следование нюансировке;
- точная интонация и вследствие этого стабильный хоровой строй;
- стилистическое различие в интерпретации обиходных и концертных песнопений.

А. Архангельский строго трактует хоровую классику — Д. Бортнянского, П. Турчанинова, П. Чайковского. В таких записях он предстает прежде всего как первоклассный дирижер. В интерпретации собственных концертов раскрываются другие грани его таланта — не только как музыканта, но и как церковного человека с глубоким пониманием богослужебных текстов. Некоторая сентиментальность музыки Архангельского, вызывавшая дискуссии еще при его жизни, была вполне искренним отражением религиозного чув-

ства и опыта композитора. Тем не менее популярность его произведений, не прекращающаяся на протяжении уже более века, свидетельствует о том, что подобное понимание духовной музыки находило отклик среди молящихся и не было исключительно субъективным.

Имея в распоряжении прекрасный хор и будучи опытным регентом-практиком, А. А. Архангельский оставил примеры исполнения своей музыки, которые можно считать столь же образцовыми, сколь и аутентичными. Как композитор и дирижер, он не только отражал определенные культурные принципы своего времени, но и создавал новые стандарты в хоровом искусстве. Записи хора Архангельского имеют большое значение не только для тех, кто поет его музыку сейчас. Они представляют замечательный образец многогранной стилистики церковно-певческого искусства предреволюционной эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Артемова Е. Г.* Духовно-музыкальная культура Петербурга конца XIX – начала XX века: историко-стилевой аспект: Дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Рос. академия музыки имени Гнесиных. М., 2015. Т. 1. 382 с.
2. *Гарднер И. А.* Богослужбное пение Русской Православной Церкви. М.: Православный Свято-Тихоновский богословский институт, 2004. Т. 2. 640 с.
3. *Григорьева В. Ю.* Обиход // Православная энциклопедия. Т. 62. С. 244.
4. *Дабеева И. П.* Духовный концерт в деятельности и музыкальном творчестве А. А. Архангельского (1846–1924). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/duhovnyy-kontsert-v-deyatelnosti-i-muzykalnom-tvorchestve-a-a-arhangelskogo-1846-1924/viewer> (дата обращения: 12.10.2021).
5. *Дьяченко Г., протоиерей.* Полный церковнославянский словарь. М.: Посад, 1993. 1120 с.
6. *Киприан (Керн), архимандрит.* Литургия, гимнография и эрмология. М.: Крутицкое Патриаршее Подворье, 1997. 151 с.
7. Обиход нотного пения употребительных церковных распевов. М.: Синодальная типография, 1909.
8. Обиход нотного церковного пения, при Высочайшем дворе употребляемый. Ч. 1. СПб.: Г. Шмидт, 1869. 213 с.
9. Обиход церковного пения Синодального хора под редакцией А. Кастальского. Ч. 1. М.: В. Гроссе, 1912. 160 с.
10. *Плотникова Н. Ю.* Архангельский А. А. // Православная энциклопедия. Т. 3. С. 485–486. URL: <https://www.pravenc.ru/text/76438.html> (дата размещения: 04.12.2008).
11. *Сергеев Н. С.* Комаров В. С. // Православная энциклопедия. URL: <https://www.pravenc.ru/text/1841824.html> (дата размещения: 14.07.2019).
12. *Скабалланович М. Н.* Вторая глава Типикона // Толковый Типикон. М.: Паломник, 1995. 336 с.
13. *Старикова И. В.* Воскресение Христово видеши // Православная энциклопедия. URL: <http://www.pravenc.ru/text/155308.html> (дата размещения: 26.03.2009).
14. *Старостина Т. А.* Об особенностях обиходной гармонии (на примере стихирных напевов московской традиции) // Вестник ПСТГУ. Сер. 5. «Музыкальное искусство христианского мира». 2016. Вып. 4 (24). С. 135–165.
15. Устав, сиречь Око церковное. М., 1641. URL: <https://www.oldrpc.ru/divine/old-book/ustav/> (дата обращения: 03.09.2021).

Аннотация

Статья посвящена дореволюционным граммофонным записям духовной музыки А. А. Архангельского в исполнении хора под управлением автора. Для анализа взяты фрагмент «Всенощного бдения», а также два концерта композитора. Музыка А. Архангельского популярна по сей день, поэтому трактовка собственных сочинений автором, являвшимся одним из лучших мастеров хорового искусства, заслуживает внимания всех, кто обращается к его наследию.

Abstract

This article examines pre-revolutionary gramophone recordings of sacred music by Alexander Arkhangelsky, performed by a choir under the direction of the composer himself. A fragment of the 'All-Night Vigil', as well as two concerts by the composer, have been selected for analysis. Arkhangelsky was one of the finest masters of choral art during his lifetime, and his music remains popular to this day. As such, these recordings of his interpretation of his own compositions deserve attention.

- ✓ *Ключевые слова:* А. Архангельский, православная духовная музыка, авторская интерпретация, дореволюционные грамзаписи, хоровое исполнительство, церковные хоры.
- ✓ *Keywords:* Alexander Arkhangelsky, Orthodox spiritual music, composer's interpretation, pre-revolutionary recordings, choral performance, church choirs.

УДК
783.25

Пути развития концертмейстерского искусства в России первой половины XX столетия

ЮДИН АЛЕКСАНДР НАУМОВИЧ

*Кандидат искусствоведения, профессор,
Российский государственный педагогический университет
имени А. И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия)*

YUDIN ALEXANDER N.

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

E-mail: u_rojala@mail.ru

Искусство аккомпанемента в России на протяжении двух с небольшим столетий (конец XVIII — начало XXI века) развивалось неравномерно. Это справедливо не только в отношении общей интенсивности формирования различных профессиональных компетенций внутри концертмейстерского искусства, но и применительно к общей направленности процесса. Разумеется, со временем аккомпаниатор приобретал все большее и большее значение в глазах как специалистов, так и публики. Отсюда возникали новые требования, которым такой исполнитель должен был соответствовать. Таким образом, если в большей части предыдущего столетия концертмейстер мог оставаться «незамеченным» на эстраде, то к первой половине XX столетия он оказался «на виду». Можно даже сказать более того: именно к указанному историческому периоду относится самый большой расцвет искусства музыкального сопровождения как в академическом, так и в эстрадном исполнительстве. Парадоксальным образом в дальнейшем (вторая половина века) во многом происходит ослабление сформировавшихся к описываемому периоду высоких профессиональных критериев мастерства. Очевидно, в этом получила свое отражение часть общего процесса, размывающего со временем четкие, незыблемые, удерживающие определенную «планку» требования к специалистам.

Столь яркий рассвет концертмейстерского искусства в начале прошлого столетия в сравнении с предыдущими и в до некоторой степени с будущими этапами исторического развития обусловлен несколькими причинами. Прежде всего необходимо отметить, что только к описываемому времени профессия концертмейстера сформировалась в полной мере как отдельная форма исполнительской деятельности. Этому способствовало появление музыкальных учебных заведений (среднего и высшего звена), закрепив-

ших в своем штатном расписании новую должность. Кроме того, высоко-го уровня мастерства достигли пианисты, работавшие в оперных театрах. Таким образом, можно говорить о молодости профессии, впервые заявившей свои права на самостоятельное существование, возросший ее престиж и, как следствие, выросший уровень квалификации исполнителей в сравнении с предыдущим столетием. Корни дальнейшего общего снижения требований к концертмейстеру следует искать в том, что подобная специализация постепенно стала самой распространенной из всех форм исполнительской работы. Будучи востребованной на всех этапах музыкального образования, начиная от школ, учреждений дополнительного образования детей до вузов, она постепенно для многих становится рутинной, высокие профессиональные требования постепенно нивелируются. Подобная «массовость» стала одной из причин недостаточного уважения к концертмейстеру¹. Необходимо добавить, что данные рассуждения связаны с общими тенденциями развития и никак не отрицают яркие достижения выдающихся концертмейстеров прошлого и настоящего столетия. Однако вернемся к анализируемому периоду музыкальной истории, отмеченному блестящими достижениями самых разных исполнителей, объединенных общей профессиональной задачей.

На протяжении всего XIX века, как в концертной жизни России², так и в театральном «обиходе», в качестве аккомпанирующего инструмента царил рояль. В XX столетии ситуация стала меняться. Свои права на данную исполнительскую сферу властно заявили арфа, баян (аккордеон), гитара. В эстрадной же музыке стала популярна форма ансамблевого сопровождения, прежде всего применительно к вокалистам. Вместе с возникновением на концертных площадках нового эстрадно-романсового жанра появился и новый тип аккомпанемента, не предполагающий записанного нотного музыкального текста, а основанный на знании материала и авторском его преломлении на практике. Важнейшее значение здесь приобретают слуховые навыки и возможности исполнителя. Также в это время продолжает интенсивно развиваться профессия оперного дирижера, по своей сути представляющая собой лишь иной модус концертмейстерской работы. Нельзя также забывать и о пианисте в балете, тапере в немом кино. Все это многообразие свидетельствует о невероятном расширении данной исполнительской области, вовлекающей в свою сферу все новые и новые музыкальные инструменты и жанры. Оставляя в стороне эстрадное исполнительство, искусство сопрово-

¹ К сожалению, и по сей день их деятельность в «табели о рангах» государственных учреждений по статусу не приравнивается к педагогической.

² Речь идет об «официальных», афишных концертах и «салонах» в домах знати. В иных социальных слоях широко использовались гусли, балалайка и другие инструменты. Но эта тематика требует отдельного рассмотрения, что выходит за пределы данной статьи.

ждения балета и немого кино¹, остановимся на анализе тех видов концертмейстерской работы, которые связаны с академической музыкой².

Первая половина XX столетия в истории искусства музыкального сопровождения отмечена не только появлением новых инструментов в качестве аккомпанирующих, но и многочисленными экспериментами в области ансамблевого аккомпанемента, включающими в себя самые разные сочетания тембров и жанров. Одной из самых интересных исполнительниц, оставивших заметный след в данной области, была арфистка Ксения Александровна Эрдели (1878–1971). Ее часто называют основоположницей советской школы исполнительства на этом инструменте. Видное место ей принадлежит и в искусстве аккомпанемента, где она явилась родоначальницей не только арфового сопровождения солистов самых разных специальностей, но и неустойчивым искателем все новых и новых музыкальных жанров, в которых ее инструмент мог бы проявить себя в концертмейстерской ипостаси. Несмотря на то что до этого времени данный вид музыкального сопровождения не имел большого распространения, корни его уходят в XVIII столетие, когда в качестве аккомпанирующего был популярен другой инструмент — гусли. С арфой их роднит многое: общая щипковая природа, большой диапазон, а также возможность тянущегося, «педального»³ звучания. С течением времени, в связи с появлением новых произведений, написанных специально для солистов с фортепиано, а также многочисленных клавирных переложений оперной музыки, использование такого рода инструментов в качестве аккомпанирующих отошло на второй план. В XX же веке произошло возрождение подобной формы исполнительской работы.

Ксения Александровна оставила после себя ценную книгу воспоминаний «Арфа в моей жизни»⁴, значительная часть которой посвящена искусству аккомпанемента. Помимо теоретических размышлений, она содержит много фактологического материала, связанного с ее концертной практикой в сотрудничестве с певцами, скрипачами, драматическими артистами, а также с танцовщиками. Здесь необходимо отметить, что для подобных экспериментов требовалось недюжинное мужество, ибо для публики «искусшен-

¹ Каждый из перечисленных видов концертмейстерской работы сам по себе требует отдельного, детального обсуждения.

² В 2016 году автором было опубликовано учебное пособие «История и теория концертмейстерского искусства. Век двадцатый» (СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2016. 64 с.), в котором проведен анализ творческой деятельности наиболее видных пианистов-концертмейстеров, ярко проявивших себя в описываемый период. Поэтому в предлагаемой статье речь пойдет больше об основополагающих тенденциях, характерных для искусства аккомпанемента этого времени.

³ Разумеется, «педального» в фортепианном смысле, а не в арфовом, где педали выполняют совсем иные функции.

⁴ Эрдели К. Арфа в моей жизни. СПб.: Люмбер, 2015. 196 с.

ного» XX столетия такое сочетание, как, например, солирующая скрипка и аккомпанирующая ей арфа, могло показаться по меньшей мере странным. Подобное соединение могло восприниматься совершенно естественно публикой XVIII века, слух которой был «неизбалован» разнообразием музыкальных впечатлений. С этого времени в России произошел поистине «коперниканский» переворот как в отношении количества появляющихся новых музыкальных произведений, так и в общей демократизации искусства. Слушатель, как профессионал, так и любитель, воспитанный на оперной и симфонической классике, солирующую скрипку с аккомпанирующей арфой мог счесть слишком легковесным сочетанием. Тем не менее выступления скрипача Юлия Реентовича (1914–1982) с К. Эрдели всегда имели успех у публики¹, как и ее концерты с виолончелистом Б. В. Доброхотовым (1907–1987)². В качестве репертуарного материала использовались произведения, написанные для струнных инструментов с фортепиано. То же происходило, когда музыканты объединялись в своеобразное трио для аккомпанемента певцам и знаменитые романсы звучали в столь непривычном сопровождении. Возможно, одна из причин появления подобных переложений — отсутствие в концертных залах рояля, что было довольно распространенной ситуацией во время гастрольных поездок³. Косвенно это подтверждается и самой Эрдели. Например, перечисляя участников одной из концертных групп, направленной «для обслуживания курортов», она приводит множество фамилий музыкантов, добавляя при этом: «из инструменталистов была одна я»⁴. Думается, что в таких случаях успеху способствовал профессиональный уровень артистов, что компенсировало столь «рискованное» сочетание музыкальных инструментов.

Другой областью, в которой Ксения Александровна проявила себя как подлинный новатор, была мелодекламация: например, поэтические программы, подготовленные вместе с артистами Малого театра Ольгой Владимировной Гзовской (1883–1962) и Еленой Николаевной Гоголевой (1900–1993)⁵. В России жанр мелодекламации получил распространение в конце XIX века, и его развитие оказало заметное влияние на концертмейстерское искусство. Совершенно естественно, что в качестве аккомпанирующего инструмента в подавляющем большинстве случаев использовался рояль, как имеющий самое большое тембровое разнообразие, способность к объемному, обертоновому звучанию. Арфа в этом отношении имеет гораздо более скромные возможности и, тем не менее, способна создавать особую атмосферу, внутри ко-

¹ См.: Юдин А. История и теория концертмейстерского искусства. Век двадцатый. С. 126.

² См.: Там же.

³ В таких ситуациях на практике чаще всего использовали баян, аккордеон или гитару.

⁴ Эрдели К. Арфа в моей жизни. С. 125.

⁵ Там же. С. 122, 136.

торой разворачивается поэтический спектакль. Очевидно, что аккомпанемент в данном жанре прежде всего выполняет функцию звукового обрамления, в некотором отношении даже чисто декоративного характера. В то же время такая работа требует от любого инструменталиста внимательного и чуткого отношения к таким привычно концертмейстерским задачам, как управление балансом, осуществление «диалога» с солистом и пр. Также необходимо отметить и абсолютно новые, непривычные задачи, с которыми сталкивается аккомпаниатор при работе с «непоющим» солистом. В данном случае он чаще всего выступает в роли соавтора, подбирая необходимый музыкальный материал, подходящий по смыслу стихотворному. Кроме того, его надо распределить таким образом, чтобы звучание сопровождения не противоречило интонации чтеца. Это касается всех мельчайших агогических отклонений в динамике и темпе, которые выстраиваются индивидуально. Разумеется, так же как и при работе с любым другим солистом, ни один аккомпаниатор не «застрахован» от разного рода вольностей, которые позволяют себе артисты под влиянием эмоционального возбуждения. Интересно отметить тот факт, что зачастую мелодекламация производит на публику более сильное впечатление, чем традиционные вокально-романсовые программы. Зная об особом эффекте звучащей речи с инструментальным сопровождением, русские композиторы неоднократно использовали такой прием в оперной музыке (вспомним хотя бы чтение Германом письма Лизы в опере П. Чайковского «Пиковая дама»). И хотя существует безусловная разница между мелодекламацией как «краской» в опере и полноценным поэтическим спектаклем, несомненно особое, почти «гипнотизирующее» влияние звучания человеческой речи в музыкальном обрамлении.

Выступая с певцами, чтецами, солистами-инструменталистами, танцовщицами, Ксения Александровна Эрдели, по существу, превратила арфу в ансамблево-аккомпанирующий инструмент, расширив его возможности. Ее желание сотворчества было столь велико, что она порой заказывала оркестровки оперных арий, в которых партия ее инструмента была поддержана звучанием струнного квартета, так как некоторые певцы инстинктивно боялись остаться без поддержки, выступая только с арфой¹. Таким образом, благодаря творческой практике К. Эрдели в истории аккомпанемента появилась новая своеобразная область, представляющая собой еще одно ответвление от могучего корня концертмейстерской истории.

Параллельно развивалось и искусство дирижеров оперы. Отличительной особенностью данной формы концертмейстерской работы в первой половине XX века является сближение творческих сфер пианиста и руководителя оркестра. Подобный «симбиоз» не имел места ни в предыдущий, ни в по-

¹ Эрдели К. Арфа в моей жизни. С. 132.

следующий период развития музыкального театра в России¹. Причины того, что подобное взаимодействие вышло на новый профессиональный уровень, кроются в возросшем качестве подготовки пианистов, а также в появлении в музыкальных вузах дирижерских факультетов и в особенностях их учебной программы. Первые выпускники консерваторий по данной специальности получали основательную концертмейстерскую практику как в рамках учебных дисциплин, так и на первых порах своей работы в опере. От них требовалось доскональное знание всего музыкального материала и постоянная готовность заменить пианиста в случае какой-либо технической накладки или в целях более точного разъяснения певцам своих требований к исполнению. В свою очередь, некоторые концертмейстеры могли при необходимости встать за дирижерский пульт. Среди них следует отметить С. Бриккера (1909–1967) и Е. Славинскую (1900–1993)². К этому надо добавить скрупулезную, детальную работу музыкальных руководителей постановки с вокалистами. Сравнивая описываемое время с более поздними реалиями, дирижер Е. А. Акулов (1905–1996) сетует на то, что «сейчас (1970–1980-е годы. — А. Ю.) во многих театрах низкий уровень вокальных образов»³. Причину этого он видит в том, что дирижеры отдали всю подробную работу с солистом на откуп пианистам, превратившись в своеобразное ОТК для приема партий. Впрочем, далее автор несколько обесценивает предсценическую подготовку, называя ее итог «в лучшем случае „художественным полуфабрикатом“»⁴. К сожалению, в постсоветское время названная тенденция только усилилась. Появилась практика сотрудничества дирижеров с несколькими коллективами одновременно, результатом чего стала гораздо меньшая детализация в работе с каждым из них. Однако подобная практика была невозможна в первой половине XX столетия, когда музыкальный руководитель постановки полностью отвечал за художественный результат, скрупулезно отслеживая все его этапы.

Одним из самых ярких представителей данного направления был Николай Семенович Голованов (1891–1953). Выдающийся музыкант не только прорабатывал все детали исполнения с солистами во время репетиций с оркестром, но и проводил предварительную работу с пианистом, попутно отмечая в клавише все динамические, агогические и артикуляционные нюансы. Подобная тщательность была характерна для него не только во время подготовки театральных постановок, но и для концертного исполнения

¹ Автор оставляет в стороне театральную практику конца XVIII столетия, когда ту и другую функцию выполнял один человек.

² См. об этом подробнее: *Эрдели К.* Арфа в моей жизни. С. 9, 11, 12.

³ *Акулов Е.* Могучий талант // Н. С. Голованов. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания современников. М.: Советский композитор, 1982. С. 147.

⁴ Там же.

оперной музыки на радио. Несмотря на то что в данном случае для публики полностью отсутствует визуальный эффект, Н. Голованов с большим вниманием относился к вопросам пространственной расстановки солистов. Это делалось для того, чтобы певцы не только видели его руку, но и могли следить за тем, как во время исполнения он произносит беззвучно каждое слово, а также берет дыхание в соответствии с предварительными указаниями, зафиксированными в клавише¹. Кроме того, учитывалось и то, что музыканты находились не в оркестровой яме, а на одном уровне с певцами, что вносило свои коррективы в вопросы музыкального баланса. Вся первоначальная работа проводилась вдвоем с пианисткой Всесоюзного радио Верой Михайловной Ард (1903–1952), которая на протяжении долгого времени была верной помощницей дирижера. Все вышесказанное не оставляет сомнений в том, что деятельность Н. Голованова в разных аспектах своего проявления является, по существу, концертмейстерской. Причина здесь не столько в вовлеченности дирижера в процесс «досценической» работы пианиста и солиста, сколько в общем стиле его деятельности. Такие специфические детали творческого процесса, как беззвучное повторение текста вместе с певцом, единовременное дыхание с солистом, говорят о близости такой работы с творческими задачами, стоящими перед пианистом, работающим в театре с солистом. Таким образом, общность двух сфер концертмейстерской деятельности очевидна. Но лишь в первой половине XX столетия они были настолько неразрешимо связаны.

Подобный стиль работы в Большом театре был характерен и для Бориса Эммануиловича Хайкина (1904–1978). Выпускник Московской консерватории по двум классам (дирижирования и фортепиано), он всегда подчеркивал неразрывность этих двух творческих форм работы в театре². Кроме общих принципов, лежащих в самом основании профессионального общения аккомпаниатора и певца-солиста, необходимо учитывать, что, за исключением оркестра, только фортепиано дает возможность услышать фактуру целиком. Свободное владение инструментом позволяет дирижеру работать с вокалистом в классе, не прибегая к помощи пианиста, присутствие которого в данном случае может сковывать и препятствовать эффекту непосредственного общения. Нельзя также забывать о положительном психологическом влиянии такого взаимодействия, которое подразумевает существенное сокращение пространственной дистанции между музыкантами, обычно находящимися далеко друг от друга на разных уровнях сценического пространства. Обыкновенно солист видит лишь абрис дирижера, затемненный сце-

¹ *Рождественская Н.* «Иоланта» Чайковского // Н. С. Голованов. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания современников. М.: Советский композитор, 1982. С. 225.

² См.: *Хайкин Б.* Беседы о дирижерском ремесле. Статьи. М.: Советский композитор, 1984. С. 17.

ническим светом. Творческое общение в классе предполагает возможность уловить мимику, мельчайшую жестикуляцию друг друга, создавая доверительную атмосферу, которая чаще всего достигается во время работы с пианистом-концертмейстером. Все это помогает в дальнейшем солисту избежать ненужного дополнительного стресса при переходе к сценическим репетициям. В дополнение ко всему «дирижерская» манера исполнения оркестровой ткани на рояле предполагает абсолютно точное выражение внутреннего слышания различных тембровых красок и их сочетаний, подготавливая тем самым певца к тому, что будет звучать в оркестре в дальнейшем. Даже одна подобная встреча может дать представление о том, как конкретный музыкальный руководитель постановки трактует тот или иной фрагмент музыкальной ткани оперы. Также, по мнению Б. Хайкина, дирижер обязан исполнять все аккомпанементы к речитативам и, добавлю, все то, что предполагает фортепианное (а также иных клавишных) сопровождение (например, исполняемая «под рояль» ария Полины из оперы П. Чайковского «Пиковая дама»)¹. Определенным символом общности двух ипостасей концертмейстерской работы в этом отношении может служить пианино, находившееся раньше в некоторых музыкальных театрах под пультом дирижера. Помимо своей непосредственной функции на спектакле, такой инструмент мог быть очень удобен для демонстрации солистам тех или иных исполнительских пожеланий.

Подобная «многофункциональность», свойственная дирижерам первой половины XX века, определялась не только принятыми тогда профессиональными нормами, но и тем, что многие из них получили основательную фортепианную подготовку. К числу таких музыкантов относятся Б. Хайкин, А. Мелик-Пашаев (1905–1964)², можно также вспомнить зарубежных руководителей оркестров Отто Клемперера (1885–1973), Курта Зандерлинга (1912–2011), работавшего много лет в Советском Союзе и начавшего свой творческий путь с работы коррепетитором (во многом аналог концертмейстера) в Берлинской опере. Разумеется, при общности подходов между двумя видами «аккомпанирования» имеется не только существенная разница в очевидных вещах (разница собственно инструментария), но и не менее важные психологические различия. Нельзя забывать о том, что дирижер во время спектакля непосредственно находится вместе с певцом, помогая и «охраняя» его от различных неожиданностей, присущих любому живому исполнению; в то время как пианист, закончив свою часть работы, в лучшем случае находится в зале и уже ничем не может помочь солисту. Можно в этой связи провести параллель с режиссером постановки, также задействованным в творческом процессе только в подготовительный период. Все эти особенности так или иначе накладывают свой отпечаток на стиль взаимоотношений

¹ См.: Хайкин Б. Беседы о дирижерском ремесле. С. 19.

² См. об этом: Эрдели К. Арфа в моей жизни. С. 11.

музыкантов. В частности, возможно, малозначительной, но интересной деталью, отражающей различные типы творческого общения, является то, что в подавляющем большинстве случаев пианист со «своим» вокалистом общается «на ты», в то время как дирижер почти исключительно «на Вы». Думается, что в данном случае играют роль как театральные традиции, так и внешнее различие обстановки, в которой происходит работа (небольшое пространство класса и «необозримые» дали сцены и зрительного зала).

В целом в истории аккомпанемента находят свое проявление законы, лежащие в основе любого процесса, развертывающегося во времени. Интересно, что знаменитая гегелевская триада (тезис — антитезис — синтез) также может быть прослежена на примере развития основных тенденций в данном виде исполнительского творчества. В качестве иллюстрации этого утверждения можно вспомнить о том, что на заре зарождения концертмейстерского искусства (XVIII век) в салонных, домашних концертах аккомпанемент предполагал большое разнообразие инструментов (помимо фортепиано (клавира), то были арфа, гитара, балалайка)¹. Затем, на протяжении XIX века, рояль, по крайней мере в высшем обществе, стал занимать основные позиции в данной сфере. В XX столетии взор музыкантов обратился вновь к тем инструментам, которые сопровождали солистов полтора века тому назад, причем использование их возможностей оказалось более широким. Расширился репертуар, музыканты часто самостоятельно делали для себя переложения фортепианного аккомпанемента, также появилась распространенная практика объединения исполнителей в ансамбли с целью большего тембрового разнообразия сопровождения. Далее, если в первоначальный период развития русской музыки все сферы работы музыканта были слиты в некоем синкретическом единстве², то на протяжении XIX столетия наблюдается все большее разграничение различных областей профессиональной деятельности. О том или ином музыканте можно было сказать, что он по преимуществу композитор, исполнитель-солист, ансамблист, концертмейстер и т. д. К XX веку это разделение было закреплено окончательно. Но в то же самое время на новом витке исторического развития с новой силой стали проявляться противоположные тенденции. Например, стала очевидной близость дирижерского и фортепианного аккомпанемента и, кроме того, стала понятной общность задач, лежащих в основе любого музыкального сопровождения, постепенно стали появляться предпосылки для их теоретического осмысления. Таким образом, знаменитая гегелевская триада (тезис — антитезис — синтез) также может быть прослежена на примере развития основных тенденций в данном виде исполнительского творчества. Разумеется, все эти направления

¹ См. об этом: Юдин А. Истоки концертмейстерского искусства в России XVIII столетия // Временник Зубовского института. 2021. Вып. 2 (33). С. 37–50.

² См.: Там же.

устремлены в будущее. В дальнейшем все бо́льшая профессионализация работы музыканта будет приводить к «отчужденности» разных видов работы концертмейстера. В то же время повседневная практика с новой силой будет показывать известную степень условности всех подобных разделений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акулов Е. Могучий талант // Н. С. Голованов. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания современников. М.: Советский композитор, 1982. С. 144–155.
2. *Рождественская Н.* «Иоланта» Чайковского // Н. С. Голованов. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания современников. М.: Советский композитор, 1982. С. 224–229.
3. Хайкин Б. Беседы о дирижерском ремесле. Статьи. М.: Советский композитор, 1984. 264 с.
4. Эрдели К. Арфа в моей жизни. СПб.: Люмьер, 2015. 196 с.
5. Юдин А. Истоки концертмейстерского искусства в России XVIII столетия // Временник Зубовского института. 2021. Вып. 2 (33). С. 37–50.
6. Юдин А. История и теория концертмейстерского искусства. Век двадцатый. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2016. 64 с.

Аннотация

В предлагаемой статье прослеживаются основные тенденции, характерные для развития концертмейстерского искусства в России первой половины XX столетия. Анализу подвергаются различные формы, которые приобрело музыкальное сопровождение на данном историческом отрезке. Автор сосредоточил свое внимание на процессе все большего разнообразия используемых инструментов в качестве аккомпанирующих, отмечая при этом расширение понятия «концертмейстерская работа». Впервые выдвигается предположение о том, что ко всей истории развития указанной области исполнительства может быть применима «гегелевская триада» — тезис, антитезис, синтез. В работе упоминаются некоторые из имен выдающихся музыкантов, с исполнительской деятельностью которых связано развитие искусства аккомпанемента первой половины XX века. Статья предназначена для музыкантов, интересующихся данной сферой профессиональной деятельности.

Abstract.

This article endeavours to trace key trends in the development of the art of accompaniment in Russia during the first half of the 20th century, and analyses the various forms that accompaniment took during this period. The primary focus is on the growing variety of instruments used in accompaniment, with a particular emphasis on the wider concept of the accompanist's role. This article also considers how the Hegelian principle of thesis—antithesis—synthesis might be applied to the history and development of accompaniment as a whole. Moreover, the article mentions a number of outstanding musicians whose work as accompanists contributed significantly to the development of the field in the first half of the 20th century.

- ✓ *Ключевые слова:* концертмейстерское искусство, оперные дирижеры, арфа, фортепиано, «гегелевская триада».
- ✓ *Keywords:* art of accompaniment, opera conductors, harp, piano, Hegelian Triad.

«Русский мотив» в переписке Жака Гандшина и Отто Кинкельдей

КНЯЗЕВА ЖАННА ВИКТОРОВНА

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

KNIAZEVA JEANNA V.

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

E-mail: jeanna.kniazeva@mail.ru

Данная статья продолжает серию публикаций, посвященных переписке выдающегося российско-швейцарского музыковеда и органиста Жака Самюэля (Якова Яковлевича) Гандшина (1886, Москва — 1955, Базель) с кругом его американских коллег¹. На этот раз в центре внимания — переписка со знаменитым историком музыки и музыкальным библиотекарем, первым президентом Американского музыковедческого общества (AMS) Отто Кинкельдей (Otto Kinkeldey; 1878–1966).

Имя Отто Кинкельдей принадлежит первому ряду в истории американского музыковедения. Он родился в Нью-Йорке, там же закончил университет. Для дальнейшего образования и написания диссертации Кинкельдей уехал в Германию: учился в Берлине у Германа Кречмара и Роберта Радеке, служил органистом и музыкальным директором в Американской церкви в Берлине. В 1909 году Кинкельдей защитил кандидатскую диссертацию и в 1910-м отправился работать в Университет Бреслау (сегодня это польский Вроцлав). С началом Первой мировой войны ученый вернулся в Америку, где в 1915 году получил должность руководителя музыкального отдела Публичной библиотеки Нью-Йорка. Он возглавлял этот отдел

¹ Предыдущие публикации по теме: *Князева Ж. В.* К истории нескольких несостоявшихся защит в Базеле. Из переписки Жака Гандшина с Густавом Ризом, Карлом-Алланом Мобергом, Хайнрихом Бесселером // *Научный вестник Московской консерватории.* 2018. № 2 (33). С. 66–81; *Князева Ж. В.* Новые документы к истории международного музыковедческого конгресса 1939 года в Нью-Йорке. Из переписки ученых // *Научный вестник Московской консерватории.* 2018. № 3 (34). С. 144–155; *Князева Ж. В.* Новые документы к истории европейско-американских диалогов послевоенного музыковедения. Лео Шраде, Жак Гандшин, Армен Карапетян // *Новые документы по истории искусствознания: XX век. Вып. 2. 1940-е — 1960-е годы.* СПб.: Петрополис, 2018. С. 41–86; *Князева Ж. В.* Манфред Букофцер, Пауль Захер и базельский ординариат // *Научный вестник Московской консерватории.* 2019. № 4 (39). С. 162–193.



Отто Кинкельдей

до 1923 года, а затем — в 1927—1930 годах. Кроме того, в 1920-е годы Кинкельдей преподавал в Корнельском университете, затем в Гарварде и Университете Техаса.

Совершив несколько путешествий в Европу в 1930 году, Кинкельдей вернулся в Корнель, где в том же 1930 году впервые в Америке получил штатную должность преподавателя музыковедения (the first chair of musicology). Он преподавал здесь и одновременно работал музыкальным библиотекарем вплоть до выхода на пенсию в 1946 году. Усилиями Кинкельдей Музыкальный отдел университетской библиотеки Корнеля вошел в число крупнейших музыкальных собраний США.

Кинкельдей стал одним из основателей и первым президентом двух обществ: Американского музыковедческого общества и Общества музыкальных библиотек. Впоследствии AMS учредило награду его имени: Otto Kinkeldey Award. Эта премия присуждается ежегодно и по сей день за выдающиеся работы по музыковедению.

Кинкельдей считается одним из основателей американского музыковедения (и при этом наследником европейской научной школы¹). Он опубликовал мало работ: всего две монографии (диссертацию «Орган и клавиры в музыке XVI века. Исследование по истории инструментальной музыки»² и небольшую брошюру «Что мы знаем о музыке»³), а также ряд статей по библиотечному делу и преподаванию музыковедения в американских университетах. Однако, как написал автор статьи о Кинкельдей в музыкальной

¹ См.: Grout D. J., Davidson M. W. Kinkeldey, Otto. Grove Music Online. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/search?q=Kinkeldey&searchBtn=Search&isQuickSearch=true> (дата обращения: 15.02.2022).

² Kinkeldey O. Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jh.: Ein Beitrag zur Geschichte der Instrumentalmusik. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1910. 321 S.

³ Kinkeldey O. What We Know about Music. University of Michigan, 1946. 21 p.

энциклопедии «Die Musik in Geschichte und Gegenwart» («Музыка в истории и современности»; MGG): «Немногие ученые достигли такого широкого признания, имея столь мало опубликованных работ»¹. Выдающееся значение деятельности Кинкельдей было заключено в организационной и библиотечной работе. Будучи харизматичной личностью, он сыграл значительную роль в становлении важных научных институтов американского музыкознания: был президентом тогда только что основанных Ассоциации музыкальных библиотек (Music Library Association; 1931–1935), Американского музыковедческого общества (American Musicological Society; 1934–1936 и 1941–1942), а также председателем совещательного комитета по музыковедению Американского совета научных обществ (American Council of Learned Societies; 1935–1941).

О контакте Жака Гандшина с Отто Кинкельдей известно пока мало. Доступное исследованию эпистолярное наследие Гандшина не дает информации о начале их диалога. Имя Кинкельдей в этих документах появляется лишь однажды, мельком, в одном из писем Отто Гомбози 1938 года. Поэтому пока единственным информативным источником является найденная несколько лет назад коллекция собственной корреспонденции ученых. Эта коллекция обнаружена в архиве Кинкельдей, хранящемся в Библиотеке Корнельского университета, в Отделе рукописей и редких изданий. Ее шифр:

Otto Kinkeldey papers, 1902–1966
Author: Kinkeldey, Otto, 1878–1966
Volume/Box: Box 3
TN: 83177.

Коллекция насчитывает всего восемь писем за период с 1949 по 1954 год. Из них пять писем принадлежит Гандшину и три Кинкельдей (это машинописные копии, выполненные автором для себя). В архиве Жака Гандшина (хранящемся ныне в Институте музыкознания университета Вюрцбурга, Германия) пока ничего не обнаружено.

Первое письмо коллекции принадлежит Гандшину и датировано 9 июля 1949 года. Из его содержания следует, что к этому моменту ученые уже находятся в диалоге, то есть мы имеем дело с фрагментом корреспонденции. Изучение последующих документов показывает и внутренние лакуны: не все письма сохранились. Но все же в коллекции представлен *диалог*. Он дает возможность судить о тональности взаимоотношений ученых. Так, в своем письме от 5 августа 1952 года (в самом его конце) Гандшин пишет:

¹ Saffle M., Hill R. S. Kinkeldey, Otto // Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG-online). URL: <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg07226&v=1.0&rs=mgg07226> (дата обращения: 15.02.2022).

Писать Вам — это для меня словно обращаться к доброжелательному отцу, хотя мы почти ровесники (однако Ваше старшинство гораздо значительней). Благодарю Вас за доброе отношение¹.

Здесь стоит принять во внимание, что мы имеем дело с перепиской двух крупных ученых и к этому времени уже пожилых людей: Гандшину в момент написания этого письма 64 года, а Кинкельдей (который старше его на восемь лет), соответственно, 72. Документ открывает выразительную степень человеческого доверия, особенно впечатляющую в случае Гандшина, который всегда был крайне недоверчив и мнителен. А здесь он даже упоминает образ «доброжелательного отца». Это придает диалогу очень личный оттенок. Ведь еще в московской юности Жак пострадал от своего совсем не доброжелательного родителя; рана, полученная тогда, осталась на всю жизнь². Поэтому образ доброго отца в его случае значим (хотя, возможно, и не осознаваем самим автором письма).

Темы, затрагиваемые в переписке, многообразны. Одна из центральных — Международное музыковедческое общество (IMS), его конгрессы и внутренние события. Этот материал достоин особого анализа, работа над которым ведется в настоящее время³. В данной статье мы коснемся иного аспекта.

В двух письмах (одном Гандшина и ответе Кинкельдей) появляется «русский» мотив. 5 августа 1950 года (то есть в том самом письме, которое он заканчивает словами о добром отце) Гандшин пишет:

Конечно, события в современном мире наводят на мысль о том, что в один прекрасный день нужно будет бежать из Европы, и куда в этом случае? Очевидно, в Америку. Что касается меня, то я, в общем-то, не вижу причин не остаться здесь, но моя жена склоняет меня к отъезду. Если это когда-нибудь случится, то я сейчас полагаю, что, скорее, предпочел бы давать в Америке уроки музыки (по органу, гармонии, контрапункту), чем заниматься музыковедением. Это стало бы в каком-то смысле возвращением в 1920 год, когда я приехал из Рос-

¹ Handschin — Kinkeldey. 05.08.1950. «Writing to you is to me like writing to a benevolent father, although we are nearly of the same age (but your anciennetés much greater). I thank you for your good disposition».

² Подробнее об этом сюжете в юности Жака Гандшина см.: *Kniazeva J.* Jacques Handschin in Russland: Die neu aufgefundenen Texte / Hg. vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel; Red. M. Kirnbauer und U. Mosch. Basel: Schwabe Verlag, 2011. S. 42–49.

³ Отдельные аспекты этого анализа были представлены в докладе автора этих строк «IMS в переписке Жака Гандшина и Отто Кинкельдей» на Пятой Международной конференции «Неизвестные страницы истории искусствознания» 11–13 ноября 2021 года в РИИИ. Над полным вариантом исследования я работаю в настоящее время и надеюсь представить его заинтересованному читателю в ближайшем будущем.

сии в Швейцарию и отказался от работы музыканта-практика в пользу музыковедения¹.

Кинкельдей отвечает неспешно, лишь 18 декабря 1950 года:

Если в Европе дела идут столь плохо, что Вы думаете о переезде в Америку, я уверен, что Вы смогли бы получить место в одном из наших колледжей как преподаватель по практическим музыкальным предметам. Наши колледжи на Западе и Среднем Западе начинают принимать педагогов-музыковедов наравне с музыкантами-практиками. Конечно, поток беженцев из Германии заполнил многие вакансии, но я думаю, что для опытного человека место еще найдется. Однако большинство из этих учреждений имеют возрастной ценз от 68 до 70 лет, а некоторые из них даже до 65 лет. После этого шансов на постоянное место работы мало. Мой собственный случай — пример тому. Они хотят, чтобы я работал приглашенным профессором год или два, но не постоянно. Если Вы действительно решите попробовать свои силы в Америке, я буду рад сделать все возможное, чтобы помочь и подготовить Вам путь, насколько это в моих силах².

Итак, в 1950 году Жак Гандшин, находясь в зените своей научной славы, размышляет о переезде в Америку. Он пишет о семейном мотиве этих размышлений: жена побуждает его к отъезду³. Однако дело здесь не только семейное. К этому моменту у Гандшина (который, как мы знаем из прежних исследований, изначально был скептически настроен к американскому музыковедению) уже налажены отношения с коллегами в США. Он нашел единомышленников (в лице прежде всего Армена Карапетяна), здесь работали его

¹ Handschin — Kinkeldey. 05.08.1952. «Of course world events may suggest the idea that, one day, one may be compelled to flee from Europe, and where to in this case? Evidently Amerika. As to me, I do not, in reality, see why I should not stay here, but my wife is urging upon me such ideas. Now if ever the case would arise, I have the feeling, I should prefer to give in Amerika music lessons (organ, harmony, counterpoint) then to exploit musicology. It would be somewhat the reverse of 1920 when I came from Russia to Switzerland and dismissed practical music for musicology».

² Kinkeldey — Handschin. 18.12.1950. «If things get so bad in Europe that you think you would prefer to live in Amerika, I am sure that eventually you could secure a position in one of our American colleges as a teacher of practical music. Our Western and Middle Western colleges are beginning to take music teaching musicologist as well as a practical musician. To be sure, the flood of refugees from Germany has provided candidates for many of these positions, but I think that for an experienced man there is still a place. Most of these institutions, however, have an age limit of 68 or 70 years, some of them even 65. After that there is little chance for a permanent appointment. My own case is an exemplar. As a visiting professor they will have me for a year or two, but not permanently. If you actually decide to try your fortune in Amerika, I should be glad to do what I can to help prepare the way for you, so far as I am able».

³ «Семейному» мотиву размышлений Гандшина об отъезде в Америку будет посвящена наша статья в следующем выпуске «Временника Зубовского института»: «По страницам адресных книжек Жака Гандшина: эстонско-американская ветвь семьи ученого».

ученики (Манфред Букофцер, Отто Гомбози). Это более не чуждая ему научная территория. Со своей стороны Отто Кинкельдей готов его поддержать в таком намерении. Кинкельдей влиятелен и действительно может помочь. Планы Гандшина, таким образом, могут приобрести реальные очертания.

Однако затем в сохранившейся переписке следует пробел: утрачено одно или несколько писем. Следующее письмо Гандшина датировано июлем 1952 года, и в нем нет уже ни слова о планах переезда за океан. Возможно, он передумал, однако трудно сказать, по каким именно причинам. (Среди них, кстати, могла быть и сугубо частная: у Гандшина все более осложнялись отношения с женой; этот брак в конце концов распался, хотя никогда не был расторгнут официально.)

Представленный небольшой фрагмент переписки ученых позволяет нам судить о следующем. Гандшин действительно размышлял в 1950 году об отъезде в Америку. Когда в 2015 году Олеся Бобрик, изучая переписку Гандшина и Артура Лурье, впервые высказала такое предположение, исследователям творчества Гандшина оно показалось маловероятным¹. Однако теперь это факт. Данное обстоятельство интересно не только чисто биографически, но и с точки зрения взаимодействия школ, ведь и Гандшин, и Кинкельдей были знаковыми фигурами в науке своего времени. Перемещение Гандшина (при покровительстве Кинкельдей) в Америку само по себе оказало бы влияние на картину «расклада сил» в тогдашнем музыковедческом мире. Даже если бы он, оказавшись за океаном, действительно отошел от науки. Однако с немалой долей вероятности можно предположить, что полного ухода не произошло бы: слишком вовлечен был Гандшин в научные, научно-организационные и научно-политические дискуссии своего времени.

Примечательно и то, как именно ученый пишет о планируемом отходе от музыковедения. Тесты его писем об IMS показывают, что он разочарован и раздосадован: ему видятся постоянные интриги (которые, как он полагает, направлены против него; в этом, без сомнения, сказываются и особенности его собственной личности, обострившиеся в поздние годы: он нервозен и мнителен до крайности). Гандшин хочет уйти из международной науки и вернуться в прошлое: весной 1920 года он уехал из России и поменял путь органиста-виртуоза на путь музыковеда. Теперь он думает вернуться к деятельности музыканта-практика, однако уже не концертного исполнителя, а педагога, он намерен преподавать орган, контрапункт, гармонию. Ясно, что подобный ход мысли свидетельствует о большем: уже пожилой человек, Гандшин стремится в мир своей юности — Москву и Петербург начала XX века. Это его «утра-

¹ Имеется в виду выступление О. А. Бобрик («Жак Гандшин и Артур Лурье») на международной конференции «Жак Гандшин и музыковедение XXI века. Международная конференция к 130-летию рождения ученого и органиста» (РИИИ, Санкт-Петербург, 11–13 апреля 2016).

ченный рай». Ведь даже переехав в Швейцарию, ученый неизменно подписывал свои работы: «Жак Гандшин, Базель, прежде Санкт-Петербург» — и называл Базель «швейцарским Петербургом»¹. Теперь же, на склоне дней, он хочет вновь обрести свою Россию, на этот раз в Америке.

Прежние исследования показали, что Гандшин принес в западное академическое музыкознание второй четверти и середины XX века тот комплекс интеллектуально-художественных представлений, который он усвоил в Петербурге и Москве начала столетия, и культивировал его в своем научном творчестве, поднявшись на вершины западноевропейской академической научной мысли и многое определив в ней на десятилетия вперед, особенно в области западноевропейской музыкальной медиевистики. Это была некая «российская прививка» западному музыкознанию. Ее можно ощутить по сей день. Может быть, даже особенно теперь. Примером могут послужить работы нашей современницы Анны Марии Буссе Бергер (Busse Berger), историка-музыковеда из Калифорнийского университета. В своих исследованиях она сопоставляет Гандшина и одного из столпов западного музыковедения Фридриха Людвиг (Friedrich Ludwig; 1872—1930) и делает выводы в пользу Гандшина². Изучение его научных методов, взгляд ученого на организацию времени и пространства в общей концепции истории музыки привлекают все больше внимания. Недаром сегодня уже говорят о формировании Handschinforschung — международного «гандшиноведения», в котором неразрывно сплетены русско- и немецкоязычные ветви современного музыкознания. Теперь здесь на полных правах представлена и англоязычная научная мысль, например, трудами той же А. М. Буссе Бергер. Будем надеяться, что такое международное сотрудничество принесет в обозримом будущем интересные научные плоды.

ЛИТЕРАТУРА

1. Князева Ж. В. К истории нескольких несостоявшихся защит в Базеле. Из переписки Жака Гандшина с Густавом Ризом, Карлом-Алланом Мобергом, Хайнрихом Бесселером // Научный вестник Московской консерватории. 2018. № 2 (33). С. 66—81.
2. Князева Ж. В. Манфред Букофцер, Пауль Захер и базельский ординариат // Научный вестник Московской консерватории. 2019. № 4 (39). С. 162—193.
3. Князева Ж. В. Новые документы к истории европейско-американских диалогов послевоенного музыковедения. Лео Шраде, Жак Гандшин, Армен Карапетян // Новые документы по истории искусствознания: XX век. Вып. 2. 1940-е — 1960-е годы. СПб.: Петрополис, 2018. С. 41—86.

¹ Handschin J. Camille Saint-Saëns. Zürich: Orell Füssli, 1930. S. 3.

² См.: Busse Berger A. M. Medieval Music and the Art of Memory. Berkeley: University of California Press, 2005. P. 31—39. Обновленный вариант этого размышления исследовательница представила в докладе на Международной конференции «Жак Гандшин и музыковедение XXI века. К 60-летию памяти ученого: 1955—2015» (Санкт-Петербург, РИИИ. 23.11.2015).

В настоящее время готовится перевод книги А. М. Буссе Бергер на русский язык.

4. *Князева Ж. В.* Новые документы к истории международного музыковедческого конгресса 1939 года в Нью-Йорке. Из переписки ученых // Научный вестник Московской консерватории. 2018. № 3 (34). С. 144–155.
5. *Busse Berger A. M.* *Medieval Music and the Art of Memory.* Berkeley: University of California Press, 2005. 288 p.
6. *Grout D. J., Davidson M. W.* Kinkeldey, Otto. Grove Music Online. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/search?q=Kinkeldey&searchBtn=Search&isQuickSearch=true> (дата обращения: 15.02.2022).
7. *Handschin J.* Camille Saint-Saëns. Zürich: Orell Füssli, 1930. 33 S. (Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich, 118).
8. *Kinkeldey O.* Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jh.: Ein Beitrag zur Geschichte der Instrumentalmusik. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1910. 321 S.
9. *Kinkeldey O.* What We Know about Music. University of Michigan, 1946. 21 p.
10. *Kniazeva J.* Jacques Handschin in Russland: Die neu aufgefundenen Texte / Hg. vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel; Red. M. Kirnbauer und U. Mosch. Basel: Schwabe Verlag, 2011. 1045 S., 12 Abbildungen. (Resonanzen: Basler Publikationen zur älteren und neueren Musik. Bd. 1).
11. *Saffle M., Hill R. S.* Kinkeldey, Otto // Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG-online). URL: <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg07226&v=1.0&rs=mgg07226> (дата обращения: 15.02.2022).

Аннотация

Статья продолжает серию публикаций, посвященных переписке выдающегося российско-швейцарского музыковеда и органиста Жака Гандшина с американскими корреспондентами. В центре внимания — диалог с одним из основателей американского академического музыковедения Отто Кинкельдей: обсуждение возможного отъезда Гандшина в Америку в начале 1950-х годов и «русские мотивы» этих размышлений ученого. Исследование основано на материалах эпистолярной коллекции, обнаруженной в Библиотеке Корнельского университета.

Abstract

This article continues the series of publications on letters between the Russian-Swiss musicologist and organist Jacques Handschin and his American correspondents. It focusses on Handschin's dialogue with Otto Kinkeldy (one of the founders of American academic musicology) in which they discuss the possibility of Handschin moving to America in the early 1950s and the Russian motifs of these reflections. The study is based on the collection of letters held at Cornell University Library.

- ✓ *Ключевые слова:* Жак Гандшин, Отто Кинкельдей, музыковедение, Библиотека Корнельского университета.
- ✓ *Keywords:* Jacques Handschin, Otto Kinkelday, musicology, Cornell University Library.

УДК
78.071.1

Фортепианная музыка Брайана Фернихоу: пределы интерпретации

КРАСНОГОРОВА ОЛЬГА АЛЬБЕРТОВНА

Кандидат искусствоведения, первый проректор — проректор по учебной работе и развитию, и. о. заведующего кафедрой фортепиано, Академия хорового искусства имени В. С. Попова (Москва, Россия)

KRASNOGOROVA OLGA A.

PhD (Art Criticism), Vice Rector for Education and Development, Head of the Piano Department, Victor Popov Academy of Choral Art (Moscow, Russia)

E-mail: vicerector_axu@mail.ru

Многообразие новейшей музыки выдвигает вопрос о возможности применения глобального понятия Текста и рассмотрения его как в той или иной степени однородного явления. В эпоху постмодернизма текст, который пишется художником, «творение, которое он создает, не управляются никакими предустановленными правилами, и о них невозможно сделать вывод посредством определяющего суждения, путем приложения к этому тексту или этому творению каких-то уже известных категорий» (Жан-Франсуа Лиотар)¹. В. П. Чинаев указывает, что проблема «усугубляется еще и тем, что „область постмодернистской философии — это некое утопическое пространство эксперимента“, и артистические практики, равно как и их теоретическая рефлексия, также попадают в это утопическое пространство»². Таким образом, постмодернистская трактовка текста позволяет представить его в многообразных вариантах толкований, о чем пойдет речь в нашей статье.

Среди множества вопросов, возникающих перед исполнителем фортепианной музыки второй половины XX — XXI века, особую область для исследования в условиях бесконечно расширяющихся композиторских и исполнительских техник представляет смыслообразующая взаимосвязь в парадигме «текст музыкального произведения — интерпретация». Она позволяет объединить различные методы выявления содержания интерпретируемого объекта. Сложная разветвленная система отражения художественной информации в текстах музыкальных сочинений выдвигает задачу осмысления пределов интерпретации в исполнительском искусстве Новейшего времени.

¹ Цит. по: Чинаев В. П. В сторону «новой целостности»: интертекстуальность — поставангард — постмодернизм в музыкальном искусстве второй половины XX — начала XXI века // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение, 2014. № 4 (1). С. 31.

² Там же.

Трансформации современных артистических практик, обусловленные изменениями в системе нотации, целесообразно проанализировать на примере творчества британского композитора Брайана Фернихоу, сочинения которого исследователи рассматривают в рамках так называемого феномена «новая сложность» (New Complexity). В зарубежном музыковедении вопросы исполнения сочинений этого направления рассматриваются в работе Ф. Кокса «Заметки об исполнительской практике музыки „новой сложности“»¹, диссертации Л. Д. Хокли «Сложность исполнения: теория исполнительского посредничества в музыке „новой сложности“»². Важное значение для осмысления указанной проблематики имеют теоретические очерки самого Фернихоу³, исследования его музыки Р. Тупом⁴. В отечественном музыкознании различные аспекты «новой сложности» и творчества Фернихоу анализируются в труде Т. В. Цареградской⁵, статьях В. О. Петрова⁶, С. В. Лавровой⁷, А. А. Гундориной⁸.

Многоплановость и сверхдетализация нотного текста фортепианных сочинений Фернихоу уже на стадии визуального восприятия настраивают пианиста на преодоление привычных горизонтов интерпретации. Фернихоу не отрицает, что в процессе сочинения он постоянно ориентировался на «новых исполнителей»; он признает и тот факт, что «прежние исполнительские нормы больше не актуальны»⁹.

¹ Cox F. Notes toward a Performance Practice for Complex Music // Polyphony and Complexity. Baltimore: Sonic Art Ed. 2002. P. 70–132.

² Hockley L. J. Performing complexity: theorizing performer agency in complexist music. PhD-thesis. Vancouver, 2018. 226 p.

³ Fernyough B. Collected Writings / Ed. by J. Boros and R. Toop. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1995. 533 p.

⁴ Toop R. Against a Theory of Musical (New) Complexity. Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspectives / Ed. by M. Paddison and I. Deliège. Ashgate Publishing, 2010. P. 89–97; Toop R. Brian Fernyough's Lemma-Icon-Epigram // Perspectives of New Music. 1990. Vol. 28. № 2. P. 52–100. URL: <http://www.jstor.org/stable/833008> (дата обращения: 10.01.2022); Toop R. On Complexity // Perspectives of New Music. 1993. Vol. 31. № 1. P. 42–57.

⁵ Цареградская Т. В. Брайан Фернихоу. Очарование музыкального жеста // Научный вестник Московской консерватории. 2014. № 2 (17). С. 154–175.

⁶ Петров В. О. «Opus contra naturam» Брайана Фернихоу: вербальные смыслы в музыкальном контексте // Израиль XXI: музыкальный журнал. 2010. № 6 (24). URL: <https://web.archive.org/web/20130603093951/http://www.21israel-music.com/Fernihow.html> (дата обращения: 10.12.2021).

⁷ Лаврова С. В. «Жест, обращенный к беспредельности», в музыкальной композиции последней трети XX века. Брайан Фернихоу и Джон Кейдж: сложные концепции и сокрушение границ, структурное и стихийное // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2012. № 3. С. 3–15.

⁸ Гундориная А. А. «New Complexity»: к истории термина // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2020. № 2 (33). С. 19–27.

⁹ Fernyough B. Interview Classical Music News. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/epocha-sovremennoy-muziki-zakonchilas> (дата обращения: 18.09.2020).

Рассуждая о принципах гипервиртуозности в музыке Хайнца Холлигера, Винко Глобокара и других композиторов, тексты сочинений которых внешне производят значительно более привычное впечатление в сравнении с партитурами Фернихоу, Кэтрин Лукас представляет творчество британского композитора как преодоление ранее существовавших границ. Как считает Лукас, несмотря на обновление музыкального языка, указанные авторы, в отличие от Фернихоу, придерживались традиционных, достаточно жестких принципов организации инструментальной фактуры, в то время как сложные композиции Фернихоу демонстрируют в некоторой степени более гибкую свободу для исполнительской трактовки его партитур. Именно этот факт позволил Лукас высказать мнение, что нотные тексты Фернихоу представляют собой «дорожную карту его музыки, но не барьер для воплощения»¹.

Действительно, описывая модели и функции текста в музыке, Фернихоу подчеркивает значение нотации в создании своего рода «звуковой карты» подразумеваемых событий. Композитор считает нотный текст необходимой и достаточной информацией для исполнителя, придавая всем указаниям крайне важное для восприятия и понимания музыкального смысла значение даже в тех случаях, когда они избыточно подробны.

В исследовании проблем интерпретации музыки Фернихоу необходимо выявить репрезентативные траектории на основе принадлежности текстов композитора к тому или иному типу: подразумевается ли текст как замкнутая система, своего рода «вещь в себе», или он обладает динамическими свойствами открытого текста; содержатся ли в нем скрытые источники информации или структуры других текстов.

В двух полюсах музыки второй половины XX — XXI века проявляются контролируемое и случайное, структурированное и индетерминированное. Эти полюса представляют две стороны феномена выражения музыкального смысла. В одном случае композиторы стремятся к максимальной рациональности, а в другом — первичными становятся интуиция и бессознательное. Сосредоточимся на уровне оппозиций: формализованное и интуитивное, рациональное и иррациональное. Поначалу обратимся к области интуитивного.

Джеймс Бунш сравнивает общность интуитивного в творчестве Брайана Фернихоу и Кристофера Вулфа — композиторов, диаметрально противоположных эстетических взглядов. С его точки зрения, специфика партитур Фернихоу создает ощущение настолько плотного и одновременно четко детерминированного материала, что в нем почти не находится места непредсказуемости. Исследователь приводит интервью Фернихоу, в котором композитор обозначает четкие различия между «буквальным воспроизведением» и

¹ *Poole G. Contemporary German Music // Tempo. 1977. № 121. P. 37.*

«опытом интерпретации», выходящим за рамки графического воплощения музыкального текста даже при условии следования авторским указаниям¹.

Несмотря на коренные различия в технике и творческой эстетике двух композиторов, Бунш находит общность в представлении индетерминированности у Фернихоу и Вулфа. Согласно исследователю, оба композитора создают ситуацию, в которой парадокс составляет один из центральных аспектов музыки. У Фернихоу область противоречий находится между интерпретацией и текстом, в котором отсутствуют возможности точного прочтения. В музыке Вулфа антиномии возникают из столкновения факторов восприятия, поскольку число исполнителей может варьироваться, что меняет не только продолжительность произведения, но и определяет формы творческого взаимодействия. У Фернихоу мы имеем дело с ограничивающей силой гипертрофированной партитуры, а у Вулфа, напротив, принципиально неограниченным текстом. И первый, и второй подходы основаны на иррациональном построении нотации. Это обнаруживается в тотальном неприятии метроритмической регулярности и рациональной упорядоченности у Фернихоу, которая определяется Буншем понятием «некритической предсказуемости».

В музыке обоих композиторов непредсказуемость и иррациональность присутствуют в равной степени. Она по своей сути обращена к глубинным процессам бессознательного, которые проявляются в одном случае — в высокой степени исполнительской свободы, а в другом — в тотальной и одновременно невозможной детерминированности, превращающей порядок в стихию хаоса.

Из взаимодействия диаметрально противоположных факторов, в колебаниях между Порядком и Хаосом, бессознательным и рациональным, в стирании внешних контуров поверхностной структурированности ради ризоматичных, укорененных в дебрях бессознательного концептов и процессов возникает глубинная структура музыкального текста. О специфике такой глубинной структурированности Л. О. Акопян пишет: «Недоступная непосредственному наблюдению, укорененная в универсальных константах сферы бессознательного структурная основа, моделирующая соотношения в эмпирически данном („поверхностном“) слое текста»².

В структурной основе текста содержится квинтэссенция идеи сочинения, определяющая ареал музыкальных смыслов и инвариантов интерпретации. Как отмечает К. В. Зенкин, «исторические формы текстовых и смысловых инвариантов, вне зависимости от степени детализации нотного тек-

¹ См.: *Bunch J.* A Brief comparison of indeterminate elements of the music of Brian Ferneyhough and Christian Wolf. URL: [http://Writings-Indeterminacy in Brian Ferneyhough and Christian Wolff-PDFCOFFEE.COM](http://Writings-Indeterminacy%20in%20Brian%20Ferneyhough%20and%20Christian%20Wolff-PDFCOFFEE.COM) (дата обращения 01.10.2021).

² *Акопян Л. О.* Анализ глубинной структуры музыкального текста. М.: Практика, 1995. С. 2.

ста, всегда оставляли возможности вариантного движения музыкального образа в пространстве и времени. <...> И все же диапазон возможных изменений определяется смысловыми инвариантами, производными от идеи — эйдоса произведения»¹.

Поскольку Фернихоу отдает предпочтение quasi-структуралистскому композиторскому типу письма, развивая традиции сериализма, исследователи считают, что он тяготеет к сложным формализованным структурам. Однако подход Фернихоу гораздо шире, что позволяет ему раскрыть внутренние противоречия в этой композиционной системе.

Джонатан Харви утверждает: «Фернихоу впитал в себя открытия тотального сериализма, чтобы возвести его в степень, но значительно более глубокую, чем у любого другого представителя его поколения, без фактического применения собственно ортодоксального сериализма к своей музыке»². Для Фернихоу композиционная система — это не средство рационального музыкального воспроизводства: он создает значимый философский иррациональный контекст, в котором принимаются рациональные решения. Композитор считает, что художественное выражение в конечном итоге происходит от ограничений и обретает смысл только в заранее очерченном пространстве.

Особенности нотации обращают на себя внимание уже при первом знакомстве с творчеством Фернихоу: тексты выглядят перегруженными динамическими, артикуляционными, агогическими указаниями, казалось бы минимизирующими возможности исполнителя. Запись тончайших нюансов демонстрирует факт новых ресурсов интерпретации. Безусловно, нотный текст никогда не отражает все аспекты исполнения, и то, что невозможно воспроизвести в записи, подчас определяется контекстом сочинения. Нотацию Фернихоу можно определить понятием сверхизбыточного текста, ассоциирующегося со своеобразным воплощением феномена музыкального гипертекста³, в котором каждое обозначение, подобно функции гиперссылки, отправляет к целому блоку художественной информации. Парадоксально, но

¹ *Зенкин К. В.* Музыкальное произведение: проблемы текста и смыслового инварианта // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2021. № 3. С. 129.

² *Harvey J. Brian Ferneyhough* // Musical Times. 1979. Vol. CXX. № 1639. P. 725.

³ Феномен гипертекста означает систему текстов, имеющую перекрестные ссылки. О. Б. Егорова характеризует музыкальный гипертекст как особый вид, «состоящий из ряда текстов (фрагментов текстов) и обладающий структурным свойством нелинейности, а также характеристиками открытости, возможности множественных вариантных связей между элементами системы» (*Егорова О. Б.* Творчество Вячеслава Кузнецова как образец музыкального гипертекста «на жестких связях» // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. Минск, 2017. Вып. 41. С. 130). В качестве признаков музыкального гипертекста исследователь выделяет «нестабильность и версификационную динамику развития, фрагментарность (как принципиальную возможность дробления целого), вариантную комбинаторность, множественную разнонаправленность связей, мультимедийность» (Там же).

сверхдетализация нотных текстов усиливает эффект спонтанно возникающей хаотичной множественности, присущей музыке Фернихоу.

В интерпретаторском дискурсе фортепианных произведений Фернихоу ключевое значение можно было бы отвести трансцендентным техническим задачам, встречающимся практически в каждом такте. Особенно экстремальные сложности для исполнителя представляет воссоздание иррациональных метроритмических комбинаций в сочетании с непривычными принципами артикуляции, мгновенная сменяемость звуковых событий и переходы в разные временные измерения. Эти трудности не являются специфически пианистическими, поскольку они также составляют исполнительские сложности и на игре на других инструментах. В дополнение к процессу игры композитор предлагает использовать особые артистические приемы: например, в сочинении для говорящего пианиста «Opus Contra Naturam (A Shadow Play for Speaking Pianist)» выступить одновременно в нетрадиционной роли декламатора текста.

В каждом из звуковых воплощений сочинения Фернихоу может быть передан различный, но всегда неполный объем не только художественно-образной, но и непосредственно зафиксированной в нотном тексте информации. Таким образом, в исполнительском искусстве композиция начинает парадоксальное существование в quasi-открытой форме. Несмотря на то что подобная стратегия сочетается с предустановленными параметрами средств музыкальной выразительности, можно предположить, что Фернихоу представляет себе существование полного текста в некоем воображаемом измерении.

Возникающая в интерпретации диалектика между поступательной линейностью музыкального времени и бесконечной множественностью звуковых событий в его вертикали может стать «ритуальной практикой» жизни исполнителя, — пишет Фернихоу¹. Поскольку концепции композитора, стиль и манера его письма предполагают трансформацию артистической практики пианиста, необходимо осмыслить вопрос о критериях соответствия исполнения авторскому замыслу. В этом отношении исполнителю полезно ознакомиться с мыслями композитора: «Я бы сказал об установлении слышимых критериев значимой неточности... Долг композитора — сделать текст, его музыкальную структуру и визуальное воплощение настолько самореференциальным, чтобы исполнитель смог найти способ включить это в собственные ощущения»².

Возможно, Фернихоу настаивает на редукции критериев точности, поскольку стремление скрупулезно воплотить все детали нотного текста может подавлять художественную инициативность пианиста, что приведет к излишне рациональной стерильности интерпретации. С позиции при-

¹ *Ferneyhough B. Collected Writings. P. 5.*

² *Ibid. P. 241.*

оритета точности композитор считает интерпретацию непродуктивной, так как взаимосвязь между авторскими обозначениями и звуковым воплощением в его музыке постоянно балансирует на грани выполнимого и невыполнимого. Понятие «значимая неточность» обозначает различия между буквальным воссозданием нотного текста и верностью исполнителя композиционной идее, выходящей за рамки графического облика нотного текста. «Значимая неточность» в данном случае — термин, призванный решить проблемы воплощения нотного текста сочинений «Новой сложности».

Творческий процесс представляет собой лабиринт, в котором законченность сочинения недостижима и является лишь воображаемым результатом. Сиюминутные события формируются случайными взаимодействиями, а каждый момент музыкального произведения зависит от спонтанно возникающего решения и мгновенной реакции исполнителя на заданные ограничения. Таким образом, интерпретация сочинения основывается на инварианте, в котором интегрируются различные художественно-философские дискурсы. В частности, в сочинении «Lemma-Icon-Epigram» интересно трактованы феномены иероглифичности и эмблематичности.

Фернихоу возрождает концепцию завершенного текста произведения, опираясь на традиции сочинений раннего периода творчества Пьера Булеза, который определяет как «период Арто».

Идеи Антонена Арто, на которые также опирается Фернихоу, призваны освободить исполнительский процесс от ассоциативной зависимости, что отразилось в символическом языке его театра, в котором актер являет собой «иероглиф», синтезирующий звук, движение, слово и зрительный образ, функционирующие без взаимосвязи, подобно кратким сжатым иероглифическим высказываниям. Влияние эстетики Арто на творчество Фернихоу проявляется, например, в сочинении «Lemma-Icon-Epigram», которому предпослан эпиграф из Бодлера: «Tout est hieroglyphique» («Всё есть иероглиф»). Фернихоу раскрывает особенности погружения исполнителя в это произведение: «Адекватная интерпретация предполагает три стадии процесса освоения: I. Эскиз. Предварительное освоение фактуры без детального воплощения точности ритма; II. Изучение, при котором глобальные задачи уступают место концентрации на ритмическом и выразительном значении каждой отдельной ноты, как если бы композиция была примером пуантилистической музыки; III. Реконструкция различных жестовых единиц на основе накопленного во время двух вышеуказанных подготовительных этапов опыта»¹. Как отмечает композитор, его цель заключалась в том, чтобы исполнитель мог, начав «со звуковых наслоений, постепенно через различные процессы сосредоточиться на сиюминутном»².

¹ *Ferneyhough B. Collected Writings. P. 245.*

² *Ibid. P. 264.*

Мысленное ассоциативное представление музыкального материала в виде художественных образов в работе исполнителя дополняется необходимостью постоянной трансформации ракурсов рассмотрения произведения.

Понятие «иероглифа» в вышеупомянутом контексте — гораздо больше, чем просто метафора, оно приобретает значение концептуального инструмента, а также становится структурным и пространственным модусом, который позволяет схематизировать авторский замысел в тексте, не фиксируя его восприятие, но оставляя подвижным. Значение этого элемента размывается временной многослойностью: несмотря на то что он воплощен в настоящем визуально, он также развивается как трехмерный пространственный виртуальный объект. Следовательно, «иероглиф» определен лишь в том смысле, что значение его множественно, — это некая внутренняя структура, соединяющая текстовые и интерпретаторские черты. Аналогом иероглифа у Фернихоу становится многозначность звуковых жестов, в которых скрывается широкий философский потенциал его идей и намерений, передаваемых исполнителю через сверхизбыточность текста.

Определение жанра произведения термином «эмблема» апеллирует в первую очередь к поэтическому произведению итальянского поэта Андреа Альчато «*Emblematum Liber*» (1492–1550), содержащему эпиграммы на современников. Жанр эмблемы, восходящий к традиции изобразительной поэзии — *poesia picta*, создает художественный мир, синтезируя изобразительное (визуальное) и поэтическое (словесное) искусство. Как известно, эмблема соответствовала идеям барокко, связанным с тяготением к аллегориям и зримой выразительности слова. Напомним, что под понятием эмблемы подразумевалось композиционное единство трех частей: девиза (*inscriptio*, *motto*, *lemma*), изображения (*pictura*, *icon*, *imago*) и стихотворной или прозаической подписи (*subscriptio*, *explicatio*). Эмблема основана на внутренних символических линиях между элементами этой триады. Смысл не исчерпывается ни одной из составляющих частей, но обретается только в их взаимодействии. Как отмечает Фернихоу: «Три части этой структуры барочного концепта были отражены в настоящей композиции и служат средством передачи моей нынешней идеи — концепции музыкальной „экспликация“ в музыкальных терминах»¹.

Ричард Туп, анализируя сочинение «*Lemma-Icon-Epigram*», приводит в качестве параллели роман Алена Роб-Грийе «В лабиринте». Этот «лабиринт», несмотря на свою внешнюю простоту, пронизан сложной системой символов и знаков, а также всевозможных аллегорических элементов, предполагающих множественность прочтений. Роб-Грийе писал: «...Когда книга начинается, ничего не существует. Все начинает возникать и происходит далее, а затем рушится, и снова нет ничего... Для Лабиринта — это порождающая клетка,

¹ *Ferneyhough B. Collected Writings*. P. 340, 341.

которая становится его исходной точкой... кажущаяся мне генератором романа, как одно единственное предложение, которое не дает никакого представления о том, что будет исходить из этой диегетической точки зрения»¹. С подобной «порождающей клеткой» можно сравнить начальную группу звуков композиции Фернихоу. Автор отмечает: «Пьеса должна начинаться с исходного материала, но она могла быть начата и с какого-либо другого»².

Трансформацию материала как выстраивания последовательности различных «взглядов» на одно событие Роб-Грийе называет отблесками (*glissement*), ассоциируя ее с техникой оттисков (*soop de chiffon*), что также вызывает аналогии с принципами Фернихоу. Композитор объясняет это следующим образом: «...В то время как в большинстве вариационных техник вы сохраняете одну и ту же основную структуру, в изменениях меня интересует... идея варьирования техники, а не объекта»³.

«*Lemma-Icon-Epigram*» — сочинение, в котором композитор применяет принцип создания последовательности из систематически метрически изменяемых групп. Основной период (цикл) из шестнадцати тактов в каждом последующем проведении подвергается ракоходному увеличению. Функция этих циклов, как отмечает Фернихоу, «выходит за рамки произвольного изменения материала или соотношения частей», она затрагивает самую суть композиционного метода. Опровергая широко распространенное мнение о гиперструктурализме в своем творчестве, Фернихоу пишет о том, что «использование структуры создает возможность обозначить рамки, в которых композитор работает... правильное понимание системы оставляет достаточно свободы для спонтанной реакции. Структуры нужны не для того, чтобы сочинять; они существуют, чтобы создать ограничения, в которых происходит творческий процесс»⁴.

В более ранних пьесах Фернихоу форма произведения была обусловлена генерирующими ее структурами. Однако, начиная со Второго струнного квартета, написанного непосредственно перед «*Lemma-Icon-Epigram*», этот процесс начинает отступать в глубинные слои текста. Как пишет Фернихоу, «в произведениях, которые я писал еще совсем недавно... основной целью музыки было попасть в мир лингвистической формулируемости. В каком пространстве в действительности находится музыкальное произведение? Между поверхностным представлением и подповерхностными порождающими структурами существует вакуум. Теперь степень, в которой эти два фактора разделены, позволяет поверхностному материалу приобретать раз-

¹ *Toop R. Brian Ferneyhough's Lemma-Icon-Epigram. P. 60.*

² *Ibid. P. 61.*

³ *Ibid. P. 62.*

⁴ *Ibid. P. 63.*

нообразную интенсивность присутствия ауры»¹. В случае с «Lemma-Ison-Epigram» существует мотивация для разделения внешней и внутренней структуры. Концепция деления формы пьесы — это постоянно меняющийся quasi-мотивный дискурс, который обладает иллюзорным качеством: «он имеет псевдоразработочный характер, так как на самом деле не связан с развитием», — уточняет автор².

Далее обратимся к другому сочинению Фернихоу «Opus Contra Naturam», в котором сверхизбыточность проявляет себя в корреляции текста и инструмента. Здесь пианист становится сценическим актером — чтецом, лицедеем в споре с фортепиано, а также драматургическим символом-центром абсурдистского сценического действия. В то же время перед зрителем-слушателем возникает очередной виток «Новой сложности», выходящей за пределы нотного текста как такового, причем авторская концепция «жеста» обретает здесь едва ли не центрирующую позицию.

Композиция «Opus Contra Naturam» является центральной, четвертой, сценой оперы «Смутное время» («Shadowtime»), основанной на истории жизни и смерти философа Вальтера Беньямина³. Каждая из семи сцен может исполняться в виде самостоятельного концертного сочинения. «Opus Contra Naturam» олицетворяет сошествие Беньямина в Преисподнюю. В предисловии к сочинению Фернихоу комментирует концепции философа через сопоставление контрастных антитез.

Пианист начинает разговаривать одновременно с игрой фортепиано. По сюжету оперы, он сопровождает аватар Беньямина в мир теней⁴. Словесный диалог пианиста с фортепиано, на котором он «в образе Джокера или Либераче» создает «сюрреалистически упорядоченный беспорядок»⁵, вызывает ассоциации с репрезентацией «потока сознания». Подтверждением тому служит, в частности, встречающийся во фразах, которые произносит пианист, прием аллитерации («like as... as like... as»).

В этой сцене пианист воссоздает образ медиума, вызывающего дух. Текст не воспринимается как речь пианиста, а скорее вызывает ощущение состояния галлюцинаторного транса. После виртуозной игры на фортепиано пианист должен начать вещать как будто голосом Беньямина. В композиции Фернихоу иллюзорно существует не только пианист, но и наблюдающие за ним слушатели, для которых создается авторская игра с художественным

¹ *Ferneyhough B. Collected Writings. P. 246.*

² *Ibid.*

³ *Ferneyhough B., Bernstein C. and Benjamin W. «Shadowtime». London: Edition Peters, 2007. 249 p.*

⁴ См.: *Ferneyhough B. Composer's Note to «Opus Contra Naturam». London: Peters Editions Ltd., 2000. P. 3.*

⁵ *Ibid.*

временем. Они словно воспринимают то, что остается невысказанным в самом тексте. Это близко художественному эффекту, описанному Х. Л. Борхесом: «Если вымышленные персонажи могут быть читателями или зрителями, то мы по отношению к ним читатели или зрители, также, возможно, вымышлены»¹.

В первой части сцены исполнитель в процессе игры задает фортепиано абсурдные вопросы и отвечает на них, театрально воплощая различные образы: раскинутые руки пианиста словно символизируют распятие; текст, произносимый пианистом, читается в духе профессорской лекции в университете и т. д. В этой части кажется, что пианист еще полностью контролирует ситуацию. Однако дальше ситуация все более выходит из-под контроля.

Во второй части сцены, «Katabasis», фортепиано вступает в противостояние с исполнителем, поскольку тот пытается играть тональную музыку: пианист берет октаву, однако фортепиано «отрицает» ее повторением широких интервалов. Пианист громко играет аккорд и высказывает инструменту свое недовольство. По замыслу Фернихоу, «возвышенное и банальное сливаются воедино. Экспрессионистское фортепиано двадцатого века вступает в тесный контакт с музыкальным языком грязного бара где-нибудь в Лас-Вегасе»². Композитор изображает «разнобой» между пианистом и фортепиано при помощи театрально-визуальных средств. Исполняя чрезвычайно сложную музыку и переключаясь в разные регистры, внешне пианист выглядит так, будто теряет способность управлять своим телом и полностью находится в подчинении фортепиано. Исполнитель этого сочинения Николас Ходжес сравнивает движения пианиста в этой части с «конвульсиями при поражении током»³.

Вступительные комментарии к композиции Фернихоу содержат парадоксальные суждения о несостоятельности исполнителя, касающейся традиционных решений, — они более не действуют в условиях «новой сложности»: «Из-за постоянной смены ключей и регистров распределение фактуры между нотонаосцами не является руководством к исполнению. Каждый пианист определит этот аспект индивидуально»⁴. Хотя в принципе подобный подход подразумевается при любом исполнении на фортепиано, в данном контексте авторское указание выделяет одну из важных проблем этого произведения: полифония накладывающихся фактурных жестов усложняет освоение фактуры. Продолжением этого процесса становится создание «типологии» ис-

¹ Борхес Х. Стихотворения. Новеллы. Эссе: Сборник / Пер. с исп. М.: Пушкинская библиотека, 2003. С. 46.

² Ferneyhough B. Interview Classical Music News.

³ Ibid.

⁴ Ferneyhough B. Composer's Note to «Opus Contra Naturam».

полнительских жестов, обусловленной новыми видами фортепианной фактуры в сочинениях Фернихоу.

Одним из наиболее трудновыполнимых аспектов сочинения является изобилие темповых градаций и выписанных замедлений. В части «Katabasis» каждый из темпов сохраняется в течение относительно короткого промежутка времени — от одного до двенадцати тактов. Форма первого раздела складывается на основе темповых колебаний (такты 1–40). Важность этой макроорганизации формы отражается в первой декламации, произносимой пианистом в 43–45 тактах. Исполнительское воплощение этой макровременной структуры подчиняет себе ритмическую организацию музыкального материала в каждом такте.

Обобщая вышеупомянутые проблемы исполнения, отметим, что многоэлементность фактуры затрудняет восприятие целостности произведения. Аморфность звукового пространства разобщается тематическими элементами, возникающими из вихря дифференцированных жестов. Исполнителю важно осмыслить аспект композиции, который Ульрих Мош описывает как эстетическое переживание ощущения «множественности в единстве»: «сила и динамизм музыкальной сложности могут найти свои основания в противоположных категориях, которые, в идеале, должны были бы находиться в состоянии равновесия. Хотя оно и явно ненадежное: всегда существует риск распада и представления некоего бессвязного разнообразия вне какого-либо единства, с одной стороны, и частичное или даже полное исчезновение во всеохватывающем целом, принадлежащем какой-то другой природе — с другой стороны»¹. Основным материалом этого сочинения Фернихоу становится комплекс действий исполнителя — его движений, актерское произнесение текста. Особую роль в данном аспекте играет осмысление феномена жеста в творчестве композитора. «Образная трактовка жеста характеризуется в обобщенном контексте с позиции невозможности его деконструкции на отдельные параметры. <...> Образное содержание жеста — это то, что оправдывается прежде всего его конкретным контекстом»².

Характерно, что Т. В. Цареградская приводит высказывание композитора, в котором он определяет «жест» как понятие, вроде бы родственное «фигуре». Однако исследователь обозначает различия между ними: «фигура — статична, жест — динамичен. <...> Идея фигуры, понимаемая как конструктивная и целенаправленная переформулировка жеста, должна проложить путь к ауре, воображаемому идеалу произведения, вступающему в разговор со слушателем, — как если бы он был равноправным всепонимающим субъектом... А если эта концепция кажется неуместно метафоричной — то что есть

¹ Mosch U. Musikalische Komplexität. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. 1994. Vol. XX. Mainz: Schott Music. S. 126.

² Fernyehough B. Collected Writings. P. 285.

музыкальный смысл (musical meaning), как не открытие новых перспектив в отношении постоянно мутирующего множества (имманентно музыкальных) правил игры?»¹

Таким образом, музыку Фернихоу можно представить как полифоническое взаимодействие динамичных факторов, которые определяют ее имманентные уровни. Одним из основополагающих является именно интеллектуальный жест, имеющий прямое отношение к понятию композиторской концепции Фернихоу. В смысловом пространстве композиции жест становится определяющим, так как он позволяет исполнителю достроить форму сочинения и донести до слушателя образное содержание.

В связи с тем, что жест — это комплексное понятие, как сочетающее в себе подкатегории фигуры, так и вбирающее в себя параметрические характеристики звука и исполнительских приемов, мы можем представить отражение жеста в музыкальном тексте аналогом гиперссылки. Посредством гиперссылок открываются содержательные пространства, отражающие специфику мышления композитора, его стратегии и основы индивидуального композиторского проекта, выраженного в концепции сочинений.

Музыкальный текст Фернихоу сочетает в себе трансцендентную сложность на нескольких композиционных уровнях. Исполнительские трудности не столько заключаются в виртуозности, сколько предполагают тотальное обновление принципов мастерства.

Однако нетрудно заметить, что новаторское письмо, как и виды организации звукового материала Фернихоу, содержат в себе как хронологически отдаленные, так и близкие исторические истоки. В рамках статьи мы имеем возможность указать лишь на некоторые из них.

Фигурации в сочинениях Фернихоу ассоциируются со сжатыми арпеджированными пассажами, в генетических истоках которых проступают бетховенские, шопеновские, листовские фактурные формулы. Существенное отличие изложения в произведениях Фернихоу заключается в предельной детализации скорости арпеджирования структур. Для освоения художественной фактуры фортепианных сочинений Фернихоу мы считаем целесообразным «применение методов технической перегруппировки» Ф. Бузони².

Одним из наиболее сложных аспектов исполнения является воплощение метроритма, в особенностях которого находит отражение ощущение нарастающей динамической многоплановости, требование к увеличению скорости принятия решений, кратному обострению чувствований в экзи-

¹ Цареградская Т. В. Брайан Фернихоу. С. 156.

² См.: Красногорова О. А. В «лабиринтах» композиционных действий: от звукового воплощения к метаинтерпретации (к проблеме исполнения фортепианных сочинений британских композиторов второй половины XX—XXI веков) // Российско-британский культурный диалог: русская музыка в Великобритании — британская музыка в России: сборник по материалам Международной научно-практической конференции. М.: ГИИ, 2020. С. 331.

стенции современной жизни. Игра Фернихоу с художественным временем композиции складывается из нескольких, словно параллельно существующих, разных проекций — реально звучащих и виртуально представляемых пианистом в процессе исполнения. В нотных текстах обнаруживается стремление контролировать «дыхание» исполнительской агогики — над нотонаосцами выписываются управляющие «интегральные» длительности, суммирующие в сознании пианиста более мелкие «частицы» музыкального ритма. В «Lemma-Icon-Epigram» длительности, указанные при смене размеров, близки по смыслу особенностям записи укрупняющих ритмических длительностей над нотонаосцем, которые необходимо представлять внутренним слухом во время исполнения Klavierstück № X Карлхайнца Штокхаузена.

В воплощении временной организации «Lemma-Icon-Epigram» исполнитель сталкивается с «аметрическим» отсутствием тактовой черты, переменными размерами, «дополнительными длительностями»; некротными увеличениями или уменьшениями длительностей, «необратимыми ритмами», которые представляют сложную задачу также в фортепианных пьесах Оливье Мессиана. В связи с этим представляется логичным обратиться к ценным советам французского композитора об исполнении сложных метроритмических соотношений. Мессиаан обращает внимание пианистов на значение акцентуации в подобных случаях: «если исполнители должным образом относятся к акцентам, то слушатели воспримут ритм правильно»¹. Разнообразие характера акцентов и их соотношение организуют зыбко пульсирующее звуковое пространство также в сочинениях Фернихоу.

В «Opus Contra Naturam» игра пианиста на фортепиано в синтезе с самоценными жестами уподобляется «инструментальному театру» Джона Кейджа, а театрализованное представление с характерной образной символикой этой пьесы напоминает концепцию пианиста-актера в штокхаузенской Klavierstück № XIII.

Творчество композиторов, в той или иной степени принадлежащих к направлению New Complexity, среди которых можно выделить имена Ричарда Барретта, Лизы Лим, Криса Денча, Роджера Редгейта и Ольги Нойвирт, увлеченных идеей усложненности музыкального языка, предполагает не только расширение пределов исполнительских возможностей, но и раскрытие философского контекста каждого сочинения. Р. Туп предлагает представлять это направление не как единый стиль, а скорее как новую систему отсчета, которая включает в себя ряд разнообразных и, возможно, исключительно противоречивых явлений. По мнению исследователя, «композиторы

¹ Мессиаан О. Техника моего музыкального языка. М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1995. С. 72—85.

Complexity — одни из немногих в музыкальных кругах, «сохранивших идею искусства как бесконечного поиска трансцендентного»¹. К творчеству Брайана Фернихоу это имеет самое непосредственное отношение.

В результате проведенного исследования двух фортепианных сочинений Фернихоу можно сделать вывод, что экстремально насыщенные авторскими указаниями тексты «Lemma-Ison-Epigram» или «Opus Contra Naturam», как ни парадоксально, ограничивают свободу исполнительской интерпретации лишь рамками философского замысла композитора. Интуитивное восприятие пианистом трансцендентных глубин авторских идей изменяет не столько собственно процесс создания интерпретации музыкального произведения, сколько обновляет границы индивидуальных возможностей исполнителя.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Акопян Л. О.* Анализ глубинной структуры музыкального текста. М.: Практика, 1995. 256 с.
2. *Борхес Х.* Стихотворения. Новеллы. Эссе: Сборник / Пер. с исп. М.: Пушкинская библиотека, 2003. 624 с.
3. *Гундорина А. А.* «New Complexity»: к истории термина // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2020. № 2 (33). С. 19–27.
4. *Егорова О. Б.* Творчество Вячеслава Кузнецова как образец музыкального гипертекста «на жестких связях» // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. Минск, 2017. Вып. 41. С. 129–159.
5. *Зенкин К. В.* Музыкальное произведение: проблемы текста и смыслового инварианта // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2021. № 3. С. 122–131.
6. *Красногорова О. А.* В «лабиринтах» композиционных действий: от звукового воплощения к метаинтерпретации (к проблеме исполнения фортепианных сочинений британских композиторов второй половины XX–XXI веков) // Российско-британский культурный диалог: русская музыка в Великобритании — британская музыка в России: сборник по материалам Международной научно-практической конференции. М.: ГИИ, 2020. С. 314–334.
7. *Лаврова С. В.* «Жест, обращенный к беспредельности», в музыкальной композиции последней трети XX века. Брайан Фернихоу и Джон Кейдж: сложные концепции и сокрушение границ, структурное и стихийное // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2012. № 3. С. 3–15.
8. *Мессиаен О.* Техника моего музыкального языка. М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1995. 127 с.
9. *Петров В. О.* «Opus contra naturam» Брайана Фернихоу: вербальные смыслы в музыкальном контексте // Израиль XXI: музыкальный журнал. 2010. № 6 (24). URL: <https://web.archive.org/web/20130603093951/http://www.21israel-music.com/Fernihow.html> (дата обращения: 10.12.2021).
10. *Цареградская Т. В.* Брайан Фернихоу. Очарование музыкального жеста // Научный вестник Московской консерватории. 2014. № 2 (17). С. 154–175.
11. *Чинаев В. П.* В сторону «новой целостности»: интертекстуальность — поставангард — постмодернизм в музыкальном искусстве второй половины XX — начала XXI ве-

¹ *Toop R.* Against a Theory of Musical (New) Complexity. P. 97.

- ка // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение, 2014. № 4 (1). С. 30–54.
12. *Bunch J.* A Brief comparison of indeterminate elements of the music of Brian Ferneyhough and Christian Wolf. URL: [http://Writings-Indeterminacy in Brian Ferneyhough and Christian Wolf-PDFCOFFEE.COM](http://Writings-Indeterminacy%20in%20Brian%20Ferneyhough%20and%20Christian%20Wolf-PDFCOFFEE.COM) (дата обращения 01.10.2021).
 13. *Cox F.* Notes toward a Performance Practice for Complex Music // *Polyphony and Complexity*. Baltimore: Sonic Art Ed. 2002. P. 70–132.
 14. *Ferneyhough B., Bernstein C. and Benjamin W.* «Shadowtime». London: Edition Peters, 2007. 249 p.
 15. *Ferneyhough B.* *Collected Writings* / Ed. by J. Boros and R. Toop. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1995. 533 p.
 16. *Ferneyhough B.* Composer's Note to «Opus Contra Naturam». London: Peters Editions Ltd., 2000.
 17. *Ferneyhough B.* Interview *Classical Music News*. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/epoha-sovremennoy-muziki-zakonchilas> (дата обращения: 18.09.2020).
 18. *Harvey J.* Brian Ferneyhough // *Musical Times*. 1979. Vol. CXX. № 1639. P. 723–728.
 19. *Hockley L. J.* *Performing complexity: theorizing performer agency in complexist music*. PhD-thesis. Vancouver, 2018. 226 p.
 20. *Mosch U.* *Musikalische Komplexität*. *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*. 1994. Vol. XX. Mainz: Schott Music. S. 120–129.
 21. *Poole G.* *Contemporary German Music* // *Tempo*. 1977. № 121. P. 36–38.
 22. *Toop R.* *Against a Theory of Musical (New) Complexity*. *Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspectives* / Ed. by M. Paddison and I. Deliège. Ashgate Publishing, 2010. P. 89–97.
 23. *Toop R.* Brian Ferneyhough's Lemma-Icon-Epigram // *Perspectives of New Music*. 1990. Vol. 28. № 2. P. 52–100. URL: <http://www.jstor.org/stable/833008> (дата обращения: 10.01.2022).
 24. *Toop R.* *On Complexity* // *Perspectives of New Music*. 1993. Vol. 31. № 1. P. 42–57.

Аннотация

На примере фортепианных сочинений Брайна Фернихоу в статье рассматриваются изменения, происходящие в исполнительском искусстве второй половины XX – XXI века. Насыщенность нотных текстов композитора определяется автором понятием сверхизбыточного текста, подразумевающего расширение возможностей репрезентации. Поскольку в каждом из воплощений может быть передан различный, но всегда неполный объем не только художественно-образной, но и зафиксированной в нотном тексте информации, автор приходит к выводу, что подобным образом завершенная композиция в исполнительском искусстве существует в quasi-открытой форме. Диалектика между поступательной линейностью поэтического времени сочинения и множественностью одновременных звуковых событий в вертикальной проекции в музыке Фернихоу трансформирует потенциал исполнителя. При рассмотрении проблем интерпретации фортепианных сочинений «Lemma-Icon-Epigram» и «Opus Contra Naturam» в статье отмечается необходимость постижения исполнителем трактовки категории жеста в творчестве Фернихоу. Автор приходит к выводу, что комплексность понятия жеста в творчестве Фернихоу, вбирающего подкатеорию фигуры, а также сочетающего параметры звука и исполнительские приемы, позволяет представить проявление жеста в музыкальных текстах Фернихоу в качестве образного аналога механизма гиперссылки, открывающей внутренние содержательные пространства специфики мышления композитора. Изучение взаимодействия в коммуникативной парадигме «текст – интерпретация» позволяет автору объединить различные методы выявления содержания интерпретируемого объекта. Результатом исследования в отношении проблем исполнения музыки второй половины XX – XXI века становится вывод автора о проявлении новой стадии в искусстве интерпретации, основанной на идее бесконечного поиска трансцендентного.

Abstract

This article examines developments in the performing arts during the late 20th and early 21st centuries through the lens of Brian Ferneyhough's piano works. The rich density of Ferneyhough's scores can be considered an over-abundance of musical text which implies an expanded potential for representation. The density of information contained in the musical text precludes it from being realised in full, which in turn means that each incarnation of the work will be different in terms of how the musical text is realised. As such, this article suggests such compositions exist in a quasi-open form. The dialectic between the progressive linearity of poetic time and the multiplicity of simultaneous sound events in vertical projection in Ferneyhough's music transforms the potential of the performer. In considering the interpretative challenges presented by the piano works *Lemma-Icon-Epigram* and *Opus Contra Naturam*, the article suggests that it is necessary for the performer to understand how to interpret gesture in Ferneyhough's works. The complexity of gesture in Ferneyhough's music (which combines the parameters of sound and performance techniques), allows for a conceptualisation of gesture in these musical texts as a figurative analogue to the mechanism that opens the internal space of the composer's thought process, while studying the communicative interaction of 'text-interpretation' allows for the combination of different approaches to evaluating the content of the work. This research into the challenges of performance in the late 20th and early 21st centuries hints at a new phase in the art of interpretation, one that is based on an endless search for the transcendental.

- ✓ *Ключевые слова:* фортепиано, исполнительское искусство, интерпретация, Брайан Фернихоу, жест, фактура, эмблема, непредсказуемость, трансцендентность.
- ✓ *Keywords:* piano, performance art, interpretation, Brian Ferneyhough, gesture, texture, emblem, indeterminacy, transcendence.

Балет А. Сен-Леона — Л. Минкуса «Лилия» (1869): последний балет «русского периода» хореографа

УДК
792.8

ФЕДОРЧЕНКО ОЛЬГА АНАТОЛЬЕВНА

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

FEDORCHENKO OLGA A.

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

E-mail: olgafedorcenco@gmail.com

У Розы найдутся шипы для врага.
Барашек поднимет врага на рога.
А нежной Лилее защиты не нужно —
Нет лучше оружия, чем быть безоружной.
Уильям Блейк. Перевод М. Калинина

В 2021 году исполнилось 200 лет со дня рождения хореографа Артура Сен-Леона (1821–1870). Его жизнь была коротка и ярка, а творчество — интенсивно: за четверть века он сочинил несколько десятков спектаклей практически в каждом европейском городе, где имелась балетная труппа. В 1859–1870 годах Сен-Леон занимал место первого балетмейстера Императорских театров в Петербурге. Его последним спектаклем, поставленным в России, стала «Лилия», сочиненная для немецкой балерины Адели Гранцовой. Несмотря на то что существует монография Алисы Свешниковой «Петербургские сезоны Артура Сен-Леона»¹ — единственное на сегодняшний день исследование творчества хореографа, балет «Лилия» в нем не получил всестороннего освещения. Представляемая статья — первая попытка подробно рассмотреть последний большой балет Сен-Леона, сочиненный для петербургской труппы.

Балет «Лилия», премьера которого состоялась 21 октября 1869 года, основываясь на общем мнении современников, считается крайне неудачной постановкой хореографа. Но, изучая эту постановку полтора века спустя, в ней обнаруживаются довольно дерзкие и очень современные идеи, которые сегодня нашли свое воплощение в шоу-бизнесе.

¹ *Свешникова А. Л.* Петербургские сезоны Артура Сен-Леона (1859–1870). СПб.: Балтийские сезоны, 2008. 422 с.

«Лилию» Сен-Леон поставил для немецкой балерины Адели Гранцовой (1845—1877). Сотрудничество хореографа и танцовщицы представляет собой интересную страницу в истории балета, которая достойна отдельной статьи. Сен-Леон сыграл огромную роль в творческой судьбе Гранцовой: он заметил юную артистку в малобалетном Ганновере, вытащил ее из немецкого хореографического захолустья и дал рекомендации в Париж — сначала к знаменитой учительнице танцев мадам Доминик, а затем способствовал ее просмотру в Парижскую оперу. Благодаря Сен-Леону Адель стала европейской знаменитостью, танцевала на сцене Парижской оперы. В России ее талант расцвел, а балерина достигла творческой зрелости: двадцатилетняя Гранцова получила ангажемент сначала в Москву (сезон 1865/66), а затем семь лет с успехом выступала в петербургском Большом Каменном театре (1866—1873). Основным репертуар Гранцовой составляли балеты ее благодетеля Сен-Леона — «Фиаметта», «Метеора», «Ручей» (в Париже), ей Сен-Леон доверил станцевать московскую премьеру «Конька-горбунка» (1866)¹.

Дорога к балету «Лилия» была долгой и мучительной: намеченный к постановке в 1867 году, он увидел свет лишь два года спустя, в 1869-м, — мешали травмы балерины и болезни хореографа. Биограф Сен-Леона Алиса Свешникова пишет: «Зима 1867/68 г. стала одной из самых мучительных. Все свободное от репетиций и спектаклей время французский постановщик вынужден был проводить в постели, испытывая невероятные боли. „Я не мог ни лежать, ни сидеть, ни стоять, — с горечью писал Сен-Леон. — Единственное положение, которое приносило мне облегчение, заключалось в том, чтобы изогнуться в специально сделанном кресле, но даже и тогда я не мог долго выносить сие антихореографическое упражнение“². Вместо «Лилии» для Гранцовой Мариус Петипа возобновил «Корсара», а премьеру перенес на сезон 1868/69.

Репетиции «Лилии» начались осенью 1868 года. Газеты сообщали: «Балет занят репетициями нового произведения г. Сен-Леона, который носит название „Лилия“. Постановка его будет стоить довольно дорого, пойдет он в начале января, главную роль будет исполнять г-жа Гранцова, вторую — г-жа Петипа»³ (имелась в виду Мария Суровщикова-Петипа). Через несколько дней, на одной из репетиций, Гранцова упала и сильно повредила ногу, на-

¹ Подробнее о взаимоотношениях Адели Гранцовой и А. Сен-Леона см.: Федорченко О. А. Балерина Адель Гранцова: «Законная наследница» таланта Тальони // Музыкальный театр: спектакль, роль, образ. Вып. 1 / Отв. ред. А. Ю. Ряпосов. СПб.: Астерион, 2019. С. 92—106; Федорченко О. А. Адель Гранцова: петербургский период (1866—1873) // Музыкальный театр: спектакль, роль, образ. Вып. 2 / Отв. ред. А. Ю. Ряпосов. СПб.: Астерион, 2020. С. 60—74; Федорченко О. А. Балетные образы Адель Гранцовой // Музыкальный театр: спектакль, роль, образ. Вып. 2. С. 75—97.

² Свешникова А. Л. Петербургские сезоны Артура Сен-Леона... С. 248.

³ Театральные новости // Петербургский листок. 1868. 12 дек. С. 4.

чалось воспаление. И если сначала корреспонденты сообщали: «болезнь не представляет серьезных опасений»¹, то вскоре пришли удручающие вести: «Болезнь ее ноги приняла столь упорный характер, что при самом благоприятном лечении танцовщица эта не в состоянии будет появиться на сцене ранее, как через месяц»². Тем не менее труппа готовилась к премьере. Хроникер «Петербургского листка» сообщал 28 декабря 1868 года: «Репетиции нового балета г. Сен-Леона „Лилия“ продолжаются ежедневно, но без первого сюжета, без г-жи Гранцовой»³. Балерина залечивала травму несколько месяцев, премьеру вновь перенесли.

В итоге «Лилия» увидела свет рампы уже в следующем сезоне, 21 октября 1869 года. Музыка нового балета написал Людвиг Минкус, композитор включил в партитуру фрагменты своего балета «Ручей», поставленного несколькими годами ранее в Париже. Для Гранцовой этот спектакль стал первым (и единственным) балетом, который для нее сочинил Сен-Леон. В судьбе же самого Сен-Леона «Лилии» суждено было подвести итог его «петербургских сезонов».

Сен-Леон мечтал создать для Гранцовой, обладавшей лестным титулом «законная наследница таланта Тальони», поэтический балет о «китайской сильфиде». Романтическую коллизию — гибель мечты при соприкосновении с жестоким окружающим миром — Сен-Леон заключил в ориентальную «оправу», утяжелил приметам феерии и растворил в большом потоке самых разнообразных танцевальных номеров. И без того запутанный и громоздкий сюжет неоднократно прерывался развернутыми хореографическими ансамблями, после которых сложно было вернуться к повествованию.

Завязка напоминала русскую сказку о Царевне-лягушке: в поисках невест сыновья китайского императора пускали стрелы; главный герой принц Ган-Чунг (Лев Иванов) находил свою стрелу на болоте, только вместо непрезентабельной для балета лягушки ему доставалась суженая в виде цветка лилии. Лилия (Адель Гранцова) превращалась в фею, очаровывала принца, овладевала его сердцем; все сулило молодым счастливую семейную жизнь. Но в Ган-Чунга была влюблена племянница императора Сиуман (Любовь Радина, она сменила вышедшую на пенсию Марию Суровщикову-Петипа), которая овладевала корнем волшебного цветка и тем самым обретала власть над Лилией. В финале балета в разгар свадебной церемонии ревнивая Сиуман уничтожала корень, Лилия погибала, принц Ган-Чунг в отчаянии закалывал себя кинжалом.

По мнению историка балета Алисы Свешниковой, «этот спектакль представлял собой почти сплошную вереницу танцев, в которых практически не

¹ С. Н. Болезнь г-жи Гранцовой // Петербургский листок. 1868. 17 дек. С. 4.

² Театральные новости // Петербургский листок. 1868. 28 дек. С. 3.

³ Там же.

находилось места пантомимным эпизодам»¹. Подобный прием был вынужденно оправдан: балерина Адель Гранцова не считалась даровитой мимисткой, и Сен-Леон, чтоб не сильно конфузить танцовщицу развернутыми пантомимными эпизодами, сочинил ее партию исключительно танцевальными средствами. С точки зрения сегодняшнего дня подобное вполне возможно. Только вот публика 1869 года, твердо знающая, что балерина обязана сочетать эталонную технику и актерское мастерство, этой новизны не оценила: «У г-жи Гранцовой нет ни одной мимической сцены, и ей приходится танцевать как бы вставные па, но не играть пантомимы»² – и делала вывод: «Главная роль в „Лилии“ не у первой танцовщицы, а у г-жи Радиной 1-й»³, на долю которой выпало несколько драматических эпизодов.

Китайская ориентальная тематика не посещала балетные подмостки вот уже 35 лет, со времен премьеры балета Титюса «Киа-кинг» в 1834 году. Вполне возможно, интерес к ней Сен-Леона мог быть вызван и недавними политическими событиями – заключением Айгунского (1858) и Пекинского (1860) договоров между Россией и Китаем, по которым Приморье и Приамурье вошли в состав Российской империи. Но конечно, на балетной сцене был представлен иной Китай, с его экзотичными персонажами, обрядами, церемониями и непременными курителями опиума. Возвращение китайского колорита, который в восприятии современников был связан с устаревшей эстетикой преромантического балета, не увлекло зрителей. «Танцы соединяют в себе самые благоприятные китайские условия для высоких душевных побуждений»⁴, – иронизировал журналист «Петербургского листка».

Содержание первого акта составляло празднование семидесятилетия Великого мандарина Пемин-Чунга. Сен-Леон блеснул познаниями китайской этнографии: сообщив, что «глубокая старость пользуется в Китае... благоговейным уважением»⁵, он показывал балетный вариант праздника «железного возраста», которого достиг Великий мандарин. Следовала процессия «четырех возрастов» (*Introduction et marche dansée*), в которой шествовали дети, юноши, зрелые мужи и окруженные почетом старики. Возглавляла процессию миниатюрная танцовщица Мария Брошель, компанию ей составляли воспитанники и воспитанницы Театрального училища. Характер танца был весьма энергичным и резвым: по словам рецензента «Петербургского листка», солистка и дети на сцену «влетали»⁶, а сама Брошель «делала

¹ Свешникова А. Л. Петербургские сезоны Артура Сен-Леона... С. 254.

² Петербургская хроника // Голос. 1869. 23 окт. С. 1.

³ Там же.

⁴ Лилия, или Черт знает что такое // Петербургский листок. 1869. 23 окт. С. 1.

⁵ Лилия: Либретто // Свешникова А. Л. Петербургские сезоны Артура Сен-Леона... С. 387.

⁶ Лилия, или Черт знает что такое.

даже *entrechat-six*»¹ (сложное движение, когда в прыжке артистка успевает несколько раз скрестить ноги).

Затем подданные Пемин-Чунга приносили к дворцу цветы и плоды; сыновья выпускали стрелы и отправлялись искать суженых. Чтоб скоротать время в ожидании потенциальных невесток, мандарин развлекал себя и двор танцами (*Grand divertissement chinois*). Он предвосхищал танцевальные феерии 1880-х годов: Сен-Леон создал хореографическую сюиту, посвященную азартным играм, — танцевали игральные карты (корифейки), рулетка (солистка Кошева), индийские жонглеры, китайские фокусники...

Согласно афише, сюита состояла из нескольких номеров: общий танец-антре (*Fortuna et les Jeux*) представлял участников праздника. Затем Анастасия Амосова, Александра Шапошникова и воспитанница Мария Станиславская, изображавшие карты, «безупречно протанцевали свои вариации»². Номер под интригующим названием «*Les chapeaux chinois*» (Китайские шляпки) в исполнении 16 корифеек и большого кордебалета носил комический характер. «Китайки-танцовщицы в длинных до пяток кудрях и шиньонах (?) стаскивают с несчастных фигурантов шляпы и дают публике возможность зреть их голые головы, лишённые необходимого украшения, и затем по неотступной просьбе тех же фигурантов снова прикрывают пустые головы»³. Роль Фортуны Сен-Леон поручил Анне Кошевой, известной своим природным вращением и редкой быстротой в исполнении вариаций, за что она была удостоена звания «огневой танцовщицы»⁴. Несомненно, Сен-Леон создал идеальный танцевальный образ вращающейся рулетки, в котором Кошева могла «кружиться безостановочно вдоль всей рампы, с одного ее конца до другого»⁵. Свою вариацию она, по словам рецензента «Петербургского листка», исполнила «бойко»⁶. Чудеса виртуозности проявил Николай Троицкий в танце китайского жонглера, который «очень ловко прыгал раз десять взад и вперед через скамью»⁷.

В заключительном танце сюиты на сцену высыпали все участники. Финал представлял «оригинальный китайский *ballabile*»⁸, наполненный всеми традиционными пластическими штампами, в которых европейцы представля-

¹ Петербургская хроника // Голос. 1869. 23 окт. С. 1.

² Плещеев А. Наш балет. 2-е доп. изд. СПб.: Изд. Ф. А. Переяславцева и А. А. Плещеева, 1899. С. 214.

³ Лилия, или Черт знает что такое.

⁴ Худеков С. Н. История танцев: В 4 т. Т. IV. Пг.: Тип. «Петроградской газеты» С. Н. Худекова, [1918]. С. 98.

⁵ Там же.

⁶ Лилия, или Черт знает что такое.

⁷ Там же.

⁸ Петербургская хроника // Голос. 1869. 23 окт. С. 1.

ли себе восточную хореографию. «На сцене китайцы танцуют по-китайски: головы безобразно покачиваются со стороны на сторону, руки с вытянутыми указательными пальцами подняты к лицу»¹. Сен-Леон вложил в руки артистам всевозможные аксессуары — палки и золотые обручи, что наверняка сделало рисунок танца более эффектным и красочным. Впрочем, по словам критика «Голоса», этот балабиль хореограф «позаимствовал из дававшейся в Париже известной пьесы „Взятие Пекина“, сочинения г. Оноре (Honore)»².

Тем временем возвращались с невестами двое сыновей Пемин-Чунга. Первый (Павел Гердт) приводил крестьянку Фан-Чунг, «китайскую девушку редкой красоты» (Клавдия Канцырева), второй (Николай Богданов) — индийскую цыганку Фатьму, «прекрасную баядерку»³ (Евгения Соколова). Избранницы танцевали перед потенциальным свекром: баядерка — индийскую пляску с кинжалом (*Danse Indienne des poignards*), китайка — адажио и китайскую польку (*Adagio de la Fleshe et Polka chinoise*). Рецензент «Голоса» похвалил польку за «оригинальность композиции», Клавдию Канцыреву — «за игриво протанцованный» номер, Евгению Соколову — за «очаровательную баядерку»⁴. Мандарин одобрял выбор сыновей. Не хватало лишь Ган-Чунга, жрица предсказывала, что тот в опасности. Встревоженный отец посылал ему на помощь отряд; влюбленная в юношу Сиуман отправлялась за воинами.

Балерина появлялась во втором акте. В поисках стрелы принц Ган-Чунг оказывался на болоте, в центре которого находилась лилия, пронзенная стрелой. Сен-Леон неплохо знал и ботанику — болотная (водяная) лилия по праву является одним из самых красивых цветов. «Любой садовод способен заворожиться красотой столь прекрасных растений. Считается, что водяная лилия существует уже больше 4000 лет. Особенно оценили необыкновенную красоту и изящество фараоны Египта, которые украшали ими свои роскошные сады»⁵. Хоть принц Ган-Чунг и не был садоводом, но и он пленился цветком, а когда тот у него в руках превратился в «грациозную фею»⁶, то и вовсе потерял голову.

Выход Адели Гранцовой остался в театральных анналах как «самое цветочное антре»: при появлении балерины вся сцена оказалась засыпанной цветами. «Тут были букеты всевозможных величин и достоинств: от букетов монстров до букетов-лилипудов; подбирала их г-жа Гранцова, подбирал кордебалет, наконец, вышел некий китаец и стал мести их щеткой. <...> На-

¹ Фельетон. Театральные новости // Всемирная иллюстрация. 1869. 1 нояб. С. 300.

² Петербургская хроника // Голос. 1869. 23 окт. С. 1.

³ Лилия: Либретто // *Свешникова А. Л.* Петербургские сезоны Артура Сен-Леона... С. 389.

⁴ Петербургская хроника // Голос. 1869. 23 окт. С. 1–2.

⁵ Болотная лилия. URL: <https://ogrodnash.ru/bolotnaya-liliya/> (дата обращения: 09.09.2021).

⁶ Лилия: Либретто // *Свешникова А. Л.* Петербургские сезоны Артура Сен-Леона... С. 391.

конец все затихло, но только г-жа Гранцова появилась снова, чтобы начать танцы, как сцена опять покрылась цветочным ковром. <...> И так продолжалось столько раз, что стало, наконец, неостроумно и даже невежливо и перед публикой, и перед артисткою»¹. Гранцова писала в Париж своему педагогу мадам Доминик об этом эпизоде: «При моем выходе бросили на сцену 300 букетов и 100 лавровых венков; крики „браво“ и рукоплескания продолжались не менее четверти часа»².

Принц объявлял фее цветка, что раз у нее находится его стрела, то «она должна следовать за ним и принадлежать ему»³. Лилия, не отвергая признаний Ган-Чунга, предлагала юноше остаться с ней на болоте, чтоб вместе царствовать. Она очаровывала принца танцем, вызывала для подкрепления болотные цветы, по повелению Лилии начиналось *Grand pas*, в котором принимали участие Адель Гранцова и Лев Иванов, женский кордебалет и три солистки — Матильда Мадаева, Анна Прихунова и Александра Щетинина.

Рецензенты, писавшие о «Лилии», нашли *Grand pas* «лучшим»⁴ во всем спектакле. *Grand pas* имело традиционную структуру — *Entrée*, *Adagio*, вариации балерины и солисток, коду. Алиса Свешникова, исследовавшая репертуар «Лилии» исходя из характера музыки, высказала предположение, что вариация Гранцовой была «скорее прыжковой, нежели построенной на мелкой пальцевой технике»⁵. Однако посетивший премьеру театральный критик «Голоса» писал о «мелкой вариации», в которой «талант артистки проявился в полном блеске», и уточнял: «мы слышали, что вариации второго акта сочинены отцом г-жи Гранцовой»⁶. *Grand pas* второго акта, представлявший потусторонний и загадочный мир, танцевально воплощал старинную романтическую идею о хрупкости и эфемерности мечты.

Прятавшаяся за скалой Сиуман наблюдала за влюбленными и сразу понимала, что Лилия — никакая не девушка, а волшебный дух. Она вырывала корень цветка и обматывала им свое тело, Сен-Леон особенно отметил в либретто, что этот эпизод должен соответствовать окончанию *Grand pas* и что в этот момент Лилия «дрожит и ослабевает» на мгновение.

Тут наконец подоспел отряд, посланный на помощь Ган-Чунгу, солдаты восхищались красотой Лилии, сажали ее на носилки и отправлялись во дворец. Акт завершало изящное пластическое послесловие: «Болотные цветы выходят из кустов и горюют об отъезде своей царицы»⁷.

¹ Фельетон. Театральные новости. С. 300.

² Цит. по: Худеков С. Н. История танцев. Т. IV. С. 90.

³ Лилия: Либретто // Свешникова А. Л. Петербургские сезоны Артура Сен-Леона... С. 391.

⁴ Петербургская хроника // Голос. 1869. 23 окт. С. 1.

⁵ Свешникова А. Л. Петербургские сезоны Артура Сен-Леона... С. 254.

⁶ Петербургская хроника // Голос. 1869. 23 окт. С. 1.

⁷ Лилия: Либретто // Свешникова А. Л. Петербургские сезоны Артура Сен-Леона... С. 391.

Третье действие происходило в китайской гостинице, где основной доход хозяину приносили курильщики опиума. Сен-Леон, предвосхищая требования российского Роспотребнадзора, предупреждал о вреде курения опиума на организм. Сначала он приводил в гостиницу китайских женщин, чьи мужья отдались пагубной привычке, их бедный вид наглядно демонстрировал печальные финансовые последствия для потребителей отравы. Вредное влияние опиума на организм и, как следствие, снижение умственных способностей демонстрировали английские и португальские матросы: едва покурив трубки, они, одурманенные, бросались плясать трепак и па с кастаньетами. Чуть позже Сиуман вступала в яростную борьбу с наркодельцами: сначала она пыталась воззвать к разуму: она упрекала хозяина, что тот «поит ядом»¹ гостей, а затем переходила к более решительным действиям. Любовь Радина – Сиуман исполняла танец *Pas de la Vambula*², в котором действенным аксессуаром являлась бамбуковая палка, с ее помощью девушка «усмиряла»³ продавца опиума и не на шутку разошедшихся матросов. По мнению рецензентов, лишь этот номер в третьем действии был самым удачным: он «несколько разогнал страшную скуку, в которую погрузилась было публика»⁴. По авторитетному мнению рецензента «Голоса», этот танец напоминал па-ба-ядерки в «Царе Кандавле» и заканчивался «почему-то русским трепакком»⁵.

Лирической кульминацией акта Сен-Леон задумал «Романс» (*Pas du Timbre rédèstre*⁶): танцевальный монолог в исполнении Адели Гранцовой как признание в любви к Ган-Чунгу. Идея хореографа была грандиозной и опережающей время: из движений балерины возникала музыка, таким образом, любовное объяснение героини, каждое ее танцевальное *pas* слагало лирическую мелодию «Романса», танец балерины рождал музыку. Этот номер был самым спорным в балете, но именно он оставил дурную славу «Лилии» в истории: все рецензенты, состязаясь в остроумии, дружно его обругали, и, как это часто случается, из всего балета запомнили только этот эпизод.

Для воплощения идеи Сен-Леона о «хореографическом пианино» по рисунку А. Роллера братьями Гримм был сконструирован некий музыкальный инструмент, «громадная шпульвенция»⁷, «издалека похожий на грандиозную гальваническую батарею»⁸. Он представлял собой гигантскую клавиатуру, где клавиши были соединены с колокольчиками. В танце Гранцова «долж-

¹ Лилия: Либретто // *Свешникова А. Л.* Петербургские сезоны Артура Сен-Леона... С. 393.

² Танец с бамбуковой тростью (*фр.*).

³ Лилия, или Черт знает что такое. С. 2.

⁴ Петербургская хроника // *Голос.* 1869. 23 окт. С. 2.

⁵ Там же.

⁶ Танец на клавишах (*фр.*).

⁷ Лилия, или Черт знает что такое. С. 2.

⁸ Петербургская хроника // *Голос.* 1869. 23 окт. С. 1.

на была попадать в определенном ритме на определенные клавиши»¹, извлекаемая тем самым мелодию.

Рецензент «Петербургского листка» иронично описывал этот эпизод: «Лилии дают разные инструменты: бандуру, трубу, прося ее изобразить что-нибудь, но она с негодованием бросает их в сторону, говоря, что может играть только ногами на цимбалах. Приносят громадную шпильвенцию, Лилия взбирается на оную и играет ногами трогательную арию»².

Но ожидаемого эффекта не случилось: публика, по словам зрителей, «пришла в ужас, видя, как балерина играла ногами на инструменте из колокольчиков, что приличествовало скорее балагану»³. Екатерина Вазем от души сочувствовала Гранцовой: «Просто жалко было видеть эту чудесную балерину, низведенную до положения музыкального эксцентрика»⁴. Да и сама Гранцова чувствовала себя в этом номере крайне неудобно; в цитированном выше письме о премьере «Лилии» она упоминает и об этом эпизоде: «Моя вариация с колокольчиками не произвела того эффекта, на который, по-видимому, сильно рассчитывал С. Леон. Изобретенный им инструмент, на котором я кончиками пальцев должна была извлекать разные звуки, хотя и стоил больших денег, но совершенно не удался; он вызвал даже порицания»⁵.

«Порицание», — пожалуй, это было самое мягкое определение для сочиненного Сен-Леоном номера. Рецензенты ужасались: «„Романс“... производит весьма тяжеловесное впечатление»⁶; «это полнейшее унижение хореографического искусства»⁷ — и находили номер пригодным «только для цирка, а никак не для серьезной балетной сцены»⁸. По мнению видевших балет, именно этот номер, а точнее, чрезмерная его «оригинальность» стала причиной провала спектакля. Рецензент «Голоса» восклицал: «Бедное хореографическое искусство! <...> Теперь остается только танцевать на бутылках, на канате, ногами вверх и т. д.»⁹. Неудачу балетмейстера видели в «бедности фантазии и отсутствии вкуса»¹⁰. Исследователь творчества Сен-Леона Алиса Свешникова считает, что балетмейстер «не смог вместить свою хореогра-

¹ Свешникова А. Л. Петербургские сезоны Артура Сен-Леона... С. 257.

² Лилия, или Черт знает что такое. С. 2.

³ *Балетоман* [Скальковский К. А.]. Балет, его история и место в ряду изящных искусств. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1882. С. 225.

⁴ Вазем Е. О. Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867—1884. СПб.: Лань; Планета музыки, 2009. С. 131.

⁵ Цит. по: Худеков С. Н. История танцев. Т. IV. С. 90.

⁶ Петербургская хроника // Голос. 1869. 23 окт. С. 1.

⁷ Театральный курьер // Петербургский листок. 1869. 23 окт. С. 3.

⁸ Худеков С. Н. История танцев. Т. IV. С. 90.

⁹ Петербургская хроника // Голос. 1869. 23 окт. С. 1.

¹⁰ Там же.

фическую фантазию в установленные им же самим пространственные и временные ограничения»¹.

Действие между тем продолжалось. Сиуман произносила пылкий пантомимный монолог: она признавалась в любви к юноше, пыталась открыть ему правду о происхождении Лилии — «это злобный дух, цветок, который завянет и уничтожит твои мечты и счастье»², но все было тщетно — замороженный Ган-Чунг мыслями принадлежал одной лишь Лилии. Следовал эпизод, который доказывал и правоту слов Сиуман, и волшебную сущность героини: вокруг руки Лилии обвивалась змея, но девушка не испытывала никакого страха перед рептилией. Все присутствующие замирали в ужасе и хотели убить Лилию. Девушка-цветок исполняла мистический танец: «Она старается околдовать змею... качается на лиане» и вводила своих недоброжелателей в транс, пользуясь которым Ган-Чунг и Лилия успевали покинуть него-степриимный приют странников.

В четвертом акте праздновались свадьбы всех сыновей.

Торжества открывало «очень красивое»³, по словам Плещеева, *Pas de fiancés*, китайско-индийско-цыганский па де катр с участием двух младших сыновей мандарина и их невест (Павел Гердт, Николай Богданов, Евгения Соколова, Клавдия Канцырева). Номер был решен средствами классического танца. Соколова блестяще справилась со сложной вариацией, в которой она «выказала большую силу носков», а вот Канцыревой ее соло не покорило, что вызвало строгое замечание у одного из рецензентов: «заметим, что классические танцы видимо не в ее жанре, и при всей ее миловидности, технические недостатки этой танцовщицы чересчур рельефны»⁴. Заметим, что критик был прав: Клавдия Канцырева хоть и станцевала ранее премьеру сен-леоновской «Золотой рыбки», но выдающейся техникой не обладала и вскоре покинула сцену.

Большой номер под названием «Свадебные подарки» был отдан любимому сыну мандарина — Ган-Чунгу и его невесте. Дуэт Льва Иванова и Адели Гранцовой воспевал радость взаимной любви, танец балерины в этом номере сравнили с «самым нежным, легким пухом, летающим по сцене»⁵. Дополнением к любовному дуэту следовал номер, носивший, вероятно, игровой характер: Ловец жемчуга (Анна Кузнецова) добывал четыре жемчужины разных цветов — белую, розовую, черную и желтую (Матильда Мадаева, Анна Прихунова, Вера Радина и Александра Симская появлялись из сундука); две рыбачки (Мария Соколова и Мария Ефремова) умоляли юношу подарить им

¹ Свешникова А. Л. Петербургские сезоны Артура Сен-Леона... С. 257.

² Лилия: Либретто // Свешникова А. Л. Петербургские сезоны Артура Сен-Леона... С. 394.

³ Плещеев А. Наш балет. С. 214.

⁴ Петербургская хроника // Голос. 1869. 23 окт. С. 2.

⁵ Театральный курьер // Петербургский листок. 1869. 23 окт. С. 3.

жемчужины, обещая взамен поцелуй. Анна Кузнецова, выступившая в партии Ловца жемчуга, выдающейся танцовщицей не была, но, по словам Худекова, «обращала на себя внимание... и пользовалась известностью не по таланту, а по положению вне сцены»¹, она была возлюбленной великого князя Константина Николаевича. У Сен-Леона было отличное чувство юмора: в жизни Кузнецова, несомненно, «наловила» немало жемчугов и прочих драгоценных камней.

По окончании танцев Лилию увенчивали короной. Видя торжество соперницы, Сиуман разрывала корень, в котором заключалась жизнь Лилии, и героиня погибала в драматическом «Вальсе смерти». Алиса Свешникова, изучившая репетитор балета, сообщает, что этот номер состоял из трех частей. В первой части «восходящее, поступательное движение мелодии *non legato* словно изображало неуверенные шажки волшебной Лилии»². Либретто балета вполне подтверждает это предположение: «При каждом куске стебля и корня, которые постепенно отрывает Сиуман, Лилия теряет силы»³. Во второй части музыка представляла «череду замирающих люфт-пауз и внезапно врывающихся, будто мятущихся пассажей неожиданно в темпе престо»⁴. Из описания музыки встает хореографический образ гибели Лилии — от приступа смертельной слабости до агонии — движений в темпе престо; вполне вероятно, что именно в этой части Гранцова делала «*jeté en tournant*, и в несколько прыжков перелетела сцену театра»⁵ — такую комбинацию описал критик «Голоса» в своем отчете. В финале танца несчастная Лилия пала замертво к ногам Ган-Чунга. «Вальс смерти» стал яркой танцевальной и драматической кульминацией балета «Лилия». Сен-Леон мастерски разработал хореографическую партитуру номера, построив соло на контрастном пластическом материале: мелкая техника танца на пуантах словно отражала затихающее биение сердца, жажда жизни прорывалась в больших прыжках, злой рок кружил героиню, пока она не погибала... Ган-Чунг, «в порыве живейшего отчаяния»⁶, закалывал себя кинжалом.

Балет завершал макабрический апофеоз: «Дворец мандарина опускается под сцену; бьет золотой дождь, и на катафалке, окруженная девицами, показывается мертвая Лилия»⁷... Правда, корреспондент «Голоса» нашел в дожде некое несоответствие: ведь вода оживляет цветы, дарит им жизнь, не-

¹ Худеков С. Н. История танцев. Т. IV. С. 110.

² Свешникова А. Л. Петербургские сезоны Артура Сен-Леона... С. 255.

³ Либретто // Свешникова А. Л. Петербургские сезоны Артура Сен-Леона... С. 397.

⁴ Свешникова А. Л. Петербургские сезоны Артура Сен-Леона... С. 255.

⁵ Петербургская хроника // Голос. 1869. 23 окт. С. 2.

⁶ Либретто // Свешникова А. Л. Петербургские сезоны Артура Сен-Леона... С. 397.

⁷ Лилия, или Черт знает что такое. С. 2.

доумевал он, гораздо более логичным было бы представить «серебристый снег»¹.

Если взять за единицу успеха букет цветов, то премьера имела небывалый успех: по подсчетам «Петербургского листка», на сцену было высыпано «400 небольших букетов, 200 венков, 6 больших букетов, 6 корзин цветочных»², а для транспортировки цветов после спектакля понадобилось 12 карет. Сама Гранцова подарила Сен-Леону «богатый бриллиантовый браслет»³.

Пресса же отозвалась на премьеру «Лилии» сдержанно. Хвалили балерину Адель Гранцову за «неподражаемое искусство»⁴; художников Андрея Роллера и Генриха Вагнера — за «прекрасные декорации и строго соблюденные при этом яркость китайских рисунков»⁵ и «новый вкус»⁶; Филиппа Кальвера и Алексея Столярова — за «великолепие, свежесть и красоту»⁷ костюмов.

На фоне вежливых похвал музыки Людвиг Минкус выделяется рецензия «Голоса»: автор заметки о премьеры «Лилии» подробно разбирает партитуру, детально указывая на многочисленные «заимствования» композитора. «Музыка „Лилии“ принадлежит г. Минкусу, слушается легко, но партитура ее не отличается ни особенною самобытностью мотивов, ни оригинальностью оркестровки. В доказательство заимствований из других балетов и опер укажем на следующие нумера партитуры: в 1-м действии № 3 (H-dur) взят из хора 2-го акта оперы „Марта“; № 13-й полька (Fis-mol)... из „Бронзового коня“; во 2-м действии, № 11 (Es-dur) кода есть галоп из „Газельды“; № 2-й (F-dur) из „Метеоры“ и выход г-жи Гранцовой также из того же балета Пуни; № 5-й (E-mol) есть на другой ритм положенное скерцо Мендельсона-Бартольди „Сон в летнюю ночь“. В 3-м действии № 1-й (D-dur) из последнего акта „Риголетто“; № 3 (D-dur) из той же оперы (подражание ветру хором)»⁸.

Общее мнение большинства рецензентов было не в пользу новой работы балетмейстера Сен-Леона. «Лилию» объявили «плохой новинкой, усыпительным»⁹ спектаклем, «скучнейшим и пустейшим»¹⁰ балетом. Главным недостатком сочли обилие танцев, не связанных с сюжетом: «„Лилию“ можно переставить наизнанку, из одного акта в другой, без всякого ущер-

¹ Петербургская хроника // Голос. 1869. 23 окт. С. 1.

² Театральный курьер. С. 2.

³ Там же. С. 3.

⁴ Петербургская хроника // Голос. 1869. 23 окт. С. 1.

⁵ А. Сх. Петербургские этюды. Балет «Лилия» // Петербургская газета. 1869. 4 дек. С. 3.

⁶ Театральные новости // Петербургская газета. 1870. 5 дек. С. 2.

⁷ А. Сх. Петербургские этюды. Балет «Лилия».

⁸ Петербургская хроника // Голос. 1869. 23 окт. С. 2.

⁹ Петербургская хроника // Голос. 1869. 9 дек. С. 3.

¹⁰ Петербургская хроника // Голос. 1869. 23 окт. С. 2.

ба для балета, т. к. они ничем не связаны с содержанием либретто»¹. Осудили несоответствие пышности оформления ничтожности идеи: «Для зрения много разнообразия, для чувства же — никакого!»² Недовольство вызвало отсутствие пантомимных сцен у главной героини, чья роль создавалась исключительно танцевальными средствами: в балете «нет драмы, а потому мимика вовсе в нем не нужна»³.

Самым «оригинальным» способом оценила новое творение Сен-Леона редакция «Всемирной иллюстрации». В статье о премьере не прозвучало ни одного ругательного слова, только на странице с отчетом, вместо иллюстрации сцен балета, поместили изображения победителей сельскохозяйственной выставки — коровы Катерины и бугая Харлама...

Тем не менее, несмотря на суровую критику, «Лилия» продержалась на сцене три сезона, последний раз ее давали в ноябре 1872 года в бенефис Николая Гольца (исполнитель роли отца-мандарина). Однако с позиций сегодняшнего дня этот спектакль не кажется такой уж явной творческой неудачей Сен-Леона, найдем несколько аргументов в его защиту.

Во-первых, Сен-Леон впервые сочинил балет для своей многолетней протеже Адели Гранцовой, которая была обязана ему карьерой и именем. Образ, созданный немецкой балериной, пленял и завораживал: ее героиня Лилия воплощала хрупкую и недолговечную красоту, обреченную на гибель из-за человеческой злобы и ненависти. Цветок лилии мог бы стать хореографическим символом этой удивительной немецкой балерины, чье искусство называли целомудренным и обворожительным: ведь недаром в символике цветов белая лилия является символом искренности и праведности. И эта символика так соотносится с танцем Гранцовой: «Чистота, грация, необыкновенная воздушность — поистине изумительны»⁴.

Во-вторых, то, что не оценили критики, — «избыточная», с их точки зрения, танцевальность, — на самом деле демонстрирует, как справедливо отметила А. Л. Свешникова, «тенденцию к сквозному хореографическому развитию. <...> Подобное построение неизбежно должно было рано или поздно привести к возникновению нового рода балета, балета, где главная роль отводилась хореографии, не нуждающейся ни в каких дополнительных мотивировках и объяснениях»⁵.

В-третьих, несчастные перипетии балета и его двухлетняя задержка несколько обеднили первоначальный замысел Сен-Леона. Позволю высказать предположение, что хореограф, будучи по натуре человеком остроумным,

¹ Петербургская хроника // Голос. 1869. 23 окт. С. 2.

² Театральные новости // Петербургская газета. 1870. 5 дек. С. 2.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Свешникова А. Л. Петербургские сезоны Артура Сен-Леона... С. 254, 259.

что доказывают его многочисленные письма, задумывал «Лилию» как парафраз балета Мариуса Петипа «Голубая георгина», который был поставлен в 1860 году с Марией Суровщиковой-Петипа в заглавной роли. Вспомним, анонсы «Лилии», относящиеся к 1867 году, сообщали: партия ревнивой Сиуман предназначена для Марии Суровщиковой-Петипа. Выбор исполнительницы был явно неслучаен: в 1860 году Суровщикова-Петипа создала образ фантастического цветка, Голубой Георгины, которая в финале, став жертвой страстной любви, погибала. Смерть Георгины предвосхищала смерть Лилии: цветок «ронял лепестки, и душа уносилась к небесам»¹. В новом же спектакле Сен-Леон отводил Марии Суровщиковой-Петипа роль погубительницы волшебного цветка, иронически «обыграв» реальные семейные события в супружестве Мариуса и Марии Петипа. В 1867 их брак фактически распался, супруги разъехались. Сен-Леон нашел, что разрыв с мужем благотворно отразился на Марии, в письме к Нюиттеру от 18 января 1867 года он писал: Петипа «возродилась с тех пор, как покинула своего мужа Мариуса»². «Лилия» могла бы стать танцевальной постлюдией сценической карьеры Марии Суровщиковой-Петипа: бывшая Георгина решительно и буквально порывала с «цветочным» прошлым. Сиуман могла бы стать для Суровщиковой своеобразным ренессансом: Сен-Леон, отметив, что «увы, танцы ее не возрождаются»³, вероятно, надеялся новой ролью помочь балерине облегчить переход с главных партий на пантомимные. Но когда к Марии с предложением перейти в мимические актрисы обратился директор Императорских театров, танцовщица не захотела «понижать» свой балеринский статус и приняла решение покинуть сцену досрочно. Прощальный бенефис Суровщиковой-Петипа состоялся 11 февраля 1869-го, за полгода до премьеры «Лилии». Роль Сиуман в итоге досталась Любови Радиной.

Можно предположить, что в образе болота, на котором цветет восхитительный цветок, Сен-Леон «зашифровал» Петербург. Город, превратности климата которого хореограф (и не он один) переносил так тяжело, тем не менее дарит миру идеальную красоту и гармонию, которые воплощает Лилия.

Для Мариуса Петипа «Лилия» стала той творческой оранжереей, откуда он неоднократно черпал идеи для собственных постановок. В 1877 году на сценические подмостки вышла куда более знаменитая баядерка с кинжалом, но, несомненно, ее старшая сестра была родом из «Лилии». В 1886 году в феерии «Волшебные пилюли» обнаружим многие приметы из китайского праздника первого акта. В «Пилюлях» Петипа посвятил одну картину аллегорически-танцевальному изображению игр, где ловкий китайский жонглер

¹ Кадырматова Н. Балет Мариуса Петипа «Голубая георгина» // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2004. № 13. С. 161.

² Цит. по: Худяков С. Н. История танцев. Т. IV. С. 94.

³ Цит. по: Там же.

стал игроком в серсо, Фортуна — Волчком. Главное — сохранялись основные приметы и пластические решения сен-леоновских вариаций: игрок в серсо, как и жонглер, ловко нанизывал кольца на палочку; в вариации Волчка молодая солистка Зинаида Фролова «кружилась на носке с большим успехом»¹. Танец, как и вариация Фортуны, был построен «на вращательных движениях, в вихре которых нашитые на лифе цветные полосы сливались в один радужный узор, и заканчивались падением „волчка“ на бок»². Оригинальностью отличались «карты» — тридцать две танцовщицы, даже внешний вид которых соответствовал карточным мастям: «пики — брюнетки, трефы — шатенки, черви — золотистые куафюры и бубны — светлые блондинки»³. В 1890 году сен-леоновский «Вальс смерти» откликнется в эпизоде гибели принцессы Авроры, где Петипа и Чайковский практически «дословно» воспроизведут музыкальную и хореографическую разработку смерти Лилии. В 1896-м Петипа щедро рассыплет белые, розовые, желтые и черные жемчужины в коронационном спектакле «Прелестная жемчужина»...

Находки «Лилии» встретим и в XX веке: так увлекавшие балетмейстеров карточные игры воплотятся в балет Игоря Стравинского «Игра в карты», имеющий подзаголовок «балет в трех сдачах». А самая смелая и дерзкая задумка Сен-Леона, которой современники приписывали неудачу «Лилии» (танцы на клавиатуре), в XX веке была доработана инженерами и в виде walking piano стала непременной частью индустрии развлечений и любимым аттракционом детей — «сыграй мелодию ногами»...

ЛИТЕРАТУРА

1. А. Сх. Петербургские этюды. Балет «Лилия» // Петербургская газета. 1869. 4 дек. С. 3.
2. *Балетоман [Скальковский К. А.]*. Балет, его история и место в ряду изящных искусств. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1882. 280 с.
3. *Буква [Василевский И. Ф.]*. Роскошь и великолепие новых театральных постановок: феерия «Волшебные пилюли» и балет «Приказ короля» // Русские ведомости. 1886. 26 февр. С. 3.
4. *Вазем Е. О.* Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867—1884. СПб.: Лань; Планета музыки, 2009. 448 с.
5. *Кадырматова Н.* Балет Мариуса Петипа «Голубая георгина» // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2004. № 13. С. 154—165.
6. *Красовская В. М.* Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1963. 552 с.

¹ *Скальковский К. А.* В театральном мире. Наблюдения, воспоминания и рассуждения. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1899. С. 232.

² *Красовская В. М.* Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1963. С. 291.

³ *Буква [Василевский И. Ф.]*. Роскошь и великолепие новых театральных постановок: феерия «Волшебные пилюли» и балет «Приказ короля» // Русские ведомости. 1886. 26 февр. С. 3.

7. Лилия, или Черт знает что такое // Петербургский листок. 1869. 23 окт. С. 1–2.
8. Петербургская хроника // Голос. 1869. 23 окт. С. 1–2.
9. Петербургская хроника // Голос. 1869. 9 дек. С. 3.
10. Плещеев А. Наш балет. 2-е доп. изд. СПб.: Изд. Ф. А. Переяславцева и А. А. Плещеева, 1899. 474 с.
11. С. Н. Болезнь г-жи Гранцовой // Петербургский листок. 1868. 17 дек. С. 4.
12. Свешникова А. Л. Петербургские сезоны Артура Сен-Леона (1859–1870). СПб.: Балтийские сезоны, 2008. 422 с.
13. Скальковский К. А. В театральном мире. Наблюдения, воспоминания и рассуждения. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1899. 396 с.
14. Театральные новости // Петербургский листок. 1868. 12 дек. С. 4.
15. Театральные новости // Петербургский листок. 1868. 28 дек. С. 3.
16. Театральные новости // Петербургская газета. 1870. 5 дек. С. 2.
17. Театральный курьер // Петербургский листок. 1869. 23 окт. С. 2–3.
18. Федорченко О. А. Балерина Адель Гранцова: «Законная наследница» таланта Тальони // Музыкальный театр: спектакль, роль, образ. Вып. 1 / Отв. ред. А. Ю. Ряпосов. СПб.: Астерион, 2019. С. 92–106.
19. Федорченко О. А. Адель Гранцова: петербургский период (1866–1873) // Музыкальный театр: спектакль, роль, образ. Вып. 2 / Отв. ред. А. Ю. Ряпосов. СПб.: Астерион, 2020. С. 60–74.
20. Федорченко О. А. Балетные образы Адель Гранцовой // Музыкальный театр: спектакль, роль, образ. Вып. 2 / Отв. ред. А. Ю. Ряпосов. СПб.: Астерион, 2020. С. 75–97.
21. Фельетон. Театральные новости // Всемирная иллюстрация. 1869. 1 нояб. С. 299–300.
22. Худеков С. Н. История танцев: В 4 т. Т. IV. Пг.: Тип. «Петрорадской газеты» С. Н. Худекова, [1918]. 312 с.

Аннотация

Балет Артура Сен-Леона «Лилия», поставленный в Петербурге в 1869 году для танцовщицы Адель Гранцовой, стал последним большим спектаклем, сочиненным хореографом в России. Спектакль был довольно холодно принят театральными критиками того времени, которые нашли в балете чрезмерное доминирование хореографии над сценическим действием. В «Лилии» Сен-Леон выступает не только хореографом, сочиняющим изобретательные танцы, сольные и ансамблевые, но и смелым экспериментатором, пытавшимся соединить танец и технические новинки. В статье подробно рассказывается об истории создания балета, представлена описательная реконструкция спектакля, проанализированы сценические находки и просчеты Сен-Леона.

Abstract

Arthur Saint-Léon's ballet *Lilya*, staged in St Petersburg in 1869 for the dancer Adele Grantsova, was the last major production the choreographer created in Russia. The production was received rather coldly by the theatre critics of the time, who found that the choreography excessively dominated over the stage action. With *Lilya*, Saint-Léon revealed himself to be not only a choreographer who created innovative solo and ensemble dances, but also a bold experimenter who attempted to combine dance and technical innovations. This article gives a detailed account of the ballet's compositional history, presents a descriptive reconstruction of the performance, and analyses Saint-Léon's scenic successes and miscalculations.

- ✓ *Ключевые слова:* Артур Сен-Леон, Адель Гранцова, Людвиг Минкус, Евгения Соколова, Любовь Радина, Мария Суровщикова-Петипа, Лев Иванов, балет «Лилия», петербургский балет.
- ✓ *Keywords:* Arthur Saint-Léon, Adele Grantzow, Ludwig Minkus, Evgenia Sokolova, Lyubov Radina, Maria Surovtschikova-Petipa, *Lilya*, Saint Petersburg Ballet, Lev Ivanov.

П. Г. Чесноков: Дневник доброй надежды. Из истории создания музыки к спектаклю «Каин» (МХАТ, 1920)

УДК
782.8

АЛЕКСАНДР ВЛАДИМИРОВИЧ НАУМОВ

*Кандидат искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник,
Государственный институт искусствознания (Москва, Россия)*

NAUMOV ALEXANDER V.

*PhD (History of Arts), Associate Professor, Senior Researcher,
State Institute for Art Studies (Moscow, Russia)*

E-mail: alvlnaumov@list.ru

История академических музыкальных жанров знает примеры того, как творец, отойдя от рояля или письменного стола, заваленного партитурной бумагой, набрасывал, обычно сам для себя или для кого-нибудь из самых близких, отчет о сделанном за вчера-сегодня. Иногда чрезвычайно краткий, иногда развернутый, с комментариями и впечатлениями; компактно вмещающий тетрадь дневника или развернутого послания. Такие систематичные документы редки. Как правило, сведения об истории создания сочинений расплывлены по переписке и различным личным бумагам, отрывочны, дополняемы пометками дат, дней недели и порою времени суток на самих рукописях. Многие композиторы, русские и зарубежные, оставили крепкие поводы к составлению летописей своего блистательно-легкого или, наоборот, затяжного и трудного творческого процесса, но это дело требует сбора и систематизации. Пожалуй, наиболее ёмко сформулировала все вопросы, связанные с происхождением этой проблемы, ее психологической и прагматической природой, Л. З. Корабельникова¹.

Театральной музыке в соответствующем смысле никогда не везло: жанр далеко не почтенный, заказная работа без особых перспектив, останавливать на ней внимание сверх и без того затраченного не стоило свеч. Максимум, что обычно известно, — момент прямого заказа композитору и дата премьеры спектакля, буде таковая состоялась (в некоторых случаях — прекращения работы). Гораздо реже отмечались промежуточные стадии вроде демонстрации клавира перед началом оркестровки или аврала вследствие возникшей по ходу необходимости доделок-переделок. Даже в Художественном театре, где участие композитора в репетиционном процессе считалось крайне желательным, конкретная хроника общения с музыкантами до начала 1920-х годов не велась.

¹ См.: Корабельникова Л. З. Творчество, личность, деятельность С. И. Танеева в его дневниках // *Танеев С. И. Дневники*: В 3 кн. Кн. 1. 1894–1898. М.: Музыка, 1981. С. 5–8.

Музыка к мистерии Дж. Байрона «Каин»¹, впервые показанной в Московском Художественном театре 4 апреля 1920 года, — уникальный пример композиторского сотрудничества с драматической сценой, последовательной документацией оснащенного. 29 апреля, спустя менее месяца после премьеры, сопровождавшейся весьма неодобрительными откликами прессы, П. Г. Чесноков отправил в Правление МХАТ письмо с подробным расчетом стоимости работ и обоснованием запрошенной суммы гонорара². Выглядела бумага совсем не по-МХАТовски, демонстративная меркантильность здесь была не в чести, однако весной 1920 года введливость Чеснокова облегчала взаимоотношения. В отсутствие предварительного договора (подобные документы завелись в обиходе позднее) она расставляла задним числом точки над *i* и снимала с обеих сторон груз нравственной нечистоты: та и другая были в сложном нематериальном долгу друг перед другом. Нет оснований предполагать, что кто-то в Правлении сам пожелал ознакомиться с расходами и запросами композитора, однако отсутствуют и свидетельства какого-либо недовольствия. Письмо написано спокойно, корректно, так же и принято — деньги выплачены, невзирая на провал постановки и непродолжительность ее существования (последний, восьмой по официальной сводке, спектакль сыграли 21 мая). Творческие отношения не прервались. Несмотря на то что общих точек на протяжении последующих 15 лет не было, при первой же возникшей необходимости в знатоке церковного пения, во время постановки «Бориса Годунова» в 1937-м³, новую кандидатуру разыскивать не стали.

Предъявленный детализированный счет явился, помимо свидетельства о неких органических качествах личности автора⁴, важным подтверждением тому, что музыка осмысливалась театром на грани 1910—1920-х годов в качестве большего, нежели служебно-вспомогательное средство сценического синтеза. Соответственно, и процесс создания партитуры, запечатленный Чесноковым, явился оттиском событий, сопровождавших рождение постановки, почти с самого начала работы над нею.

¹ В переводе И. А. Бунина (1903).

² Чесноков П. Г. Письмо в Правление Художественного театра. 29 апреля 1920 года (Музей МХАТ. № 3682а. ВЖ 16-б / Ф. 1. Оп. 101. Ед. хр. 10. Рукоп., автогр. 2 л.); Чесноков П. Г. [Таблица] число часов работы по мистерии Байрона «Каин». 1919 август — 1920 май (Музей МХАТ. № 3682 б. ВЖ 16-б / Ф. 1. Оп. 101. Ед. хр. 11. Рукоп., автогр. 9 л.). Далее ссылки на листы второго документа без особых указаний.

³ См.: Наумов А. В. «Борис Годунов»—1937. Из музыкальной истории Московского Художественного театра // Музыковедение. 2018. № 8. С. 38—45.

⁴ Склонность Чеснокова к систематичной фиксации событий жизни и моментов профессиональной деятельности подтверждается документами его архива: множественными собственноручными списками сочинений, а также, к примеру, многолетними записями занятий хора церкви Святой Троицы на Грязех, известными по публикации: [Чесноков П. Г.]. Любительский хор. Дневник занятий / Вступ. статья и коммент. А. А. Наумова // Музыкальная академия. 1998. № 2 (663). С. 177—181.

Сам по себе текст обращения стилистически неустойчив, автор безуспешно старался избегать лирики, не умея притом высказываться на канцелярский манер. Послание даже выглядит нестандартно: писано на листе из конторской книги большого формата (26 × 23 см) в крупную клетку. Край размахрился, он резан костяным ножом для книг — этот предмет, атрибут большого крытого сукном стола в рабочем кабинете, при новом режиме еще сохранялся в обиходе отдельных «буржуев». Чернила, некогда черные, от времени порыжели. Крупный почерк тверд и узнаваем не менее подписи в конце.

[В Правление МХАТ]

По поручению Московского Художественного театра 6-го сентября 1919 г. я начал писать *музыку к мистерии Байрона Каин*. Почти одновременно с началом писания музыки я был вовлечен в работу по постановке мистерии.

С течением времени работа определилась и пошла двумя руслами: первое — композиторское (сочинение музыки), второе — дирижерское (репетиции с актерами, инструментами, хором, общие репетиции, генеральные репетиции и спектакли). Работа оказалась такой сложной и многогранной и так захватила своей грандиозностью и величием, что пришлось оставить всякие занятия и отдать себя всецело театру.

Ход всей работы можно проследить по ведомости, приложенной к настоящей записке. Из этой ведомости можно видеть, что вся музыка к мистерии была окончена 27-го апреля и что на всю работу потребовалось 581 ½ часов.

Оценить подробно такую работу не представляется возможным.

Как, например, оценить музыкальный номер, потребовавший 3—4 часа писания, а предварительно занявший 4—5 дней волнениями, обдумываниями и всем тем, подчас, мучительным процессом, который зовется «муками творчества»?

Обдумывая этот вопрос, я пришел к следующему выводу: отбросить весь не поддающийся учету процесс, оставить только количество часов так сказать чистой работы и оценить каждый час в среднем в 1000 рублей. Таким образом, стало ясным, что оценка всей работы по мистерии выражается в 581.500 р.

Эта сумма на первый взгляд может показаться чрезмерной.

Но если принять во внимание, что современная жизнь так осложнилась, что низвела стоимость тысячи рублей до стоимости одного рубля звонкой монеты и что в так называемое «мирное время» час моей работы надо бы было оценивать минимально в 5 р., то полагаю, что приведенная сумма не представляет собой ничего чрезмерного.

Таковы мои условия, основанные на точных цифрах.

П. Чесноков. 29-е апреля 1920 г.

Главное, что узнаем из текста, — вся работа по музыке к «Каину» велась композитором собственноручно, он фактически возглавил на тот период реорганизуемую музыкальную часть — в наибольшей степени хор, но также и инструменталистов, необходимых в соответствии с задачами инструментовки. Этим отчасти объясняется скудость описаний в книге Б. Л. Изралевско-

го — тот был преимущественно занят параллельной постановкой «Дочери Анго» Ш. Лекока в Музыкальной студии Немировича-Данченко и ограничен «технической поддержкой». В мемуарах этого не скрыл, хотя как руководитель всего «цеха» должен бы курировать обе работы в равных долях. Осталась там какая-то темная недоговоренность, с нею мы еще столкнемся, но угадывать подлинные причины затруднений не будем, примем как данность.

Показательно и чесноковское замечание о «муках творчества», очевидно познанных впервые: «Каин» — первый в жизни композитора светский заказ, ему не приходилось ранее и не придется в дальнейшем решать столь сложные задачи в сжатый срок. Опыт, накопленный за годы создания духовных композиций (почти все огромное наследие мастера в этой сфере к 1920 году уже было создано), нисколько не пригодился, ибо все они писались в свободном режиме, по внутреннему побуждению. Парадокс, но подлинным «свободным художником» Чесноков был как раз до получения консерваторского диплома в 1917 году. Светские опусы, созданные в конце 1910-х, — один акт оперы на либретто «Про купца Калашникова» и кантата-картина «Потоп», — обеспечивали лишь слабенькую опору. Объем времени, затраченный на подготовку партитуры, мог бы, наверное, быть компактнее при наличии у автора крепкой профессиональной сноровки, впрочем, рассуждать на эту тему опасно. Пути вдохновения неисповедимы, особенно когда маршрут пролегает в окрестностях сюжета столь неоднозначного.

То, как Чесноков оценил свою работу, обладает оригинальным своеобразием. Очевидно, что в «мирное время» никто ни ему, ни вообще композиторам почасовой оплаты сочинительского труда не предоставлял. Не бывало в жизни русских музыкантов времен, мирных до такой степени. Даже при выдающихся меценатах бытовое содержание плюс обеспечение средствами производства (бумага, чернила, помещение, инструмент) и окончательный продукт творчества оплачивались отдельно. Если оплачивались. Церковным регентам оплачивалась служба или спевка вне зависимости от протяженности. Тариф, предложенный Чесноковым, мог происходить только из опыта его профессиональной деятельности как педагога: в представлении композитора сочинительская работа над «Каином» хотя бы отчасти (соблюдая осторожность в определениях) соотносилась с рутинными занятиями в классе. Было это следствием разочарования в результате или проистекало из самой сути дела, не скажешь, но ощущение досадного диссонанса, возникавшее в те моменты сочинения, когда мысль «не шла», при подобном восприятии легко объяснимо.

Хроника написания музыки к «Каину» нанесена на широко-горизонтальные листы иного размера (22 × 25 см), когда-то собранные под скрепку (внутренность сгиба помечена легким ржавым следком), аккуратно вынутые из середины прямоугольно-клетчатой тетради и сохранившие спустя столетие

заломы от брошюровки. Розовые вертикали, дополняющие основную сетку, наводят на воспоминания о классном журнале.

Поверх фабричной линовки Чесноков чертил чернильные графы: «год», «число», «месяц», «дома» и «вне дома» (время, проведенное за работой), «что делалось». Первая колонка заполнена лишь дважды, при самом начале и при наступлении нового, 1920 года. Даты выставлялись по старому и новому стилям (спектакль вышел по-чесноковски 22 марта, а не 4 апреля). Смена летоисчисления произошла к тому моменту довольно давно, к началу 1918-го, многие привыкли, но для церковного человека юлианский календарь остается актуален, а пользование им превращалось в символ скрытой фронды: месяцы и годы сменялись в таблице согласно установлениям православного месяцеслова, а не декретам революционной власти. Начиная с 9/22 ноября указывался также день недели. Отдельная колонка для подобных пометок исходно не предусмотрена, она введена с ближайшего разворота (л. 4 об. — 5), от даты 25 ноября / 9 декабря. Благодаря этой информации можно точнее проследить, как сочеталась жизнь Чеснокова-регента с его занятостью как театрального композитора. Обращают внимание «пустые» клетки, соответствующие не только датам двенадцатых праздников, но и, скажем, субботним вечерам, когда нужно служить Всенощную под воскресенье. Пропуском отмечена почти целая декада от Вербного воскресенья до третьего дня Пасхи (23—31 марта / 5—13 апреля включительно, л. 7 об.). Театр принимал этот график и по факту, и в отчете — композитору не нужно было грешить фиктивными данными, так же как не было необходимости скрывать творческие затруднения, о них позже. Предоставлявшаяся свобода тем значимее, что с 1/14 ноября композитор жил в здании МХТ, есть пометка: «Домашняя моя работа перенесена с сего числа в театр, в уборную знаменитого Качалова» (л. 3). Пояснение находим в воспоминаниях Б. Л. Изралевского:

У меня, как и у большинства москвичей в те времена, в квартире не работало отопление, освещение, водопровод, телефон и только еле-еле горел газ. Все хуже и хуже становилось с питанием.

Чтобы несколько облегчить мой быт, мне предложили жить в артистической уборной Ивана Михайловича Москвина. В театре была вода, был свет, было уютно. Я с восторгом принял это предложение. <...> Вскоре я попросил Константина Сергеевича и Владимира Ивановича разрешить поселиться в театре и П. Г. Чеснокову. У него бытовые условия оказались еще труднее моих, да и вдобавок он жил где-то очень далеко и общаться с ним, вызывать его на репетиции без телефона было очень сложно. Кроме того, дома в его пианино от холода полопались струны, и сочинять музыку к такому сложнейшему спектаклю, как «Каин», без инструмента он не мог. Константин Сергеевич и Владимир Иванович охотно разрешили Чеснокову поселиться в уборной В. И. Качалова. Туда поставили пианино, а спал он на диване, на котором во время спектакля отдыхал Василий Иванович¹.

¹ *Изралевский Б. Л.* Музыка в спектаклях МХАТ. Записки дирижера. М.: ВТО, 1965. С. 103.

Ранний вариант книги Изралева содержал уточнение: Чесноков обитал «в Екатерининском парке»¹, близ тогдашних Божедомок и нынешнего театра Российской армии. Не так далеко по современным меркам, но расстояния в Москве 1920 года измерялись иначе. Изралева продолжал: «Постоянное присутствие композитора в театре очень помогало Константину Сергеевичу и участникам „Каина“, в особенности Л. М. Леонидову в создании его предельно трудной роли»². Еще бы! Даже Илья Сац не обретался при труппе круглосуточно. Среди записей в таблице упоминания о беседах со Станиславским и Леонидовым помимо репетиций неоднократны: указаны, разумеется, только те, продолжительные и конструктивные, что композитор считал подлежащими оплате, частных и сугубо личных было, надо понимать, гораздо больше. МХАТ отдавал себе отчет в том, что в нем временно обитает выдающийся музыкант из иного мира, жизнь которого подчинена неуклонному, как ход часов, многовековому биению церковного сердца, ценил возможность общения и пользовался ею. Когда состоялось обратное перемещение восвояси, по документу не понять. Разумнее всего предположить, что Чесноков покинул кров театра как раз накануне 4 апреля: основная работа завершена, на улице основательно потеплело, а жить на диванчике в гримборной, вне зависимости от каких бы то ни было творческих соображений, неестественно.

Первая дата в таблице — 24 августа / 6 сентября 1919 года: дома, начал писать «Молитву» № 1 (2 часа). Работа в дальнейшем, на протяжении восьми месяцев, велась последовательно от номера к номеру, не забегая вперед, методично проходя все стадии от обдумывания до выбеливания партитуры. В воображении композитора, наверное, что-то реяло вне зависимости от насущных требований нотного листа, но нарушать порядок он себе не позволял, а театр, проходя роли насквозь и «собирая» сцены из разных актов, в эту сферу не вмешивался настолько, что последний музыкальный эпизод был закончен уже после премьеры.

Необходимо маленькое уточнение. Понятия участников дела о первом представлении не сходились. 4 апреля — день, указываемый во всех источниках как день премьеры, по современным понятиям являлся вечером закрытого *preliminary*; за ним следовала пауза на Страстную и Пасху. Поскольку никаких работ в эти дни не велось, реальной пользы, кроме успокоения нервов, спектаклю они принести не могли. 31 марта Станиславский

¹ Изралева Б. Л. Полвека музыки под сценой Художественного театра (РНММ. Ф. 410. № 123. Машиноп. с помет. Л. 185).

² Изралева Б. Л. Музыка в спектаклях МХАТ... С. 103.

писал Е. К. Малиновской (в ее ведении, напомним, находились Актёатры Москвы):

Завтра, в пятницу, в 12 час. и в воскресенье вечером, в 7 час, — генеральные репетиции «Каина». Завтра — получерновая, так как многое по монтировочной части не сделано и не доделано. В воскресенье, надеюсь, репетиция будет чище. Рад Вас видеть как на той, так и на другой репетициях. Не судите строго, так как работали при таких условиях, при которых никто другой работать бы не согласился¹.

Чесноков указал на последней странице своего отчета «первый» и «второй» вечерние спектакли, подлежащие оплате: 4 и 29 апреля по новому стилю. Между ними в афишах значились еще два, 14 и 16 апреля. Судя по тому, что рецензии выходили в прессе за третью декаду месяца, официальной датой считалось именно 14-е. Композитора в театре тем вечером не было, это легко объяснимо, если он там уже не жил. Согласно таблице, в тот и последующие дни «искал музыку для Проклятия Евы». Из других музыкантов на афише указан только хормейстер Н. М. Сафонов², очевидно, он и руководил музыкальной частью в отсутствие автора (при поддержке Изралевского как «хозяина»). Как и почему подобное могло произойти, гадать не станем. Проще всего полагать, что дирижером МХАТ Чесноков себя все же не считал, обязательства принимал в первую очередь сочинительские, а с их исполнением как раз вышла «пасхальная» задержка, требовавшая безотлагательной компенсации. Неприсутствие в эпицентре взрыва имело преимущество незнакомства с театральной прессой. Едва ли у Чеснокова сложилось за предыдущие годы привыкновение ее просматривать. Соответственно, «Проклятие» дописывалось без помех.

Чем бы то ни объяснялось, полностью и в полноценном исполнительском качестве музыка «Каина» прозвучала на четвертом (а если считать и «получерновую» первую генеральную — на пятом) спектакле из восьми или девяти, сыгранных в общей сложности. Если учесть, что номер, вставленный «вдогонку», являлся драматической кульминацией всей композиции, а личное участие композитора в хоровом деле значительно важнее, чем, например, при исполнении оркестровой партитуры, музыки по-настоящему ни один из рецензентов и не слыхивал. Станиславский потом написал:

¹ Станиславский К. С. Полное собрание сочинений: В 9 т. Т. 9: Письма 1918—1938 / Вступ. статья А. М. Смелянского; сост. И. Н. Виноградская и Е. А. Кеслер; коммент. И. Н. Виноградской и З. П. Удальцовой. М.: Искусство, 1999. С. 23.

² Николай Матвеевич Сафонов (1865—1922), известный оперный и концертный певец, педагог и церковный регент, являвший в своей карьере необычный пример гармоничного совмещения церковной и светской деятельности, был приглашен Вл. И. Немировичем-Данченко для помощи в организации Музыкальной студии и постановки «Дочери Анго» (сотрудничество прервалось с кончиной музыканта). В работах по «Каину» был занят постольку, поскольку к ним привлекались силы вновь набранного хора.

...постановку пришлось выпустить на сцену и на публику раньше времени и сыграть пьесу в сыром, незаконченном виде. Такой спектакль подобен выкидышу или недоноску. Законченность работы — одно из первых условий художественности в театре¹.

Имя Чеснокова в воспоминаниях режиссера не названо, на шести страницах главки о спектакле нет вообще ни одного упоминания о том, что в «Каине» что-то звучало. За строками «Моей жизни в искусстве» чудится застывшее разочарование в музыкальной части работы. Ничего, конечно, 29 апреля 1920 года было не спасти, но нельзя не заподозрить, что методичность композитора и снисходительность театра сыграли на пару не самую позитивную роль, и реакция на постановку со всех сторон могла выглядеть конструктивнее в случае окончательной готовности хотя бы звуковой стороны.

Сочинение музыки, что тоже не совсем обычно, началось почти одновременно с началом репетиций в театре. 20 августа 1919-го прошла первая установочная беседа с распределением ролей (задано учить текст и ждать дальнейших указаний)², 26-го Станиславский встретился уже у себя дома с художником спектакля Н. А. Андреевым³ и исполнителем заглавной роли Л. М. Леонидовым, чуть позже состоялось и собрание для всех остальных⁴. Пьеса остро воспринималась сквозь призму современности, центральный конфликт виделся в противостоянии Люцифера и Бога, проецировавшемся на ситуацию в советской России. На репетициях упоминались большевики, звучали имена Ленина и Троцкого⁵. Мысль о насущной актуальности библейской фабулы получала дополнительные импульсы ежедневно. 30 августа репетиции чуть не были прерваны арестами, но возобновились сра-

¹ Станиславский К. С. Полное собрание сочинений: В 9 т. Т. 1: Моя жизнь в искусстве / Подгот. текста, вступ. статья и коммент. И. Н. Соловьевой. М.: Искусство, 1988. С. 467.

² С этого дня начат журнал репетиций (далее *Журнал*): Музей МХАТ. РЧ № 63. Рукоп., 1919–1920. 79 л.

³ Николай Андреевич Андреев (1873–1932), известный скульптор, автор памятника Н. В. Гоголю в Москве (1909), один из основоположников советской ленинианы. Собрание живописных и графических листов, созданных им к «Каину», — одно из значительнейших сокровищ отдела изобразительных материалов Музея МХАТ. Репродуцировалось фрагментарно в разных изданиях, в том числе: Станиславский репетирует «Каина» // Станиславский репетирует. Записи и стенограммы репетиций / Сост. И. Н. Виноградская. 2-е изд., дополн. М.: МХТ, 2000. С. 155–199.

⁴ См.: Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись: В 4 т. Т. 3. 1918–1927. М.: МХТ, 2003. С. 63–64.

⁵ См.: Станиславский репетирует «Каина»... С. 156, 169–171, 174 и др.

зу же после освобождения взятых под стражу Станиславского и Москвина¹. Чем жарче дышала в лицо реальность, тем выше росло стремление от нее отстраниться. Внешний абрис постановки изменялся не раз, но ее духовная направленность от земли к небесам удержалась до конца. Одновременно делались и замечания, имевшие отношение к будущей музыке, поначалу очень обобщенные:

...При молитве. Один — сказал, второй выше, третий еще выше. Не по голосу выше, а по содержанию, — то есть, Господи, услышь меня. Каждый, стараясь быть услышанным, будет говорить значительно, глубже².

Датировка этой записи условна, в бумагах Станиславского она отсутствует. Последние числа августа — начало сентября... Не помечено, к сожалению, и с какого именно момента при беседах присутствовал композитор. То, как осуществилась в партитуре «Молитва», со сказанным соотносится, но, как и многое другое, косвенно.

3 сентября разгорелся диспут по поводу религиозных чувств и трактовки основного конфликта пьесы — в атмосфере эпохи он не выглядел суесловием. Станиславский, как бы вне всякой связи, прокомментировал одну из реплик:

...Я бы сделал вместо грома — звон колокола с Ивана Великого. Как сделать колокола? Есть созвучие на фортепиано + тромбон и еще какой-то инструмент + удар большого колокола. В результате сильный густой звук колокола³.

На следующий день о будущем звуковом оформлении упоминалась как минимум трижды, с нарастающей экспрессией:

Об музыке: после жертвоприношения Авеля (женские голоса), Каина (басы), после смерти Авеля (большая пауза), после ухода Селлы (помочь музыкой трагическому] сильному монологу). <...>

Вспоминали о рожке в «Уриэле Акосте», который производил большое впечатление⁴. Может быть, и здесь, после проклятия Евы, — рожок. <...>

¹ См.: Арест мхатовцев. 1919. Публ. М. Ф. Полкановой // Московский Художественный театр в русской театральной критике. 1919—1943. Ч. 1: 1919—1930 / Сост. О. А. Радищева и Е. А. Шингарева; вступ. к сезонам и примеч. О. А. Радищевой. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. С. 157—160.

² Станиславский репетирует «Каина»... С. 177.

³ Там же. С. 182—184.

⁴ Трагедия К. Гуцкова «Уриэль Акоста» была поставлена К. С. Станиславским в Обществе искусства и литературы 9 января 1895 года. Заунывные звуки рожка во втором акте возмущали о прибытии грозных раввинов, пришедших в дом Манассе для совершения обряда проклятия Акосты (примеч. И. Н. Виноградской).

Заказать звуки, колокол, музыку и чёрт еще знает что для голоса с неба. Трубы. Рожки. Орган¹.

Видимо, последнее Чесноков слышал сам или до него донесли в точности, потому что 6 сентября, как уже было сказано, он приступил к сочинению с одновременным заполнением таблицы-отчета. На создание первой части партитуры, про которую Станиславский потом говорил: «Если не будет первой молитвы — нет пьесы»², ушло три недели работы. Отметка «совершенно закончена и переписана начисто» у композитора относится к 15/28 сентября. Период, правда, довольно насыщенный по церковному календарю — на него приходятся праздники Усекновения главы Иоанна Предтечи, Рождества Богородицы и Воздвижения, в тот год не совпавшие с воскресными днями (в общей сложности по меньшей мере 12 праздничных богослужений). Однако в графике ни одного пропуска, ежедневно выкраивалось от двух до пяти часов на планирование, оформление и чистовую переписку.

Встреч с «заказчиком» за это время было не так много. В субботу, 27 августа / 9 сентября, четыре часа сверх домашнего норматива (с утра, вечером Всенощная) заняли «пробы сценических эффектов»³, после которых, по-видимому, в партитуре появился ворчун⁴ — МХТ приобрел его в 1909-м для «Анатэмы». 5/18 сентября на квартире Станиславского «композитор проходил молитву с музыкой»⁵. Практика такого рода предварительных показов сохранилась и в дальнейшем: после них в таблице, как правило (но не в этот раз), следовала пустая строка, особенно если предложенный материал отвергался. 14/27-го в течение трех часов шло «разучивание Молитвы с музыкой». В письме режиссера к сыну сказано: «Спешу на репетицию „Каина“. Чесноков будет играть музыку и слаживать с текстом исполнение»⁶. Еще пять часов заняла потом окончательная отделка партитуры, позволившая поставить точку в чистовике. Это всё — репетиция и работа по переписке — во второй половине дня после Литургии на Воздвижение, до позднего вечера и с перехлестом на следующее утро.

¹ Станиславский репетирует «Каина»... С. 183.

² *Виноградская И. Н.* Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись. Т. 3. С. 76.

³ Там же. С. 72.

⁴ Род большого барабана (музыканты МХТ нотировали его звуком *E*).

⁵ *Виноградская И. Н.* Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись. Т. 3. С. 73.

⁶ *Станиславский К. С.* Письмо И. К. Станиславскому, до 26 сентября 1919 года (*Станиславский К. С.* Полное собрание сочинений: В 9 т. Т. 9: Письма 1918–1938. С. 23). Таблица Чеснокова позволяет уточнить датировку: это 27 сентября, что прямо подтверждается приложенной к основному тексту запиской от М. П. Лилиной, которая указала «красное число» двенадцатого праздника, 14-е по старому стилю (см.: Там же. С. 690).

Отдельную заботу составляло в эти же дни решение задачи, поставленной в беседе 4 сентября односложно: «Орган». Во МХАТе была своя фисгармония, и даже, судя по всему, не одна. В спектакле по одноактным пьесам Метерлинка (1904) задействован инструмент простой «домашней» конструкции, а для «Бранда» Г. Ибсена (1906), когда потребовался более мощный звук, способный имитировать звучание в протестантском храме, был приобретен педальный «гармониум»: он же впоследствии использовался И. А. Сацем для «Синей птицы», «Анатэмы» Л. Андреева и «Гамлета». То, что накопленных театром богатств недостаточно, выяснилось на пробе «сценических эффектов» 27 августа / 9 сентября: одно дело — скромная кирха провинциального норвежского пастора из драмы, другое — собор средневековой мистерии, соответствовавший замыслам Станиславского. Отказаться от задуманного за недостатком возможностей в голову никому не пришло, необходимо было только определиться с выбором средств. Запись Чеснокова от 2/15 сентября гласит: «смотрели орган в ц. свв. Петра и Павла». Заняло полтора часа (конечно без дороги), в «Летописи» эта экскурсия не отражена.

11/24 сентября Чесноков и Станиславский вновь полтора часа беседовали на ту же тему, выбрали место у задней стены сцены, где можно было бы разместить драгоценное сооружение без помех вращению сценического круга, но ни к какому конкретному решению не пришли. После первой репетиции законченной «Молитвы» под рояль (дома у Станиславского фисгармонии не было) необходимость в полноценном сопровождении номера встала во весь рост. Через день, 16/29 сентября, «смотрели орган в зале Синодального училища» (вновь не замечено «Летописью»). Педальный гармониум (в русском просторечии их гордо называли органами), ради которого предпринималась вылазка, ничего примечательного из себя не представлял. Приблизительно такой же приобретался театром для «Бранда». Пользовались им синодалы главным образом в учебно-репетиционном процессе, свидетельства о концертном применении встречаются считанные. Чесноков повел Станиславского смотреть инструмент, вероятнее всего, в «спасительных» целях: здание реквизировали, всему имуществу без разбора угрожало уничтожение¹, получить гармониум можно было фактически бесплатно, через Наркомпрос. Увы, помочь скромному труженику хорового образования МХАТ не смог. Завершение эпопеи описал Б. Л. Изралевский:

...после долгих поисков я чисто случайно узнал, что бывший владелец магазина музыкальных инструментов Циммермана на Кузнецком мосту, Г. Г. Лекае, имеет орган, который он купил у С. А. Кусевицкого перед его отъездом за границу. После того, как этот орган несколько раз попробовал П. Г. Чесноков, театр купил его за сто тысяч рублей. Орган оказался превосходным, такого образца, какие имеются в больших костелах. Константин Сергеевич был на седьмом небе от счастья².

¹ Станиславский К. С. Полное собрание сочинений: В 9 т. Т. 9: Письма 1918–1938. С. 920.

² Изралевский Б. Л. Музыка в спектаклях МХАТ... С. 104–105.

У Чеснокова помечено: 19 октября / 1 ноября «слушал орган в театре»; 26 октября / 9 ноября — «репетировал с органистом», а 5/18 ноября — «репетиция с органом, роялем, литаврами и ворчуном». По свидетельству Изралева, коллеги из консерватории помогли найти мастера, месяц ушел на установку. Потом долго подбирали электрический мотор, который, согласно гневной записи Станиславского в журнале репетиций, и 3 января не был еще подключен¹, то есть работа большую часть времени шла в сопровождении гармониума, а не стационарного инструмента — здесь опять знакомая путаница в терминологии. На протяжении февраля — марта Москву преследовали проблемы с электричеством, а в начале апреля забастовали рабочие и монтеры. Непонятно вообще, был ли инструмент толком введен в эксплуатацию, как утверждал Изралева. У Чеснокова отмечено, что 5/18 апреля, через две недели после премьеры «Каина», «слушали орган с мотором». А что же раньше делали? И как было потом? Предпоследняя запись композитора, от 15/28 апреля, — «репетиция всей пьесы с актерами, роялем и фисгармонией» ни о чем определенном не говорит. Если орган действительно не заводился на первом представлении, хор во многих местах должен был звучать *a cappella* или с минимальным, едва слышимым в зале (заглушаемым голосами) сопровождением фисгармонии. Колорит православной службы, и без того достаточно ощутимый, вследствие этого только усиливался, что и прочитывается в отзыве о работе композитора из статьи М. Б. Загорского:

...вызывает решительные возражения несогласованность музыкального сопровождения, этих поющих хоров, с общим характером постановки. Музыка Чеснокова не только церковна, но и определенно *православно-церковна* (выделено автором. — А. Н.) и была бы вполне уместна в том случае, если бы мистерия Байрона была бы взята театром в византийской трактовке как некое поучительное зрелище о гордыне бесовской. В плане же Станиславского, в котором даже Адам и Ева трактованы как строгие пуритане, эта византийско-православная оратория производит дисгармонирующее впечатление².

Вопрос о сочетании «православно-церковной музыки» с инструментами для светского рецензента составил не более части от общего диссонанса компонентов постановки. В сознании Чеснокова он неминуемо должен был отозваться воспоминаниями о дискуссиях в прессе 1910-х и Поместном соборе 1917—1918 годов, где не раз обсуждался, в частности, вопрос об

¹ См.: *Виноградская И. Н.* Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись... Т. 3. С. 102—104; *Изралева Б. Л.* Музыка в спектаклях МХАТ... С. 105.

² *Загорский М. Б.* Дневник рецензента. Художественный театр. «Каин» // Вестник театра 1920. № 61. С. 10 (Цит. по: Московский Художественный театр в русской театральной критике. 1919—1943. Ч. 1: 1919—1930 / Сост. О. А. Радищева и Е. А. Шингарева; вступ. к сезонам и примеч. О. А. Радищевой. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. С. 21).

использовании органа за богослужением¹. Мнения высказывались разные, итоговые резолюции вынесены не были. Наряду с «Братским поминовением» А. Д. Кастальского, «Демественной Литургией» А. Т. Гречанинова и некоторыми другими сочинениями, «Каин» может считаться репликой к тем же обсуждениям, ушедшим под спуд трудных исторических обстоятельств.

Вернемся к таблице, чтобы, не пересказывая ее содержания целиком, сверить пометки композитора с «Летописью» и некоторыми другими документами жизни театра. Будем помнить, что Станиславский в тот же период готовил сцены из «Евгения Онегина», «Пиковой Дамы» и «Русалки» для оперного Пушкинского вечера, помогал Первой студии с переносом спектаклей «Сверчок на печи», «Двенадцатая ночь» и «Дочь Иориса» на большую сцену, принимал участие в новой работе молодежи — «Балладине» Ю. Словацкого. Пытался поддерживать порядок в старых спектаклях — «Царе Федоре», «На дне». Болел, переживал тяжкие сложности быта («хамство и воровство такое, что потомки не поверят, если б записать»²). Между всеми этими делами замечания о «Каине» в «Летописи» почти теряются.

Дав себе выходной после завершения «Молитвы» (на него пришелся визит в Синодальное училище), Чесноков за последующие два дня написал и выбелил коротенький «Уход [Адама, Евы, Авеля, Ады и Селлы]» (№ 1 а), а затем, вновь сделав паузу, начал «Появление Люцифера» (№ 2). 22 сентября / 5 октября помечена большая, на три с половиной часа, репетиция 1-го акта, то есть «Молитвы» с «Уходом», у Станиславского (л. 2). Это было воскресенье, с утра Чесноков регентовал. Согласно «Летописи», режиссер занимался «Русалкой» в Оперной студии; происходившее во второй половине дня осталось незамечено биографами. В свою очередь, Чесноков не отметил в таблице присутствия на большой, пятнадцатичасовой репетиции 23 сентября / 6 октября, также посвященной 1-му акту. Вечер Станиславский, согласно той же «Летописи», провел с оперными студийцами, как бы подтверждая свою способность к совмещению разных занятий.

«Выход Люцифера» был одобрен в ходе полуторачасовой беседы 26 сентября / 9 октября (л. 2 об.): вечером шел «Дядя Ваня», Станиславский играл Астрова, встреча могла состояться только в первой половине дня. Два раза по полчаса в день ушло на внесение правок — и можно было приняться за песенку для «Выхода Ады» (№ 3) и «Дуэт детей Каина» (№ 4). 4/17 октября на репетиции в театре в присутствии актеров оба номера показаны и отверг-

¹ Сам Чесноков от выступления на соборе с докладом отказался, но в курсе повестки был и по главным ее пунктам высказывался в разные годы неоднократно. К вопросу об использовании инструментов за богослужением см.: *Зверева С. Г.* Вступительная статья // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 3. Поместный Собор Русской православной церкви 1917–1918 гг. / Вступ. статья, подгот. текста и коммент. С. Г. Зверевой. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 675–880.

² *Станиславский К. С.* Письмо Л. Я. Гуревич, до 3 мая 1919 года (*Станиславский К. С.* Полное собрание сочинений. Т. 9: Письма 1918–1938. С. 20).

нуты (л. 3). Чем были так плохи первые «Дети», мы не узнаем, черновики не сохранились, но то, что в итоге № 4 — не дуэт, а хор, говорит само за себя. Песенка Ады уцелела, хотя так и не была использована в спектакле, а может быть, именно потому и уцелела, что не была. Чесноков не изменил нумерации и вложил № 3 в чистовую партитуру, снабдив обиженным комментарием: «Очень желательно исполнение этого номера прямо от Ц. 1»¹.

То ли удар первого отказа оказался силен, то ли бытовые обстоятельства препятствовали, — ближайшую затем неделю Чесноков за сочинение не брался, только переписал набело «Люцифера» и «Аду». Станиславский же успел немного поболеть, репетиции без него замерли. Хворали тогда многие — простужались, подхватывали различные инфекции, страдали от обострения хронических недугов. Вновь все встретились 15/28 октября: режиссер разбирал с актерами 3-й акт, композитор принес переделанный № 4 из 1-го акта и получил одобрение (л. 3). Через день опять навестил режиссера перед «Дядей Ваней», полтора часа беседовали о важнейшем сценическом моменте — переходе от 1-го акта ко 2-му (№ 5). Трудность заключалась не только в передаче фантастических красок, но и в создании инструментальной композиции, по сути, с голосами без прямой опоры на словесный текст.

18/31 октября Чесноков «мыслил заключение 1-го акта» и комментировал по-дневниковому, нарушая стиль официального отчета: «необычный день переживаний и проникновений» (л. 3 об.). На ритме работы, чрезвычайно пунктирном в последующие две недели, сказались как неординарность задачи, так и неудобства холодной и голодной жизни. Борьба с ними, как уже говорилось, увенчалась переездом в гримерку Качалова. Важное событие того периода — общий сбор труппы 25 октября / 7 ноября, в день революционной годовщины. Праздновать особо нечего, официозный повод был использован Станиславским для обращения об укреплении дисциплины и обрисовки ближайших творческих задач, но гораздо важнее оказалось продолжение вечера. Уединившись с композитором и художником, Л. М. Леонидов читал для них 2-й акт мистерии (л. 3 об.), что заметно сдвинуло с мертвой точки процесс создания музыкального и живописного оформления. В последующие дни встречи-репетиции с выдающимся артистом продолжались, к 3/16 ноября был закончен и показан, сподвигнув Станиславского на беседу о ритме сценических движений и работу над пластикой в 1 акте, продолжившуюся до 7/20-го, пока готовился чистовик партитуры.

Пометив, что на 1-й акт ушло 162 часа работы и сделав традиционную паузу (л. 4), Чесноков двинулся далее. К 18 ноября / 1 декабря у него было готово начало 2-го акта (№ 6); за это время полностью сменилась режиссерская концепция. Заново открыв для себя возможности человеческой пластики, — а ими вдохновившись через новые эскизы Андреева, созданные, в свою

¹ Чесноков П. Г. «Каин». Музыка к спектаклю. Партитура (Музей МХАТ. Ф. 1. Оп. 101. № 25. Рукоп., автогр. с помет., 1920. Л. 7 (авт. паг., с. 13)).

очередь, после леонидовских сеансов чтения, — Станиславский отказался от «архитектурного» решения в пользу «скульптурного». Залу МХАТ более не грозило превращение в храмовый зал со спиральными лампами, зато актерам предстояло уподобиться скульптурам в окружении бутафорских статуй и колонн¹. Возвращение мистерии внутрь сценической коробки на музыке не сказалось, переписывать ранее созданные номера не потребовалось, и даже наоборот. С 26 ноября / 9 декабря начались отдельные музыкальные репетиции с актерами, отлаживалась декламация под музыку, оговаривалось синхронное взаимодействие между источниками звука на сцене, за кулисами и в трюме (л. 4—4 об.). Тут же выяснилось, что возлагать на Чеснокова эту работу целиком нерентабельно, потому что он прекращает сочинять, погружаясь в репетиции как дирижер. Решили заказать ему за отдельную плату копию финала 1-го акта, чтобы иметь возможность работать с музыкой, не прерывая сочинения последующих номеров. Переписывание заняло пять дней, до самой середины декабря², с 14/27-го возобновились «долгие мучения» с № 7 (л. 4 об. — 5).

Репетиции начала тем временем перешли на сцену, «Молитва» и остальные фрагменты 1-го акта потребовали уже не организационного, а интерпретационно-музыкального участия композитора, работы со звуком, интонацией, ансамблем и пр. В меру сил разрываясь между двумя сложными занятиями, Чесноков завершил 1919 год.

Весь январь, за исключением дней Нового года, Рождества и Крещенского Сочельника (5/18 января), шла работа над № 8, финалом 2-го акта, одновременно переносившим героев в Царство мертвых 3-го (л. 5—5 об.). Задача выглядела аналогичной № 5, но в свете новых режиссерских проектов усложнялась и неудобно детализировалась. Само «Царство мертвых» (№ 9) вылилось легко, буквально за три дня (10—13/13—26 января, л. 5 об.). С наскока взялся за «Сцену с Ангелом» (№ 10), но тут увяз, а потом еще и Станиславский забаллотировал (23 января / 5 февраля), возможно, находясь под влиянием момента — опоздал в театр, решая квартирный вопрос³. Только ко 2/15 февраля № 10 был завершён и показан («одобрено и весьма», л. 6), но переписывание затянулось до конца месяца, чему во многом способствовали активизировавшиеся сценические репетиции, требовавшие присутствия и участия. Сердце театра забило в лихорадочном предпремьерном пульсе. Сложные декорации не разбирались, занимая сцену по нескольку дней⁴, не покидали кулис и хоровые пульта. Сочинение-выбеливание музыкальных

¹ *Виноградская И. Н.* Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись. Т. 3. С. 90—91.

² 24 декабря без участия композитора прошла первая «музыкальная и хоровая репетиция I акта с органом» (*Журнал*, л. 28), но в дальнейшем подобного ни разу не случилось за исключением упоминавшихся казусов 14 и 16 апреля.

³ См.: *Виноградская И. Н.* Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись. Т. 3. С. 107.

⁴ См.: Там же.

рукописей взамен привычного размеренного ритма полетело рывками, в заполненные прежде клеточки таблицы втискивались дополнительные часы и получасы. С 11/24 февраля предпринималась попытка одновременно взяться разом за все заключительные фрагменты (л. 6 об.): «Сцену жертвоприношения», «Молитву Каина» и «Проклятие Евы», — чуть не погубившая все дело. Вначале «заколodило» на три дня от Прощеного воскресенья до первой среды Великого поста¹, потом с грехом пополам справился, но «Проклятие...», как мы уже знаем, к премьере так и не закончил. Приходит в голову мысль, что справился-то он не во благо: затормози побольше, может, и не пришлось бы потом сожалеть о неудаче.

Станиславский весь февраль тяжело болел, первая встреча с композитором после месячной разлуки состоялась 7 марта, по странно сложившейся традиции — утром в день очередного «Дяди Вани»². Далее они виделись почти ежедневно на общих репетициях, но переговоры только дважды, накануне и сразу после «адовой» генеральной 2-го апреля (л. 7—7 об.). Той самой, к которой электрики подгадали забастовку, испортив большую часть впечатления, и на которой «при самом начале первого акта у исполнителя Каина произошло досадное несчастье с костюмом»³ (неудержимо падало трико, пуговица оторвалась), что заставило артиста провести всю роль сидя на одном месте. Насколько можно понять, режиссеру удалось подкрепить дух композитора, чтобы тот закончил партитуру уже после того, как спектакль провалился. Не исключено, впрочем, что оставить работу незавершенной Чесноков и не мыслил, а как раз тон разговора 2 апреля, ставшего последним (далее Станиславский вновь захворал), послужил поводом к последующей отправке в Правление скрупулезного расчета стоимости композиторских услуг. Разочарование руководителя постановки вполне могло под действием нервного момента выразиться в формах, обидных для музыкантского самолюбия.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ВЖ — Музей МХАТ (старый инвентарь), архив Внутренней жизни.

МХАТ — Московский академический художественный театр (до 1919 года МХТ, Московский художественный театр).

РНММ — Российский национальный музей музыки.

РЧ — Музей МХАТ (старый инвентарь), архив репертуарной части.

¹ Возможно, дополнительной причиной кризиса стало тесное общение с Л. М. Леонидовым — Каином и В. Л. Ершовым — Люцифером 26 и 27 февраля (*Журнал*, л. 52—53), для которых проводились особые музыкальные репетиции, чтобы «уложить» куски с мелодекламацией.

² См.: *Виноградская И. Н.* Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись. Т. 3. С. 109.

³ *Станиславский К. С.* Полное собрание сочинений. Т. 1: Моя жизнь в искусстве. С. 467.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Виноградская И. Н.* Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись: В 4 т. Т. 3. 1918—1927. М.: МХТ, 2003. 608 с.
2. *Зверева С. Г.* Вступительная статья // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 3. Поместный Собор Русской православной церкви 1917—1918 гг. / Вступ. статья, подгот. текста и коммент. С. Г. Зверевой. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 675—880.
3. *Изралевский Б. Л.* Музыка в спектаклях МХАТ. Записки дирижера. М.: ВТО, 1965. 316 с.
4. *Корабельникова Л. Э.* Творчество, личность, деятельность С. И. Танеева в его дневниках // *Танеев С. И.* Дневники: В 3 кн. Кн. 1. 1894—1898. М.: Музыка, 1981. 336 с.
5. Московский Художественный театр в русской театральной критике. 1919—1943. Ч. 1: 1919—1930 / Сост. О. А. Радицева и Е. А. Шингарева; вступ. к сезонам и примеч. О. А. Радицевой. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. 440 с.
6. *Наумов А. В.* «Борис Годунов»—1937. Из музыкальной истории Московского Художественного театра // Музыкаведение. 2018. № 8. С. 38—45.
7. *Станиславский К. С.* Полное собрание сочинений: В 9 т. Т. 1: Моя жизнь в искусстве / Подгот. текста, вступ. статья и коммент. И. Н. Соловьевой. М.: Искусство, 1988. 620 с.
8. *Станиславский К. С.* Полное собрание сочинений: В 9 т. Т. 9: Письма 1918—1938 / Вступ. статья А. М. Смелянского; сост. И. Н. Виноградская и Е. А. Кеслер; коммент. И. Н. Виноградской и З. П. Удальцовой. М.: Искусство, 1999. 840 с.
9. Станиславский репетирует «Каина» // Станиславский репетирует. Записи и стенограммы репетиций / Сост. И. Н. Виноградская. 2-е изд., дополн. М.: МХТ, 2000. С. 155—199.
10. *[Чесноков П. Г.]* Любительский хор. Дневник занятий / Вступ. статья и коммент. А. А. Наумова // Музыкальная академия. 1998. № 2 (663). С. 177—181.

Аннотация

В статье рассматривается уникальный документ — таблица-хроника работы П. Г. Чеснокова над созданием большой партитуры, продолжавшейся на протяжении восьми месяцев (сентябрь 1919 — апрель 1920 года). Письмо в Правление МХАТ, составленное в качестве финансового отчета, позволяет тем не менее уточнить историческую фактологию, ощутить атмосферу времени создания спектакля и поставить некоторые проблемы жанра.

Abstract

This article deals with a unique document, namely a tablature representation of Pavel Chesnokov's work on a large score over a period of eight months from September 1919 to April 1920. A letter to the Board of the Moscow Art Theatre, drawn up as a financial report, allows us to clarify the historical circumstances, to experience the atmosphere of the historical period in which the play was created, and to consider certain challenges of the genre.

- ✓ *Ключевые слова:* МХАТ, К. С. Станиславский, П. Г. Чесноков, «Каин», музыка к спектаклю.
- ✓ *Keywords:* Moscow Art Theatre, Konstantin Stanislavski, Pavel Chesnokov, *Cain*, incidental music.

УДК
784.4 + 398.87

Современное бытование эпических жанров прикарпатского фольклора: псалмы, баллады, песни-хроники

СТРУТИНСКИЙ ИВАН МИХАЙЛОВИЧ

Аспирант, Российский институт истории искусств
(Санкт-Петербург, Россия)

STRUTYNSKI IWAN M.

Postgraduate Student, Russian Institute for the History of the Arts
(Saint Petersburg, Russia)

E-mail: sevdbrif@gmail.com

Если контекст исполнения обрядовой и танцевальной музыки подробно зафиксирован в ряде монографий еще в начале — середине прошлого века (В. Шухевич¹, Р. Гарасимчук², Ф. Колесса³), то с описаниями бытования эпических жанров дело обстоит несколько иначе. Большинство сборников эпических песен содержит словесные и нотные тексты, однако контекст исполнения, количество исполнителей, инструментальный компонент описан далеко не всегда. Наиболее подробно изучены эпические произведения, связанные с кобзарской либо лирницкой традицией, которые привлекали внимание исследователей еще в XIX — начале XX века⁴. Лирницкие и кобзарские произведения в сельском сообществе, вне среды профессиональных исполнителей изучались гораздо меньше.

В настоящей работе рассмотрены три жанра украинского фольклора Прикарпатья: псалма, песня-хроника, баллада. Территориальный охват исследования — историко-этнографические регионы Галичины (нынешние Ивано-Франковская, Львовская, часть Тернопольской области Украины): Покутье и Галицкая Гуцульщина, где проходили полевые исследования автора, в меньшей степени — Закарпатье (Закарпатская область) и Буковина (запад и центр Черновицкой области).

Цель настоящего исследования — представить эпические жанры фольклора в контексте его современного бытования в прикарпатском селе.

¹ См.: Шухевич В. Гуцульщина. Т. 1–5. Львів: Видання НТШ, 1899–1908.

² См.: *Narasyńczuk R. W.* Tańcie huculskie. Lwów: Ruch, 1939. 156 s.

³ См.: Колесса Ф. Огляд українсько-руської народної поезії. Львів: НТШ, 1905. 271 с.

⁴ См.: Квітка К. До вивчення побуту лірників // Первісне громадянство та його пережитки на Україні. 1928. Вип. 2–3. С. 115–129.

При изучении контекста бытования карпатской песенной эпики автор опирается на собственные полевые материалы, собранные в ходе экспедиционной работы, проведенной на Гуцульщине, Бойковщине, Покутье и Галицком Подолье, а также на материалы Электронного архива украинского фольклора Кафедры украинской фольклористики имени Ф. Колессы Львовского национального университета имени И. Франко, фольклористические труды XX века и работы современных собирателей песенной эпики.

Псальма

Псальма — народная эпическая песня религиозного содержания — жанр украинского фольклора, сформировавшийся к началу XVII века под воздействием литературной церковной традиции и тесно связанный с народным музыкальным профессионализмом¹. По наблюдению современной исследовательницы псалм Олены Сыроед, наиболее богатый материал можно записать в селах, расположенных вблизи больших дорог либо городов, так как их чаще посещали традиционные профессиональные исполнители псалм — лирники и кобзари².

Украинскую эпическую традицию исследователи обычно подразделяют на так называемую левобережную (преимущественно кобзарскую) и подольско-карпатскую (преимущественно лирницкую). На Подолье и в Прикарпатье лира становится основным инструментом бродячих музыкантов, в частности, из-за существовавшего некоторое время налога на бандуру (23 серебряных гроша в год)³. Поэтому в Галичине и на Буковине странствующие лирники были основными носителями традиции пения псалм.

Последний странствующий лирник-слепец Дмитро Танасиевич Генцар (Гинцар), исполнявший псалмы на престольных праздниках в Ясенове, Буковце, Криворовне и в других гуцульских селах, умер в 1986 году. На нем прервалась гуцульская лирницкая традиция⁴.

Автору этих строк удалось переписать с кассеты, хранящейся у жителя села Буковец Верховинского района Ивано-Франковской области мастера-изготовителя гуцульских народных инструментов Михайла Тафийчука, и расшифровать еще четыре псалмы Дмитра Генцара: «Про суботників», «Ой, з-за

¹ См.: *Грица С.* Мелос української народної епіки. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2015. С. 176.

² См.: *Сироїд О.* Духовна пісня в українському фольклорному середовищі (проблеми наукової рецепції) // Слово і час. 2019. № 11. С. 62–71.

³ См.: *Грица С. И.* Украинская песенная эпика. М.: Советский композитор, 1990. С. 67.

⁴ См.: *Зеленчук Я.* Гуцульський лірник Генцар. Гуцули і Гуцульщина: літературно-мистецький і громадсько-суспільний часопис. URL: <https://gig.kosiv.biz/97> (дата обращения: 09.07.2021).

гори високої», «Єк зачбили писанки писати», «Заповіді Божі». Михайло Тафійчук, до вихода на пенсію работавший кузнецом, свою первую лиру вырезал в шестьдесят лет и перенял часть репертуара Дмитра Генцара. По словам Михайла Тафійчука, лира — «інструмент інвалідський» и поэтому зарабатывать себе на хлеб игрой на лире грешно, если ты пригоден для другой работы. В Буковце, как я узнал у М. Тафійчука, был один лирник, который играл исключительно для себя, поскольку петь псалмы у церкви здоровому человеку не полагалось, а в сопровождении других инструментов и без инструментов псалмы не исполняли¹.

Лирникам, их лирничким песнопениям приписывали чудодейственные свойства. Лирников приглашали петь во время строительства дома, а также звали петь на крестины, похороны, свадьбы, на коляду². При этом происходило перманентное взаимное влияние странствующих профессионалов-инструменталистов и исполнителей-крестьян. На территории Западной Бойковщины (село Вольче (*укр.* Вовче)) Турковского района Львовской области балладу «Про сирітку» и «Про Анцю», псалмы о чудесном обретении образа Пресвятой Богородицы, о распятии Иисуса Христа (некогда являвшиеся неотъемлемой частью лирничкого репертуара) исполняют вечерами в период Великого поста³. Во время экспедиции кафедры украинской фольклористики Львовского университета 2008 года в селе Прислопе Турковского района Львовской области один из респондентов, исполнявших «Сирітку», утверждал, что ее нужно петь сольно⁴, что соответствует традициям исполнения этой песни в среде странствующих музыкантов-профессионалов⁵.

Нам известны и другие случаи, когда сельское сообщество перенимало псалмы от профессиональных музыкантов-сказителей и приспособляло их к своему календарному репертуару. В 2019 году нам удалось записать псалму «Про Стратенську Божу Матір» в селе Старый Лисец Тысменецко-

¹ Полевые материалы автора (далее — ПМА). 2019. Село Буковец Верховинского района Ивано-Франковской области.

² См.: *Корицький О.* Лірники Буковинської Гуцульщини // Синергія виконавця і слухача в кобзарсько-лірничкій традиції: Збірник наукових праць науково-практичної конференції з міжнародною участю (Київ–Харків, 6 червня 2020 р.) / Упоряд. К. П. Черемський. Харків; Київ: Видавець Олександр Савчук; НЦНК «Музей Івана Гончара», 2020. С. 187–204.

³ См.: Анця великопісні пісня з бойківського краю. Страсні пісні / Marusyak Stepan. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hZqV4dqD4xc> (дата обращения: 01.07.2021).

⁴ См.: Електронний архів українського фольклору. Лабораторія фольклористичних досліджень. URL: <https://folklore-archive.org.ua/> (дата обращения: 01.07.2020). Респондент: Бринько Софія Ільковна, 1928 г. р., Костишак (Бринько) Ганна Алексеевна, 1939 г. р., с. Прислоп, Турковский район, Львовская область. Собиратели: Вовчак Андрей, Довгалюк Ирина, Маханец Лесик. Транскриптор Вовчак Андрей.

⁵ См.: *Гнатюк В.* Лірники // Етнографічний збірник. Львів: НТШ, 1896 Т. 2. С. 18–73.

А хто знає тер-пить, хто жу-ру ма-є, на стра-сті спі-шить, ла-ски бла-га-є
 5 Ту Стра-тен-ську Ма-тір Бо-жу, ту пре-кра-сну кві-тку ро-жу,
 9 бо Вна тут нас жеде, по-лег-шу да-є

Пример 1. Колядка-псалма «Про Стратенську Божу Матір». Село Старий Лисець Тисменицького району Івано-Франківської області. Записав І. М. Струтинський от Марии Михайловны Олексин (Мендик) 1933 г. р. в 2019 году. Нотация І. М. Струтинського

го району Івано-Франківської області (приклад 1)¹. Там цю псалму виконували на Різдво як колядку без участя якого-либ інструментально-го супроводження либ в супроводженні аккордеона.

А хто з нас терпить, хто журу має,
 На страсті спішить, ласки благає,
 Ту Стратенську Матір Божу,
 Ту прекрасну квітку рожу,
 Бо Вна тут нас жеде, полегшу дає.
 Хто хворий лежить, того лікує,
 Хто бідний сумний, жаль його чує,
 Хто в нещастя упадає,
 Тому щиро помагає
 Мати на горі в великій журі.
 А раз татари на нас напали,
 Святий монастир та сплюндрували,
 Ченців Божих повбивали,
 Усіх людей катували
 Ті басурмани люті погани.
 А Мати Божа зірничка рожа
 Стала на горі в великій журі
 Щирі сльози проливає
 На побитих споглядає
 Душі збрала і в Рай повела.
 Повела Вна їх та й стежечками,
 Попід земельку та й печірками,
 Аж у тую Україну,

¹ ПМА. 2019.

У сурійськую святиню,
З душами прийшла і так сказала:
Ви — душі чесні, ви — душі праві,
За рідну віру згинули в славі.
За це я вам Рай зготую,
Увесь нарід спор'ятую —
Вашій потребі поміч вам з неба.
Злинули душі з неба до Раю,
А Божа Мати по ріднім краю
Ходить Вона і зітхає,
Часу слухного шукає,
Щоб нас полетти, від гор'я спасти
О, Пресвятая Стратенська Мати,
Зволь нам в потребі руки подати.
Покрий нас і спаси нас
І до щастя приведи нас,
Нашу родину, всю Україну!

Псальму с несколько иным текстом (не про Стратенскую, а про Почаевскую Божью Матерь), но с точно такой же структурой стиха и схожей мелодией мы находим во втором томе собрания Оскара Кольберга «Покутье» в разделе «Pieśni nabożne i dziadowskie» («śpiewane... przy towarzyszeniu liry» — песни религиозного содержания, исполняемые в сопровождении [колесной] лиры) под № 493, где она передается в польской графике. О. Кольберг записал эту псальму в Галиче¹.

Начало текста псальмы из сборника О. Кольберга (даем в украинской графике):

Пасли пастири овци на горі,
Виділи Матер Божу на скалі.
На той скалі стопку знати,
Где стояла Божа Мати.
З ней води берут,
Всім вірним дають.
О, Пречистая Діво Марія,
Где в Почаєві ікона Твоя,
Чуда Твої над чудами
Показались над турками,
Бо Твоя сила
Всіх побідила.
З града Збаража в Почаєві прийшли,
Много народа християн знайшли,

¹ Kolberg O. Pokucie. Cz. II. Dzieła wszystkie. T. 30. Wrocław; Poznań, 1963 (Reedycja foto-offsetowa, pierwodruk: Kraków, 1883). S. 265.

Зачали ся уганяти,
Як могли всіх достати.
Раду складають,
Всіх ся змовляють.
Во второк рано брамі облягли,
Законникови главу істяли,
Он взяв, несе свою главу,
Матей Божой дає славу,
Пред образ паде,
Дух свой предаде.

Несмотря на то что профессиональная лирницкая слепецкая традиция прервалась, отдельные псалмы (как мы видим из этого примера) дошли до наших дней, поскольку вошли в календарно-обрядовый репертуар прикарпатского села. При этом форма их исполнения изменилась.

Песня-хроника

Песня-хроника («співанка-хроніка», «новіна») — эпическая песня новеллистического характера, как правило, с коломыйковой структурой стиха, жанр украинского фольклора, возникший в XVII веке.

Основные черты песни-хроники:

- документальность (чрезвычайно точно передает события, поскольку ее создает участник события или очевидец, авторство которого зачастую указывают в песне-хронике);
- события в песне-хронике описываются в хронологической последовательности;
- в песне-хронике эпическое начало доминирует над лирическим, главная цель хроники — передать сюжет максимально подробно;
- коломыйковая структура стиха, то есть $(4+4+6)*2$.

В качестве отдельного жанра песня-хроника была впервые выделена украинским фольклористом Алексеем Ивановичем Деем. В румынском фольклоре существует аналог украинской песни-хроники — так называемые *jurnale orale* («устные газеты»)¹.

Песня-хроника возникает сразу после события, поэтому она передает мельчайшие подробности описываемой истории: имена героев, название местности². По словам С. И. Грицы, песни-хроники и народные баллады

¹ См.: Співанки-хроніки (новини) / Упоряд. О. І. Дей, С. Й. Грица. Київ: Наукова думка, 1972. С. 16.

² См.: Чикало О. І. Пісні-хроніки: динаміка жанру: Автореф. дис. ... канд. філологічних наук: 10.01.07 / ЛНУ ім. І. Франка. Львів, 2008. С. 3.

можно сравнить с разными фазами одного и того же процесса циклического круговорота: первые отображают процесс творения, вторые — завершения¹. Протяжная песня с коломыйковой структурой, которая характерна для песен-хроник («новин»), появляется в конце XVI века, сначала на Надднепрянщине, а уже затем — в Прикарпатье, где становится доминирующей².

Круг тем, освещаемых в народных песнях-хрониках, крайне разнообразен. Встречаются песни-хроники про отмену панщины, про побег Дмитра Марусяка из тюрьмы³, про казнь разбойника в Сиготе, а также хроники с различными семейно-бытовыми сюжетами. Значительная часть песен-хроник связана с историей опрышков — участников крестьянского антифеодального повстанческого движения XVI—XVIII веков. Движение охватывало Галичину, Закарпатье и Буковину⁴. Наибольшее количество песен-хроник опрышковского цикла связано с именем легендарного предводителя опрышков Олексы Довбуша (1700—1745)⁵.

В 2018 году в селе Химчин Косовского района Ивано-Франковской области я записал две песни-хроники — «Про Довбуша» и «Австрійську» (о Первой мировой войне). Исполнитель песен-хроник из села Химчин Михайло Атаманюк (1942—2019) поочередно то играл на открытой флейте с шестью грифными отверстиями — сопилке-фрилке⁶, то пел. Михайло Атаманюк говорил, что обычно сопилкарь играет не останавливаясь, а человек, хорошо знающий текст, ведет песню. На мой вопрос, может ли исполнять песню-

¹ См.: *Грица С.* Необрядовий фольклор західних регіонів України. Регіонально-жанрова антологія. Київ: Ліра, 2020. С. 20.

² По словам С. И. Грицы, форма стиха 4+4, 4+6, 6+6 характерна для древнейших прикарпатских баллад, а коломыйковая форма ((4+4+6)*2) — для более поздних пластов эпика (см.: *Грица С. И.* Украинская песенная эпика. С. 98).

В отличие от коломыйки «до співу», коломыйка-танец относится, по мнению В. Л. Гошовского, к древнейшим формам славянской музыки. Параллели карпатской коломыйки встречаются в фольклоре словенцев (каламайка), чехов, словаков и других народов Восточной Европы. То есть коломыйковая форма возникает в танцевальной музыке задолго до того, как появляются протяжные песни с коломыйковой структурой (см.: *Гошовский В. Л.* У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению. М.: Советский композитор, 1971. С. 145).

³ См.: *Головацкий Я. Ф.* Народные песни Галицкой и Угорской Руси. Ч. I: Думы и думки. СПб.: Унив. тип. (М. Катков и К°), 1878. С. 110, 175.

⁴ См.: *Грабовецький В. В.* Легендарні опришки — лицарі Карпат (XVI–XIX ст.) в літописі та ілюстраціях. Вид. 2-е, доповн. Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2008. С. 17.

⁵ См.: *Грабовецький В. В.* Ой по під гай зелененький ходить Довбуш молоденький: етногенез, поширення, варіанти / В. Грабовецький, М. Козачок, О. Турянська. Івано-Франківськ; Торонто: Нова Зоря, 2000. С. 11.

⁶ Свой инструмент исполнитель называл «денцівкою», что кажется странным, поскольку донца (укр. денця) она не имела.

хронику сразу много человек, как в Химчине¹, так и в Буковце² и Космаче³ мне отвечали, что, конечно, это было возможно: «Звісно так — лиш би слова знали»⁴. Несмотря на то что, по словам респондентов, песни-хроники часто исполняются на застольях, при большом стечении народа, полностью тексты от начала до конца знают немногие. Поэтому, как правило, один человек играет на сопилке, другой декламирует текст от начала до конца, а те, кто знает, — подпевают⁵.

В июле 2021 года автор этих строк познакомился с выдающейся исполнительницей песен-хроник Розалией Зеленевиц (родилась в 1937 году в селе Черные Ослavy Надворнянского района Ивано-Франковской области), голос которой можно услышать на диске Я. Турянской «Кольорові села: три зустрічі з музикою Передкарпаття» (2004). Розалия Зеленевиц в детстве служила в наймах в селе Полянице (Надворнянский район), где пасла скот у богатых людей. В Полянице от местных пастухов-гуцулов она переняла множество песен-хроник, которые, вернувшись в Черные Ослavy, исполняла на свадьбах, часто — в сопровождении «флоерашки» Пазуни (Параски), которая аккомпанировала ей на фрилке. Когда Розалия Зеленевиц исполняла песни-хроники, многие жители Черных Ослав подпевали ей, но никто из них полностью не выучил ни одной из ее песен-хроник. Розалия Зеленевиц пела их на особый, не характерный для Черных Ослав мотив, который она принесла из Поляницы. Соседка Розалии Михайловны Олена Васильевна Жигалюк, с которой они часто пели вместе (например, когда жгли «Юр'ївську ватру»⁶), переняла у Розалии Михайловны поляницкий коломыйковый напев и может исполнить фрагменты ее песен-хроник. Интересно, что Розалия Зеленевиц свободно перекладывала песни XX века, имеющие четырнадцатислоговую структуру стиха, например песню «У Саджівці в Березині», которую обычно поют на два голоса, на мотив поляницкой коломыйки-хроники.

На сольный характер жанра указывают сами слова песен-хроник. В последних строфах записанной мной в Химчине песни-хроники «Про Довбуша» исполнитель просит вознаграждения за песню:

Ой, кувала й зазулиця в попа на ганочку.
Варто дати горівочки за цю співаночку!

¹ ПМА. 2018. Косовский район Ивано-Франковской области.

² ПМА. 2019. Верховинский район Ивано-Франковской области.

³ ПМА. 2021. Косовский район Ивано-Франковской области.

⁴ ПМА. 2021. Косовский район Ивано-Франковской области.

⁵ ПМА. 2018. Косовский район Ивано-Франковской области.

⁶ Костер, который традиционно накануне Дня святого Георгия Победоносца в Черных Ославах разводит у себя на дворе каждая семья. Часто кто-то из членов семьи остается у своего костра, а кто-то идет в гости к соседям (ПМА. 2021. Село Черные Ослavy Надворнянского района Ивано-Франковской области).

Иногда в произведениях этого жанра остаются сведения о том, кем они были сложены. Записанная мною в Космаче в 2021 году песня-хроника «Про вівчарів», повествующая о смерти двух пастухов, которые погибли, наткнувшись по неосторожности на оставшийся после войны снаряд, заканчивается словами:

А хто цисю співаночку ізложив-ізложив?
А Курило Чонтуляків вік, Господи, прожив.
А він складав співаночки, овечки пасучи.
У розлучіне він заспівав, горівочку п'ючи.

Пастухи погибли от разрыва снаряда в 1928 году. Целый год полонина¹, где они пасли овец, была в трауре, там никто ничего не пел. В 1929 году Курьло Чонтуляків сложил песню об их смерти. Песни-хроники могли передаваться в письменном виде. Космачский пастух Богдан, познакомивший меня с хроникой «Про вівчарів», услышал ее на полонине и попросил переписать для него слова этой хроники. После того как один из пастухов написал ему слова «співанки», Богдан учил их два месяца и теперь исполняет наизусть.

Многочисленные записи песен-хроник 1990-х годов, например записи из Черного Потока, Белых Ослав и Черных Ослав Надворнянского района Ивано-Франковской области, опубликованные Я. Турянской на диске «Кольорові села...», а также записи песен-хроник из Верховины Верховинского района Ивано-Франковской области, попавшие в документальный фильм Яна Кшыстофа Кшыжановского «Huculska Paska» (1998)², подтверждают солидный характер жанра.

На гуцульско-покутском порубежье (села Коломыйского района Ивано-Франковской области, расположенные на правом берегу реки Прут: Малый Ключев, Великий Ключев, Мышин, Печенежин и т. д.) исполнение песен-хроник приурочено к пасхальному песенному комплексу. По словам известного краеведа и собирателя ключевского фольклора Н. В. Савчука, в Ключеве Великом в день Пасхи вечером люди традиционно собирались на кладбище около церкви, каждый конец села — отдельно, и пели «великодні співанки» о различных трагических событиях, дети в это время играли около церкви в «лозу», «фоста» и другие пасхальные игры³. Значительная часть «великодніх співанок»

¹ *Полонина (укр.)* — горное пастбище в Карпатах.

² В начале фильма «Гуцульская Пасха» известный гуцульский скрипач Роман Кумлык сольно исполняет песню-хронику «Про Довбуша», аккомпанируя себе на скрипке (Huculska Paska — 1998. Krzysztof Jan Krzyżanowski. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KrlhcID9fi4> (дата обращения: 03.06.2020)).

³ См.: *Савчук М.* Від говіння до Зеленої неділі. Звичаї, традиції, ігри, пісні весняного циклу, які записав упродовж 1975–2003 років Микола Савчук у селі Великому Ключеві Коломыйського району Івано-Франківської області. Коломия: Вік, 2007. С. 26.

ЗА ЇРИНУ
(Варіант А)

Ци ви чу - ли, лю - ди доб - рі, та - ку но - ви -
ноч - ку, що за - рі - зав
О - лек - соч - ка Дмит - ри - ко - ву доч - ку.

Пример 2. Пасхальная песня-хроника «За Ірину». Село Ключев Великий Коломыйского района Ивано-Франковской области. Записал Н. В. Савчук от М. В. Кушмелюк (1917–1997) в 1991 году. Нотация Н. Тимофеева

(«За Мар'яну», «За Катерину», «За Ірину» (пример 2)¹, «За Марисечку» (пример 3)² из Ключева Великого и т. д.) имеет коломыйковскую структуру стиха и обладает всеми чертами песни-хроники³. При этом для них характерны особые пасхальные мелодии, звукоряд которых соответствует звукоряду телинки — открытой обертоновой флейты без грифных отверстий⁴. Традиционно пасхальные песни-хроники исполнялись небольшими группами людей в унисон а сарелла либо в сопровождении телинки. Теперь людей, умеющих «тужити у тилинку», на Правобережной Коломыйщине осталось очень мало. В 1930-е годы в Ключеве Великом появились организованные обществом «Просвіта» хоровые кружки, возникла мода на ленточное (терцовое) двухголосие, в связи с этим появились двухголосные варианты пасхальных песен-хроник, некоторые из них мне удалось записать в Коломыйском районе в 2021 году.

Пасхальная песня-хроника, записанная в Ключеве Великом у Катерины Стефурак (отрывок):

Послушайте, люде добрі, таку новиночку,
Таку новиночку,

¹ Савчук М. Від говіння до Зеленої неділі... С. 71.

² Там же. С. 79.

³ Для них типичен характерный для хроники зачин: «Ци ви чули, люде добрі, таку новиночку?»

⁴ См.: Мацієвський І. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця: Нова книга, 2012. С. 77.

ЗА МАРИСЕЧКУ

(Ця співанка могла співатися ще в ті часи,
коли в наших краях палили відьом і карали дівчат
за незаконнонароджених страчених дітей)

Ой до дво - ру до - рі - жеч - ка, всі рі - воч - ки йдуть
та й на сво - їх го - ло - воч - ках ві - воч - ки ни - сь.

Пример 3. Пасхальная песня-хроника «За Марисечку». Село Ключев
Великий Коломыйского района Ивано-Франковской области.
Записал Н. В. Савчук от М. В. Нагорной 1929 г. р. в 1993 году.
Нотация Н. Тимофеева

Що зарівав Олексочка Петрусеву дочку,
Петрусеву дочку.
А як же він її різав, вона ся просила,
Вона ся просила:
«Не різ мене, Олексочко: мало-м з тобов жила,
Мало-м з тобов жила».
«Ой, буду тьби та й рубати, буду тьби різати,
Буду тьби різати,
Буду твої чорні очі на ніж вибирати,
На ніж вибирати!»
«Ой, не вважбій, Олексочко, що я молоденька,
Що я молоденька,
Але вважбій, Олексочко, дитина маленька,
Дитина маленька.
Ой, не вважбій, Олексочко, що я молодиці,
Що я молодиці,
Але вважбій, Олексочко, дитина в колисці,
Дитина в колисці».
А як же він ї зарівав, став собі думати,
Став собі думати,
Котрими він дорогами має утікати,
Має утікати...

В селе Акрешоры Косовского района Ивано-Франковской области (Гуцульщина) некоторые баллады, например «Про Бондарівну», на Пасху около

Перепелонька



Ма-ла ма-ти од-ну до-ню, Ка-те-рин-ков зва-ла, Ка-те-рин-ков зва-ла

Пример 4. Пасхальная «перепелонька» «Про Катеринку».

Село Космач Косовского района Ивано-Франковской области.

Записал И. М. Струтинский в 2021 году от Дмитрия Онуфриевича Пожоджука 1955 г. р.

Нотация И. М. Струтинского

церкви исполняют на мотив пасхальной «перепелоньки»¹, на застольях — на мотив повествовательной коломыйки «до співу»². Подобная ситуация характерна в целом для Галицкой Гуцульщины. В 2021 году в селе Космач Косовского района Ивано-Франковской области мы записали у мастера гуцульской вышивки Дмитрия Онуфриевича Пожоджука песню-хронику «Про Катеринку», которую исполняли на Пасху как «перепелоньку» (пример 4).

Мала мати одну доню,
Катеринков звала³.
Йа в'на свою Катеринку
Гулять не пускала...

По словам Д. О. Пожоджука, не на Пасху текст песни-хроники исполняется на мотив космачской коломыйки «до співу» без дублирования каждой второй строчки⁴.

Баллада

Исполнители народных баллад слово «баллада» не знают и не употребляют. Термин «баллада» пришел в фольклористику из литературы. По отношению к произведению украинского устного народного творчества он был впервые употреблен М. Максимовичем в 1827 году. В это время просвещенное общество Восточной Европы заново «открывало» для себя народную

¹ Местное название песен, исполняемых у церкви на Пасху.

² ПМА. 2021. Село Космач Косовского район Ивано-Франковской области, записано от Явдохи Грошканюк, 1942 г. р.

³ Все четные строчки повторяются дважды.

⁴ ПМА. 2021. Село Космач, Косовский район Ивано-Франковской области.

словесность и начинало искать параллели между жанрами классической литературы и фольклора¹.

Проблема дефиниции жанра заключается не только в отсутствии слова «баллада» в терминологии народных исполнителей, но и в том, что баллада определяется только при анализе сюжета, а с музыкальной точки зрения в фольклоре Восточной Европы такого жанра не существует². Стихотворные размеры баллады крайне разнообразны³. Балладные сюжеты встречаются в песнях, относящихся к разным жанрам и эпохам, как в лирических, так и в обрядовых⁴. В фольклоре Прикарпатья существует немало колядок с балладными сюжетами, например колядка из села Грабовки Рожнятовского района Ивано-Франковской области (Восточная Бойковщина) «Ой серед села бідная вдова» (балладный сюжет «мать-отравительница», появление которого советские исследователи относили к XIII—XVI векам⁵). В ходе полевых исследований 2018—2019 годов в Городенковском и Тлумачском районах Ивано-Франковской области мне удалось записать немало весенних хороводных песен «гаївок» с такими балладными сюжетами, как «сестра-отравительница», «пани убивает служанку», «волшебный корень» («Сербин», «Служила Настя в пана», «Чабан вівці зганяє» и др.)⁶.

В XX веке в отечественной историографии сложились три подхода к определению жанра народной баллады:

- 1) баллада — эпический / эпико-драматический жанр (Н. Андреев, Д. Балашов, В. Пропп, Ю. Смирнов);
- 2) баллада — лиро-эпический жанр (А. Веселовский, Н. Елина, П. Линтур, Л. Аринштейн, Г. Каланадзе);
- 3) баллада — эпико-лиро-драматический жанр (В. Жирмунский, Б. Путилов, А. Гугнин, Е. Тудоровская)⁷.

¹ См.: Малороссийские песни, изданные М. Максимовичем. М.: Тип. Августа Семена, 1827. С. 7.

² См.: *Пропп В. Я.* Жанровый состав русского фольклора // Русская литература. 1964. № 4. С. 58–76.

³ См.: Там же.

⁴ См.: *Кучепатова С. В.* Нарушение запрета в славянских и балтских балладах с мотивом метаморфозы // Традиционная культура. 2014. Т. 15. № 2 (54). С. 67–76.

⁵ См.: *Балашов Д. М.* История развития жанра русской баллады. Петрозаводск: Карельское книжное изд-во, 1966. С. 21.

⁶ ПМА. 2019.

⁷ См.: *Ковылин А. В.* Русская народная баллада: происхождение и развитие жанра. Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.00.09 / Московский гос. открытый педагогический ун-т им. М. А. Шолохова. М., 2003. С. 7.

Большинство авторов, дающих дефиницию жанра баллады, в качестве определяющих характеристик жанра называют драматизм и трагичность сюжета¹.

В советской историографии принято относить происхождение восточнославянской народной баллады к эпохе Средневековья. Несмотря на наличие в балладах древних мифологических мотивов, например мотива кровосмешения, баллады, по мнению А. И. Дея, Д. М. Балашова, В. Я. Проппа и ряда других фольклористов, выражают средневековый взгляд на подобные явления². Верхние границы датировки баллады более размыты. С одной стороны, в XVIII–XIX веках формируются такие жанры, как новая баллада и городской романс, с другой — в это время продолжают появляться новые переработки и интерпретации старых баллад³.

В Восточной Европе первые записи текстов народных баллад появляются еще в XVI веке. Первая письменно зафиксированная украинская баллада — песня про Стефана-воеводу «Дунаю, Дунаю, чему смутен течеш?» была напечатана в чешской грамматике Яна Благослава (1523–1571). Анализ языка баллады указывает на то, что она была записана на территории Покутья (современные Коломыйский, Снятынский, Тлумачский, Городенковский, Тысменицкий районы Ивано-Франковской области)⁴. Вторая украинская баллада, попавшая в письменные источники, «Про козака та Кулину»⁵ была опубликована в брошюре «Pieśń kozaka Płachty» в 1625 году⁶. Однако систематический сбор украинских баллад начался в начале XIX века, в эпоху романтизма. Первые выпуски украинских баллад связаны с именами таких собирателей, как А. Чарноцкий, Л. Боровиковский, А. Метлин-

¹ «Баллада — лиро-эпическая песня с трагичным разрешением личного, бытового, семейного конфликта» (*Тумилевич О. Ф.* Народная баллада и сказка. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1972. С. 15); «баллада — эпическая песня драматического характера» (Народные баллады / Вступ. статья, подгот. текста и примеч. Д. М. Балашова; общ. ред. А. М. Астаховой. М.; Л.: Советский писатель, 1963. С. 6); «баллады — эпические сюжетные песни с семейно-бытовой тематикой, в основе которых лежит трагический конфликт» (*Кравцов Н. И.* Славянский фольклор: Учебное пособие. М.: МГУ, 1976. С. 240).

² См.: Балади. Т. 2: Родинно-побутові стосунки / Упор. О. І. Дей, А. Ю. Ясенчук, А. І. Іваницький. Київ, 1988. С. 13; *Балашов Д. М.* Русская народная баллада. С. 11; *Пропп В. Я.* Жанровый состав русского фольклора.

³ Один из примеров такой переработки старой баллады про похищение и предательство девушки — «Ой, у лузі калина стояла» (сюжет лиризирован, строй мажорно-минорный) (*Іваницький А. І.* Исторична Хотинщина. Київ: Нова книга, 2007. С. 294–295).

⁴ См.: *Кирчів Р.* Донаукові зацікавлення українським фольклором та етнографією // Народна творчість та етнографія. 2005. № 1. С. 40–48.

⁵ По Ю. И. Смирнову, сюжет № II, 70.1 (*Смирнов Ю. И.* Восточнославянские баллады и близкие им формы. Опыт указателя сюжетов и версий. М.: Наука, 1988. С. 31).

⁶ См.: *Грица С. Й.* Балади // Історія української музики: У 7 т. / Редкол.: Г. А. Скрипник (голова) та ін. Київ, 2016. С. 292.

ский, Н. Костомаров, П. Лукашевич, В. Залесский («Piesni polskie i ruskie ludu galicyjskiego», 1833), Ж. Паули («Pieśni ludu ruskiego w Galicji», 1839–1840), И. Лозинского, а также с деятельностью «Русской троицы» (М. Шашкевич, Я. Головацкий, И. Вагилевич, альманах «Русалка Днестровая» 1837 года). Множество прикарпатских баллад было опубликовано Казимиром Вуйцицким в сборнике «Pieśni ludu Biało-Chorwatów, Mazurów i Rusi znad Bugu» (Варшава, 1836–1937). Ключевые собиратели прикарпатского эпического фольклора рубежа XIX–XX веков — И. Франко, В. Гнатюк, В. Шухевич, Ф. Колесса, И. Роздольский, С. Людкевич¹. Сюжеты двух старинных прикарпатских баллад «Ой, там за горою, там за кременною» и «Ой, там у лісі» легли в основу драмы Ивана Франко «Украдене щастя»². На основе сюжета баллады «Ой, не ходи, Грицю» был написан роман Ольги Кобылянской «В неділю рано зілля копала». Во второй половине XX века большую работу по сбору баллад и песен-хроник Прикарпаття провела С. И. Грица³.

Как было указано выше, большинство баллад Прикарпаття, и особенно Покуття, является частью пасхального («гаївкового») репертуара. Если говорить о балладах, не связанных с календарной обрядностью, необходимо отметить, что баллады, которые можно записать в современном Прикарпаття, делятся на поздние, значительная часть которых является «напливовим» — пришедшими из Центральной Украины в XX веке («Проводжала мати», «Як козак у похід собирався» и др.), и «старовіцькі» (давние) — местные. Первые в наше время гораздо более распространены, чем последние, даже в горных районах⁴. Весьма популярны поздние баллады с сюжетами, проникшими в украинское песенное творчество Прикарпаття из фольклора других народов при посредничестве литературной традиции⁵. Одна из таких баллад «Ой, світив місяць ще й дві зорі» (баллада о сестрах-соперницах) встречалась нам почти в каждом покутском селе. Поздние баллады вместе с поздними лирическими песнями являются неотъемлемой составляющей репертуара большинства современных фольклорных коллективов Прикарпаття, поскольку исполняются хором, на несколько голосов.

¹ См.: Кузьменко О. Фольклор Покуття: динаміка традиції // Народознавчі зошити. 2017. № 1 (133). С. 23–60.

² См.: Паньків М. Старопокутські пісні українців X–XVIII ст. у творчій спадщині Івана Франка // Народознавчі зошити. 2017. № 1 (133). С. 75–81.

³ См.: Грица С. Необрядовий фольклор західних регіонів України. Регіонально-жанрова антологія. Київ: Ліра, 2020. С. 60–100.

⁴ ПМА. 2018.

⁵ См.: Карбашевська О. В. Компаративне вивчення народної балади: українсько-бриганський контекст // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. 2015. № 2. С. 439–450.

Древние прикарпатские баллады одноголосны. По мнению С. И. Грицы, древнейшим прикарпатским балладам свойственны структуры стиха 4+4¹, 4+6, 6+6, в то время как коломыйковая форма ((4+4+6)²) характерна для поздних пластов эпики (с XVII века)². Баллады со структурой стиха 4+4, 4+6, 6+6 были широко распространены еще во второй половине XIX века³, в наше время записать их намного сложнее.

Не имея возможности в рамках одной статьи рассмотреть весь корпус старинных баллад Прикарпатья, остановимся на балладе о Довбуше, которая дошла до нас во множестве вариантов, относящихся к разным культурно-историческим пластам. Интересно, что сюжет о смерти атамана опрышков раскрывается в карпатской эпической традиции как в песнях-хрониках, так и в балладах. При этом песни-хроники о Довбуше описывают всю жизнь атамана опрышков от рождения до смерти, а баллада освещает только предательство Довбуша Дзвинкою и трагическую гибель героя. Это объясняется особенностями жанра. Песня-хроника документально описывает события в их последовательности, в балладе раскрывается только одно драматическое событие. Если все песни-хроники о Довбуше имеют коломыйковую форму, то баллады (как ранние варианты, так и поздние) обладают восьмисложной структурой стиха.

Самая распространенная на территории Галичины, Буковины и Закарпатья мелодия баллады о Довбуше («Ой, по під гай зелененький», пример 5) имеет мажорно-минорный строй и возникла под влиянием городской музыкальной культуры. Поздний вариант баллады про Довбуша можно услышать в каждом селе Прикарпатья. Автор этих строк записывал его в Чертковском районе Тернопольской области, а также в Тысменицком, Рожнятовском, Долинском, Тлумачском, Косовском, Богородчанском, Надворнянском, Городенковском и Коломыйском районах Ивано-Франковской области. Баллада исполняется как а сарелла на несколько голосов, так и в сопровождении аккордеона, гармошки либо свадебной инструментальной капеллы. Она часто звучит на свадьбах и застольях на всей территории Галичины, а также в Закарпатской Гуцульщине.

Ранние варианты баллады о Довбуше в наше время сохраняются в селе Дуба Рожнятовского района⁴, селе Космач Косовского района Ивано-Фран-

¹ Восьмисложный стих также характерен для внеобрядовой, главным образом эпической, музыки румын Марамуреша (см.: *Барток Б.* Народная музыка Венгрии и соседних народов. М.: Музыка, 1966. С. 44).

² См.: *Грица С. И.* Украинская песенная эпика. С. 98.

³ Например, «Ой, не ходи, Грицю, тай на вечорниці» из сборников Вацлава Залесского и Якова Головацкого (см.: *Головацкий Я. Ф.* Народные песни Галицкой и Угорской Руси. Ч. I: Думы и думки. С. 201).

⁴ См., например, «Песню про Довбуша», записанную от Параски Попович в 2016 году: Записи проекту «ДУБовА скриня» (URL: https://www.youtube.com/watch?v=_rOu0-U1_rE (дата обращения: 09.12.2020)).

Пример 5. Баллада про Довбуша (поздняя мелодия).
Нотация голоса и аккордеона
И. М. Струтинского

ковской области¹, в селе Ганичи Закарпатской области². Баллада из села Дуба имеет безполутоновый (ангемитонный) четырехступенный звукоряд, мелодию в амбитусе квинты. Жительница Дуба Параска Попович, согласно записи, исполняет балладу сольно. На записи 2003 года из Космача, осуществленной Олегом Бутом, Параска Багрийчук поет, ее сын Василий Багрийчук сопровождает ее на скрипке. По словам Василия Багрийчука, когда он в составе инструментальной капеллы играл на свадьбах и они, музыканты, ходили между столами и аккомпанировали пению гостей, дольше всего они задерживались у стола, где сидела его мать Параска, потому что она знала больше песен, чем все остальные. На свадьбах обычно она «вела» песню про

¹ Записи Олега Буга. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=99bDomSgHXs> (дата обращения: 05.06.2021).

² Записи Ганны Пелиной. URL: <https://soundcloud.com/anna-pelina?fbclid=IwAR1MLZSBL0BxX8AV2B9UfqS0t3B3LjZ-GOtnP0e1DisQNHItRFKcSDXaINg> (дата обращения: 01.07.2021).

Довбуша, а остальные «підкыгали»¹. Василий Багрийчук играет на скрипке как ранний, так и поздний вариант песни про Довбуша. По его словам, ранний вариант более грустный, поэтому сейчас его реже просят сыграть².

В Ключеве Великой лучшей исполнительницей старинных баллад («За Довбуші», «За Шумила», «Займив козак коньки пасти») считалась Мария Савчук (1908—1994). По воспоминаниям жителей села, после толок, на свадьбах и вообще на застольях («на набутках») она могла исполнять эти песни сама, без сопровождения, но часто музыканты, которые на свадьбах обычно ходят между столами, играли с ней. Женщины, которые сидели за столом рядом с Марией Савчук, подпевали (в обоих Ключевах мужчины и женщины на свадьбах традиционно сидели за разными столами), а она вела песню от начала до конца («вна була солістков», «рахуваласі співачков»)³. Сейчас из ключевских сопилкарей балладу про Довбуша умеет играть только Юрий Никитич Карпенюк.

Иван Франко знал по крайней мере два варианта баллады про Довбуша: дрогобычский, записанный в городе Дрогобыч Львовской области (пример 6)⁴, и ценивский (пример 7)⁵, который он перенял от жителя села Ценив нынешнего Козовского района Тернопольской области, когда находился в заключении в Коломыйской тюрьме. Оба варианта записаны Н. Лысенко с голоса И. Франко. О. Кольберг записал еще один дрогобычский вариант баллады, где после каждой строфы исполнялся проигрыш на сопилке. В 1965 году А. Турянская записала старинный вариант баллады о Довбуше у жителя села Корнич Коломыйского района Ивано-Франковской области, который перенял ее у лирника-слепца, певшего балладу в Коломые у церкви⁶.

Тожественность текста и структуры стиха поздних и ранних «изводов» баллады про Довбуша указывает на прямую преемственность современных вариантов от тех, что возникли в XVIII веке. Распространенному в Закарпатье позднему варианту баллады «Сидит Пинтя у темниці» также предшествовали версии, которые исполнялись только в декламационной манере и обладали чертами бесполутоновой музыки⁷.

Для полноценного освещения обстоятельств исполнения «старовіцьких» вариантов прикарпатских баллад необходимо провести опрос старожилов

¹ ПМА. 2021. Село Космач Косовского района Ивано-Франковской области. В. Багрийчук (скрипка). Интервью.

² ПМА. 2021. Село Космач Косовского района Ивано-Франковской области. В. Багрийчук (скрипка). Интервью.

³ ПМА. 2021. Село Ключев Великой Коломыйского района Ивано-Франковской области. Юрий Карпенюк, 1951 г. р.

⁴ *Грабовецький В. В.* Ой попід гай зелененький ходить Довбуш молоденький... С. 16.

⁵ Там же. С. 15.

⁶ Там же. С. 21.

⁷ См.: *Пеліна Г.* Марамороські балади Карпатського циклу: проблема вивчення міжнародних зв'язків // Вісник Львівського університету. Мистецтвознавство. 2013. Вип. 13. С. 141–153; *Гошовський В.* Українські пісні Закарпаття. С. 330.

Ой поїд гай зелененький (II в.)

Із зб. "Нар. пісні у зап. Івана Франка"
1966 р., де є повний виклад балади

Ходою



Оя по під гай зе - ле - ньє - кий, ой по під гай
зе - ле - ньє - кий хо - дить Дов - буш мо - ло - дєнь - кий.

Пример 6. Вариант баллады про Довбуша из города Дрогобыча. Нотация Н. Лысенко

Повільно



Ой по - під гай зе - ле - ньє - кий,
ой по - під гай зе - ле - ньє - кий
хо - дить Дов - буш мо - ло - дєнь - кий.

Пример 7. Вариант баллады про Довбуша из села Ценив (современный Козовский район Тернопольской области). Нотация Н. Лысенко

Корнича, Мышина, Ключева Великого, Струпкова Коломыйского района, Космача Косовского района, Дубы Рожнятовского района Ивано-Франковской области, Ценива Козовского района Тернопольской области и других сел, где они фиксировались в XX — начале XXI века. Записи XX века и наиболее полноценные современные записи старинных вариантов прикарпатских баллад указывают на их связь с традициями народного инструментального профессионализма и, прежде всего, на сольный, декламационный характер исполнительской манеры.

Заключение

Древнейшим эпическим произведениям Прикарпатья присуща сольная, декламационная исполнительская манера, они тесно связаны с инструмен-

тальной традицией. В наше время профессиональная лирницкая традиция исполнения псалм исчезла, но отдельные псалмы сохраняются в селах Прикарпаття в качестве колядок и великопостных песен. Песни-хроники, жанр, возникший в XVII веке, отображают исторические события начиная с эпохи опрышковского движения до нашего времени. В селах, где до сих пор бытуют песни-хроники, сохраняется традиция их сольного исполнения в сопровождении скрипки или сопилки либо без инструмента. Особняком стоят пасхальные песни-хроники гуцульско-покутского порубежья. Если говорить о народной балладе Прикарпаття, то необходимо отметить, что старинные баллады, которые связаны с индивидуальным исполнением и народным инструментальным профессионализмом, в наше время звучат реже, чем баллады поздние, исполняемые на несколько голосов большими певческими коллективами.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

НТШ — Наукове товариство імені Т. Г. Шевченка.

ПМА — полевые материалы автора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баллади. Т. 2: Родинно-побутові стосунки / Упор. О. І. Дей, А. Ю. Ясенчук, А. І. Іваницький. Київ, 1988. 528 с.
2. *Балашов Д. М.* История развития жанра русской баллады. Петрозаводск: Карельское книжное изд-во, 1966. 499 с.
3. *Барток Б.* Народная музыка Венгрии и соседних народов. М.: Музыка, 1966. 79 с.
4. *Гнатюк В.* Лірники // Етнографічний збірник. Львів: НТШ, 1896. Т. 2. С. 18–73.
5. *Головацкий Я. Ф.* Народные песни Галицкой и Угорской Руси. Ч. I: Думы и думки. СПб.: Унив. тип. (М. Катков и К°), 1878. 429 с.
6. *Гшовський В.* Українські пісні Закарпаття. Львів: Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаніка НАН України, 2003. 446 с.
7. *Грабовецький В. В.* Легендарні опришки — лицарі Карпат (XVI–XIX ст.) в літописі та ілюстраціях. Вид. 2-е, доповн. Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2008. 464 с.
8. *Грабовецький В. В.* Ой по під гай зелененький ходить Довбуш молоденький: етногенез, поширення, варіанти / В. Грабовецький, М. Козачок, О. Турянська. Івано-Франківськ; Торонто: Нова Зоря, 2000. 160 с.
9. *Грица С. Й.* Баллади // Історія української музики: У 7 т. / Редкол.: Г. А. Скрипник (голова) та ін. Київ, 2016. 764 с.
10. *Грица С.* Мелос української народної епіки. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2015. 344 с.
11. *Грица С.* Необрядовий фольклор західних регіонів України. Регіонально-жанрова антологія. Київ: Ліра, 2020. 764 с.
12. *Грица С. И.* Украинская песенная эпика. М.: Советский композитор, 1990. 264 с.
13. *Зеленчук Я.* Гуцульський лірник Генцар. Гуцули і Гуцульщина: літературно-мистецький і громадсько-суспільний часопис. URL: <https://gig.kosiv.biz/97> (дата обращения: 09.07.2021).
14. *Іваницький А. І.* Исторична Хотинщина. Київ: Нова книга, 2007. 576 с.

15. *Карбашевська О. В.* Компаративне вивчення народної балади: українсько-британський контекст // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. 2015. № 2. С. 439–450.
16. *Квітка К.* До вивчення побуту лірників // Первісне громадянство та його пережитки на Україні. 1928. Вип. 2–3. С. 115–129.
17. *Кирчів Р.* Донаукові зацікавлення українським фольклором та етнографією // Народна творчість та етнографія. 2005. № 1. С. 40–48.
18. *Ковылин А. В.* Русская народная баллада: происхождение и развитие жанра. Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.00.09 / Московский гос. открытый педагогический ун-т им. М. А. Шолохова. М., 2003. 23 с.
19. *Колесса Ф.* Огляд українсько-руської народної поезії. Львів: НТШ, 1905. 271 с.
20. *Корицький О.* Лірники Буковинської Гуцульщини // Синергія виконавця і слухача в кобзарсько-лірницькій традиції: Збірник наукових праць науково-практичної конференції з міжнародною участю (Київ–Харків, 6 червня 2020 р.) / Упоряд. К. П. Черемський. Харків; Київ: Видавець Олександр Савчук; НЦНК «Музей Івана Гончара», 2020. С. 187–204.
21. *Кравцов Н. И.* Славянский фольклор: Учебное пособие. М.: МГУ, 1976. 263 с.
22. *Кузьменко О.* Фольклор Покуття: динаміка традиції // Народознавчі зошити. 2017. № 1 (133). С. 23–60.
23. *Кучепатова С. В.* Нарушение запрета в славянских и балтских балладах с мотивом метаморфозы // Традиционная культура. 2014. Т. 15. № 2 (54). С. 67–76.
24. Малороссийские песни, изданные М. Максимовичем. М.: Тип. Августа Семена, 1827. 234 с.
25. *Мацієвський І.* Музичні інструменти гуцулів. Вінниця: Нова книга, 2012. 463 с.
26. Народные баллады / Вступ. статья, подгот. текста и примеч. Д. М. Балашова; общ. ред. А. М. Астаховой. М.; Л.: Советский писатель, 1963. 448 с.
27. *Паньків М.* Старопокутські пісні українців Х–XVIII ст. у творчій спадщині Івана Франка // Народознавчі зошити. 2017. № 1 (133). С. 75–81.
28. *Пеліна Г.* Марамороські балади Карпатського циклу: проблема вивчення міжнародних зв'язків // Вісник Львівського університету. Мистецтвознавство. 2013. Вип. 13. С. 141–153.
29. *Пропп В. Я.* Жанровый состав русского фольклора // Русская литература. 1964. № 4. С. 58–76.
30. *Савчук М.* Від говіння до Зеленої неділі. Звичаї, традиції, ігри, пісні весняного циклу, які записав упродовж 1975–2003 років Микола Савчук у селі Великому Ключеві Коломийського району Івано-Франківської області. Коломия: Вік, 2007. 120 с.
31. *Сиройд О.* Духовна пісня в українському фольклорному середовищі (проблеми наукової рецепції) // Слово і час. 2019. № 11. С. 62–71.
32. *Смирнов Ю. И.* Восточнославянские баллады и близкие им формы. Опыт указателя сюжетов и версий. М.: Наука, 1988. 117 с.
33. Співанки-хроніки (новини) / Упоряд. О. І. Дей, С. Й. Грица. Київ: Наукова думка, 1972. 558 с.
34. *Тумилевич О. Ф.* Народная баллада и сказка. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1972. 48 с.
35. *Чікало О. І.* Пісні-хроніки: динаміка жанру: Автореф. дис. ... канд. філологічних наук: 10.01.07 / ЛНУ ім. І. Франка. Львів, 2008. 18 с.
36. *Шухевич В.* Гуцульщина. Т. 1–5. Львів: Видання НТШ, 1899–1908.
37. *Naraszczuk R. W.* Tańcie huculskie. Lwów: Ruch, 1939. 156 s.
38. *Kolberg O.* Pokucie. Cz. II. Dzieła wszystkie. T. 30. Wrocław; Poznań, 1963 (Reedycja fotooffsetowa, pierwodruk: Kraków, 1883).

Аннотация

В статье рассматриваются эпические жанры украинского фольклора Прикарпаття: псалма, песня-хроника, баллада. Цель исследования — показать псалму, песню-хронику, балладу в их связи с праздничной, повседневной, обрядовой культурой Прикарпаття. Современные полевые записи псалм, носителями которых раньше были профессиональные музыканты — странствующие лирники, свидетельствуют о том, что произведения этого жанра сохранились до наших дней благодаря включению их в календарную традицию. В статье анализируется соотношение коллективного и индивидуального в песне-хронике и балладе. Песня-хроника является преимущественно сольным жанром (особняком стоят пасхальные песни-хроники, включенные в пасхальный репертуар). Исполнение древнейших карпатских баллад очень близко к исполнению песен-хроник. Древние, «старовіцькі» баллады, связанные с индивидуальным исполнением и народно-профессиональным инструментализмом, в наше время исполняются реже, чем баллады поздние, которым присуща коллективная хоровая манера исполнения.

Abstract

This article examines epic genres of Ukrainian folklore in the Carpathian region, namely chants, song-chronicles, and ballads. The study aims to exemplify these genres in connection with the festive, day-to-day, and ritual cultures of the Carpathian region. Modern field recordings of chants, which were previously passed down by professional itinerant musicians, indicate that works in this genre have been preserved to this day thanks to their inclusion in the calendar tradition. The article analyzes the ratio of collective to individual performances in the song-chronicle and ballad genres. The song-chronicle is predominantly a solo genre (with the exception of the Easter chronicle songs included in the Easter repertoire). The performance of the oldest Carpathian ballads is very close to the performance of the chronicle songs. The ancient ballads associated with individual performance and professional folk instrumentalists are now performed less often than later ballads, which are characterized by a collective choral performance style.

- ✓ *Ключевые слова:* эпика, эпическое исполнительство, псалма, песня-хроника, народная баллада.
- ✓ *Keywords:* epic, epic performance, chant, song-chronicle, folk ballad.

№ 2 / 2022

**ОБЗОРЫ,
РЕЦЕНЗИИ,
ХРОНИКИ**

УДК
130.2 + 821.161.1

Рецензия на:

**Судьбы русской духовной традиции
в отечественной литературе и искусстве последней трети
XIX — начала XX века. 1870—1900: Сборник научных трудов /
Ред.-сост. А. Л. Казин. СПб.: Лань: Планета музыки, 2022. 348 с.**

ГУБАРЕВА ОКСАНА ВИТАЛЬЕВНА

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

GUBAREVA OKSANA V.

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

E-mail: oxania@list.ru

В предисловии Александр Леонидович Казин определяет свой новый сборник как продолжение трехтомника «Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве: 1917—2017 годы». Хотя точнее книгу характеризует неологизм «приквел», поскольку авторы исследуют культуру России до переломного 1917 года. Обратившись «в темные восьмидесятые годы, когда рушились идеалы предшествующей эпохи», по определению одного из авторов книги доктора искусствоведения Нонны Александровны Яковлевой, коллектив исследователей поставил своей задачей не столько показать истоки грядущего Серебряного века русской культуры, сколько изучить подготовку «идейной почвы революций начала следующего столетия» (А. Казин). Рассматривая через призму православной духовности — основы государственной идеологии многовекового Русского царства, — авторы, каждый на своем материале, вместе ищут ответ на мучительный вопрос: как в русской культуре были запущены процессы, приведшие к трагическим событиям 1917 года?

Сборник состоит из Введения, шести статей по философии и литературе, трех статей по музыке, четырех статей по живописи и архитектуре и Заключения. Большая часть статей имеет монографический характер, и это понятно. Говорить о судьбах духовности органично на примере судьбы одного человека, развитии и поисках конкретной творческой лич-



ности, тем более что последние три десятилетия XIX века представлены во всех искусствах фигурами поистине мирового масштаба.

Введение А. Л. Казина «Христианская парадигма русской культуры XIX века» начинается словами А. Блока «В те годы дальние, глухие...», которые задают тон исследованию. Мрачность последним десятилетиям XIX века, по мысли главного редактора сборника, придает противостояние православной духовности, «соборного опыта верующего разума» и рационального западного человекоцентризма. В это время оно превращается во внутреннюю болезнь русской интеллигенции, становится судьбоносным для Ф. Достоевского, Л. Толстого, Л. Тихомирова, И. Гончарова, Н. Лескова и др. В статьях сборника, по определению А. Казина, поднимается «великий основной вопрос всякого (в том числе литературного, музыкального, живописного, архитектурного и т. д.) мышления — это **вопрос об отношении человека к Абсолюту** со всеми вытекающими отсюда духовными, нравственными, интеллектуальными, эстетическими, политическими, экономическими и эротическими последствиями». Высвеченные в свете такого подхода духовные проблемы прошлого воспринимаются настолько актуально, что, кажется, адресованы в сегодняшний день.

В первых же статьях сборника, написанных доктором филологических наук Александром Васильевичем Моториным, «Заветы Достоевского» и «Н. С. Лесков: „Весь я не умру...“», автор доказывает, что выбранный в сборнике исследовательский ракурс позволяет взглянуть по-новому даже на творчество таких писателей, как Достоевский и Лесков. Моторин по-новому интерпретирует известные произведения, размышляя над тем, как Достоевский идет в своем творчестве от «навеянных с Запада идей социализма» к православию, самодержавию и народности и как любящий Россию, но лишенный глубокой веры Лесков проделывает обратный путь, двигаясь от православия к толстовству.

Моторин не скрывает своего отношения — путь Лескова ему кажется ошибочным. И эта субъективность, эмоциональная включенность автора в исследовательский материал, наверное, и есть то, что больше всего «задевает» читателя, актуализирует рассматриваемые проблемы. Такое же личное отношение, проживание материала присутствует и в других монографических статьях сборника — Д. М. Володихина о философе Леонтьеве («К. Н. Леонтьев, консерватор-пророк»), В. А. Фатеева о Николае Страхове («Россия и Запад глазами „почвенника“ . Николай Страхов»), О. Б. Сокуровой о Чехове («А. П. Чехов о жизни и смерти в драматургии и прозе»), Г. В. Ковалевского о Чайковском («Петр Чайковский и Православие: между искусством и верой»), О. И. Гладковой о Мусоргском («„Силы потайные!“ Религия в жизни и творчестве М. Мусоргского»).

Написанный великолепным литературным языком очерк доктора исторических наук Дмитрия Михайловича Володихина обращен напрямую к совре-

менникам. Не случайно в его заголовок вынесено слово «пророк». Володихин, анализируя творчество Леонтьева, показывает современному читателю пошлость прагматики материализма, мелочную философию «коллективного денежного мешка». Каждым словом он утверждает ту красоту и культурное разнообразие Богом данного мира, которые Леонтьев ценил как главную драгоценность. Нечувствительность к красоте природы и коренных культур — вот одна из причин наступления модерна и грядущего техногенного Апокалипсиса — такой ответ на главные вопрошания исследования дается в статье.

Критика сциентистского эмпиризма Страховым, ставшая темой статьи Валерия Александровича Фатеева, отзывается на другие проблемы сегодняшнего дня: в XXI веке снова, как и в конце XIX века, восторг перед наукой заставляет забыть о Творце, о ценности и жизни человеческой души. Познавательные возможности естественных наук, по замечанию Страхова, «явно преувеличены». Со своей стороны, доктор филологических наук Ольга Борисовна Сокурова в статье о Чехове затрагивает насущную тему экологии культуры, разрушения духовного пейзажа русской жизни, тематически соединяя события жизни писателя с жизнями и поисками его литературных героев. На общей волне с философско-литературными статьями написаны работы Георгия Викторовича Ковалевского о Чайковском, Ольги Викторовны Гладковой о Мусоргском. Творческие искания великих композиторов показаны как поиск веры, как путь принятия или отвержения Христа.

Как продолжение к статьям о Леонтьеве и Страхове воспринимается статья доктора культурологии Галины Викторовны Скотниковой «Философская литература и национальное самосознание». Выдержанное в более академическом духе, ее исследование после работ Володихина и Фатеева воспринимается как новая встреча со знакомыми героями, которых автор показывает в интеллектуальном окружении эпохи. Такая внутренняя переключка, взаимодополнение статей придает исследованию целостность, органическое единство.

В разделе изобразительного искусства выделяется своей концептуальной насыщенностью статья Нонны Александровны Яковлевой «Реализм как мировоззрение: духовно-нравственные основы русской реалистической живописи Нового времени». Автор раскрывает разрушительную для православного искусства роль реалистического евангельского жанра, основоположником которого был Николай Ге. «И зрителям, и критике далеко не сразу стало понятно, насколько картина Ге близка интересам своего времени», — пишет Яковлева о его первой в этом жанре картине «Тайная вечеря». «Евангельский эпизод в картине Ге выступает в трех смысловых уровнях: как историческая реальность в духе Штрауса и Ренана, как притча, отображающая общечеловеческую духовно-нравственную проблему в духе времени — и как живой отклик на реальную драму разрыва вчерашних единомышленников». Яковлева показывает, как художники-реалисты неустанно ищут Христа, но не мо-

гут увидеть в его учении ничего больше «морального кодекса» и социальных идеалов, выдвигают на первый план его человечество, развивая тем самым традиции западного христианства. В евангельском жанре, пишет Яковлева, «живописный образ накрепко связывается с общественной жизнью», и возникшие чуть позже социально-исторический и фольклорно-исторический жанры только укрепляют и развивают эту связь. Но все же в образно-живописном плане русская реалистическая живопись многое наследует от иконописи. Яковлева выделяет ее нравственную обращенность к личности отдельного человека, стремление в лице увидеть и запечатлеть лик. Резюмируя свое исследование, исследовательница отмечает, что в советское время именно духовно-нравственная традиция русского реализма, заложенная в его образно-пластической органике, «традиция сопереживания и уподобления», идущая от православной иконы, стала той накопленной веками в русской культуре силой, которая сохранила душу и коллективный разум нации.

Заканчивается коллективное исследование статьей академика Российской академии художеств Нины Сергеевны Кутейниковой «Из истории благотворительности в России. Ю. С. Нечаев-Мальцев», посвященной благотворительности русского дворянства и обрисовывающей поистине огромный его размах на примере одной личности. Статья логически завершает книгу. Рассказ о Нечаеве-Мальцеве в контексте исследования словно является тот живой образ, нравственный идеал красоты, добра и правды, который искали Достоевский, Леонтьев, Страхов, пример деятельной любви к ближнему и к Отечеству.

При общей разработанности культурно-исторического контекста русского искусства конца XIX века, его семантико-семиотической системы, влияние на него высших духовных ценностей изучено недостаточно. Данное коллективное исследование аргументировано показывает, что осмысление русского искусства невозможно вне присущего православию ценностного ракурса. Этот духовно-нравственный подход важен не только при изучении прошлого русской культуры, он нужен и культуре сегодняшнего дня, поскольку без него невозможно ее созидательное развитие.

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. 2 (37). 2022

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](mailto: vremennik.riii@artcenter.ru)

www.artcenter.ru

Подписано к печати 29.06.2022 г.

Бумага офсетная. Гарнитура «Петербург».

Формат 70×100/16. Усл. печ. л. 16,25. Тираж 500 экз.

Дата выхода в свет: 27.07.2022 г.

Цена свободная

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).

Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-83300 от 07 июня 2022 г.

Подписной индекс 013362 в Каталоге подписки Урал-Пресс

© Российский институт истории искусств, 2022

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