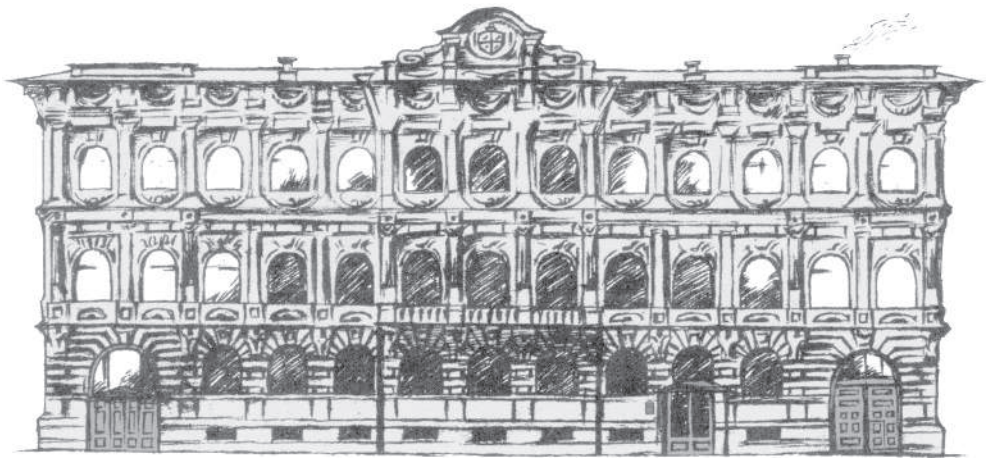
Министерство культуры Российской Федерации
Российский институт истории искусств

ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА

№ 4 (39) / 2022



Санкт-Петербург
2022

ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА. ВЫП. 4 (39). 2022

Журнал выходит четыре раза в год

ISSN 2221-8130

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

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

delicious telecom
oyster

ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА. ВЫП. 4 (39). 2022

Журнал выходит четыре раза в год

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

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

© Российский институт истории искусств, 2022

ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА. ВЫП. 4 (39). 2022

Журнал выходит четыре раза в год

Редакционный совет:

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

© Российский институт истории искусств, 2022

Содержание

Юбилеи. Памятные даты.
К 110-летию Российского института истории искусств

Ю. Г. Воронецкая-Соколова. Научное наследие В. А. Кузнецовой 9

Исследования

Киноискусство

В. Ф. Познин. Российское кино на переломе веков 19

Музыка

И. А. Чудинова. Жест руки и звучащее слово в византийском литургическом искусстве. 3. Монофония и полифония жеста 44

А. Н. Юдин. Из прошлого русской исполнительской школы. Певцы-аккомпаниаторы 61

А. М. Анучин. Мотивная разработка в дуэте «Face of the moon» Мэрилин Шруд 71

М. И. Карпец. Мультимедиа: логический плюрализм и интердисциплинарная конвергенция 84

Музыкальный театр

С. Н. Никифоров. Либретто как источник изучения сценических произведений Г. Ф. Телемана (на примере сочинений по случаю коронации Анны Иоанновны) 93

О. А. Федорченко. Цезарь Пуни — штатный композитор балетной музыки Дирекции императорских театров. 1. Европейский период творчества Цезаря Пуни.....109

Л. О. Мысовских. Творчество на службе идеологии в балетах Юрия Николаевича Григоровича.....125

Драматический театр

О. Н. Мальцева. Игра в спектакле драматического театра.....135

Изобразительное искусство

Е. В. Жданова, Ф. В. Жданов. Образ великого князя Александра Невского в советской книжной графике 150

Юбилеи. Памятные даты.
К 150-летию со дня рождения А. Н. Скрябина

Д. А. Шумилин. Свет гения 160

Юбилеи. Памятные даты.
К 90-летию со дня рождения Родиона Щедрина

А. И. Демченко. О магистралях творчества 1960–1970-х годов.....168

Обзоры, рецензии, хроники

М. Н. Цветаева. Рецензия на: *Губарева О. В.* Икона как искусство: Эстетические традиции русской иконописи и современная визуальная культура. СПб.: Аргус СПб, 2022. 356 с., ил.. 193

Информация для авторов.....198

Contents

Commemorative Dates.
The 110th Anniversary of the Russian Institute for the History of the Arts

J. Voronetskaya-Sokolova. The Academic Legacy of Vera Kuznetsova 9

Research

Cinematography

V. Poznin. Russian Cinema at the Turn of the Century 19

Music

I. Chudinova. Hand Gesture and the Sounding Word in Byzantine Liturgical Art:
3. Monophony and Polyphony of the Gesture 44

A. Yudin. From the Past of the Russian School of Performance.
Accompanist Singers 61

A. Anuchin. Motivic Development Marilyn Shrude's *Face of the Moon* 71

M. Karpets. Multimedia: Logical Pluralism and Interdisciplinary Convergence 84

Musical Theatre

S. Nikiforov. Approaching Telemann's Stage Works through their Librettos:
the Musical Compositions for the Coronation of Russian Empress Anna Ioannovna 93

O. Fedorchenko. Cesare Pugni's Ballet Compositions for The Directorate
of the Imperial Theatres. 1. Cesare Pugni 'European Period' 109

L. Mysovskikh. Creativity in the Service of Ideology:
the Ballets of Yuri Grigorovich.....125

Dramatic Theatre

O. Maltseva. 'Play' in Theatrical Performance 135

Fine Art

E. Zhdanova, F. Zhdanov. The Image of Grand Prince Alexander Nevsky
in Soviet Book Illustrations 150

Anniversaries and Important Dates.
The 150th Anniversary of Alexander Scriabin

D. Shumilin. The Light of Genius.....160

Anniversaries and Important Dates.
The 90th Anniversary of Rodion Shchedrin

A. Demchenko. Rodion Shchedrin`s Creative Pathways, 1960–1979 168

Reviews and Chronicles

M. Tsvetaeva. Book Review: Oxana Gubareva, *The Icon as Art: Russian Icon's Aesthetic Traditions and Modern Visual Culture* (Saint Petersburg, 2022).....193

№ 4 / 2022

ЮБИЛЕИ. ПАМЯТНЫЕ ДАТЫ

К 110-летию
Российского института
истории искусств

УДК
7.072.3

Научное наследие В. А. Кузнецовой

ВОРОНЕЦКАЯ-СОКОЛОВА ЮЛИЯ ГЕОРГИЕВНА
Кандидат искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения; старший научный сотрудник, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)

VORONETSKAYA-SOKOLOVA JULIA G.
PhD (History of Art), Associate Professor, Saint Petersburg State Institute of Film and Television; Senior Researcher, Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: juliaart2005@rambler.ru

В киноведение люди приходят разными путями, но главное, что ими движет, — любовь к экранным искусствам, завораживающим своим иллюзорным пространством, желание узнать о нем больше.

Вера Александровна Кузнецова пришла на сектор кино и телевидения Российского института истории искусств после окончания исторического факультета ЛГУ и работы в Публичной библиотеке, решив связать свои интересы с кино, в котором ее больше всего интересовала изобразительная культура фильма. В 1961 году она была зачислена в очную аспирантуру научного отделения ЛГИТМиК (ныне РИИИ), а в 1967 году защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения на тему «Творчество Евгения Енея». Ее научным руководителем был знаменитый Г. М. Козинцев, что не могло не повлиять на становление Кузнецовой как киноведа.

Вышедшая в 1966 году монография Веры Александровны «Евгений Еней»[1] получила признание специалистов и стала одним из немногих исследований о работе художника в кино. В дальнейшем роль в кино художника-постановщика, степень его влияния на создание визуального экранного образа станет основной темой исследований Кузнецовой.

Ее метод работы с материалом, с произведением искусства был основан в первую очередь на пристальном внимании к личности художника. Близость и контакт с практиками оставались для нее важнейшим моментом в исследовательской работе. Работая с современными постановщиками, она использовала метод интервью, задавая точные профессиональные вопросы, связанные с творческой деятельностью кинематографистов. Воспринимая фильм как продукт работы сложноорганизованного механизма взаимодействия творческих личностей, их образных систем, способов самовыражения,

[1] *Кузнецова В.* Евгений Еней. Л.; М.: Искусство, 1966. 138 с.

она непосредственно погружалась в среду кинематографического процесса, и это всегда приносило нужные результаты.

Ее интересовал прежде всего процесс создания образа фильма — начиная с самых малых артефактов и эскизов, размышлений о побудительных творческих мотивах и завершая сопоставлением того, что намечалось, предполагалось, и того, что реализовалось в итоге. Ценность же воплощенного подчеркивалась Кузнецовой как жизнеспособность художественного образа и свидетельство мастерства автора. В то же время потенциальность выразительных средств, стиля и даже своеобразная энергетика замысла были ею полностью прочувствованы, что говорит об этом киноведе как о весьма прозорливом, талантливом и сенситивном аналитике. В своих характеристиках Кузнецова употребляет термины и обороты, которые выявляют живое воспринимающее начало исследователя, обогащенное глубоким образованием и знаниями в области истории искусства.

Главной сферой деятельности Веры Александровны Кузнецовой были «взаимоотношения кинематографа и изобразительных искусств». Как писали в справочниках, «она отвечала за художников»[1]. Ей был близок портретный подход к изучению явлений в искусстве. Это отличает ее анализ творчества художника кино Е. Е. Енея, книжного графика и мультипликатора М. М. Цехановского, корифея Ленинградской студии научно-популярных фильмов Н. А. Левицкого, известного режиссера «Ленфильма» В. Я. Венгерова, причем в каждом случае ее интересует таинство рождения художественного образа. Занималась она также исследованием других областей визуального — мультипликацией (в историческом аспекте), кинематографом периода Великой Отечественной войны, и в этих работах уже выступает как историк-исследователь, который хочет разобраться в истоках, материалах, архивных данных.

Но более всего ее по-прежнему интересует визуальность в самых разных аспектах, будь то костюм персонажа или фактура человеческого лица. В 1970-е годы выходят ее известные монографии «Цехановский», «Костюм на экране» и «Кинофизиогномика».

В работе над «Цехановским» стояла непростая задача — словами передать то, что видят глаза, вызвать в воображении человека, читающего ее текст, некую картину. В то же время Вера Александровна окрашивает текст исследования эмоциональными впечатлениями, своим чутким восприятием, предлагая свой анализ композиции иллюстрации, сравнение творчества исследуемого художника с другими авторами и самое главное — обнаруживает у книжного графика принцип монтажности, что более свойственно другому

[1] *Багров П.* Вера Александровна Кузнецова (1933—2007) // Киноведческие записки. 2007. № 85. URL: http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/1194/ (дата обращения: 01.12.2019).

искусству — кино, передает процесс рождения иллюстративного искусства как «звучащей, динамизированной живописи»[1].

В книге «Костюм на экране»[2] Кузнецова делает попытку рассмотреть одеяние персонажей не только как один из художественных элементов фильма, но как инструмент художественной выразительности, своеобразной закодированной формы коммуникации с экранным героем, прослеживая роль костюма в создании образа социальной, временно́й и локальной среды, в формировании стилевых и жанровых особенностей кинопроизведения.

Ее интересует такой аспект, как социально-историческая обусловленность зрительской реакции на облик экранного героя[3], психология восприятия зрителем визуального образа персонажа на экране, и она детально исследует эту тему, используя наблюдения киноведов Б. Балаша и А. Базена, физиолога А. Ухтомского, а также опыт режиссеров мирового класса, связанный с подбором актеров на роли.

Став одним из ведущих теоретиков сектора кино в ЛГИТМиКе в 1980-е годы, Вера Александровна начинает заниматься вопросами теории и истории кино. Темы ее исследований касаются проблем жанрообразования в кино 1930-х годов, образа женщины на экране, роли художественного пространства и времени в советском искусстве, влияния социокультурного контекста на процесс создания и восприятия фильма[4].

Утверждая свою пристрастность к исследованию неординарной творческой личности и ее влияния на ход развития истории искусства, Вера Александровна глубоко погрузилась в творчество В. Маяковского, анализируя самые его разные аспекты, влияние на кинематографическое мышление и эволюцию, время и пространство. Эта тема будет волновать ее на протяжении всего профессионального пути.

В статье «У кино был друг... (Маяковский и современное кино)», исследуя влияние неординарной творческой личности на ход развития истории искусства, Кузнецова рисует образ поэта не только как новатора, но и как

---

[1] *Кузнецова В., Кузнецов Э.* Цехановский. Л.: Художник РСФСР, 1973. С. 52.

[2] *Кузнецова В.* Костюм на экране. Л.: Искусство, 1975. 151 с.

[3] См.: *Кузнецова В.* Кинофизиогномика: Типажно-пластический образ актера на экране. Л.: Искусство, 1978. 175 с.

[4] См.: *Кузнецова В.* К истории становления жанров в советском кино 30-х годов // Вопросы истории и теории кино. Вып. 5: Актуальные проблемы теории киножанров / Отв. ред. Р. Д. Копылова. Л.: ЛГИТМиК, 1982. С. 58—72; *Кузнецова В.* Женщина в семье. На экране и в жизни // Нравственная проблематика кинематографа 70-х годов: Сборник научных трудов / Сост. И. В. Сэпман. Л.: ЛГИТМиК, 1983. С. 36—87; *Кузнецова В.* Художественное пространство и время в советском искусстве. Их роль в изучении эволюции пространственно-временных представлений // Пространство и время в искусстве. Л.: ЛГИТМиК, 1988. С. 111—120; *Кузнецова В.* Влияние социокультурного контекста на процесс создания и восприятия фильма // Комплексное исследование кинопроцесса: Сборник научных трудов / Сост. Я. Б. Иоскевич. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 26—63.

продолжателя классических традиций, поскольку Маяковский «разрешает проблему своей эпохи не менее смело, чем предки предыдущих эпох. По-маяковски тогда ставили даже Шекспира»[1].

Со второй половины восьмидесятых годов Вера Александровна обращается к сфере постановочной деятельности на телевидении, поскольку к этому времени искусство «малого экрана» выходит на новый уровень. Опыт телевизионного театра доказывает, что это не просто площадка для популяризации классики, но отдельный вид экранного искусства, обладающего специфическим инструментарием, языком и образностью. В своих статьях в журнале «Творчество» она проводит сравнительный анализ между деятельностью художников кино, телевидения и театра и открывает читателю мир телевидения изнутри. В статье «Свободная тема» она делится впечатлениями от Всесоюзной выставки художников театра, кино и телевидения[2], уже в первых строках заявляя о своем профессиональном интересе — художники кино и телевидения, анализирует ту специфику, которая разделяет эти два поля деятельности. Театральный эскиз — проект декорации, костюма — замкнутая на себе данность, которая будет реализована на сцене. А кино-теле-эскиз — это проект настроения, мысли, предварительный набросок, который обретет завершенность лишь на экране. Экранные эскизы поэтому кажутся незаконченными рядом с театральными.

Интерес к телевизионной работе вылился в ряд статей[3]. В материале «Художник и телекадр» В. Кузнецова весьма подробно говорит о художниках, об их индивидуальном стиле. Диапазон ее проникновения в творческую лабораторию художников телевидения весьма широк — от телевизионных фильмов, во многом схожих с кинематографической практикой (истории о Шерлоке Холмсе И. Ф. Масленникова), до фильмов-балетов («Чаплиниана», «Анюта», «Галатея» А. А. Белинского). Телеспектакли ленинградского телевидения анализируются ею с точки зрения материалов, специфики создания глубоко условных декораций и функциональности студийных пространств, для которых характерно «соединение условности со сверхреальной

[1] *Кузнецова В.* У кино был друг... (Маяковский и современное кино) // Классическое наследие и современный кинематограф: Сборник научных статей / Сост. М. Л. Жежеленко. Л.: ЛГИТМиК, 1988. С. 83—84.

[2] *Кузнецова В.* Свободная тема. Театр. Кино. Художник // Творчество. № 4 (376). М.: Советский художник, 1988. С. 18—20.

[3] См.: *Кузнецова В.* Что значит работать на ТВ? // Творчество. 1987. № 7. С. 17—20; *Кузнецова В.* Знакомьтесь: художники ленинградского телевидения // Художник и зрелище. М.: Советский художник, 1990. С. 60—92; *Кузнецова В.* Художник кино и телевидения. Художник-декоратор телевидения. Кинооператор и оператор телевидения // Мир профессий: Человек — художественный образ / Сост. А. И. Смирнов. М.: Молодая гвардия, 1987. С. 332—334, 335, 338—342; *Кузнецова В.* Художник и телекадр // Очерки телевизионного кино: Сборник научных статей / Отв. ред. и сост. Р. Д. Копылова. Л.: ЛГИМТиК, 1990. С. 120—139.

конкретностью показательно для ТВ»[1]. Она отмечает, что проблема введения натурных съемок для телеспектаклей — весьма чувствительный момент, нарушающий органику телеспектакля, разрушающий пространство условного мира. Кузнецова одна из первых затрагивает проблему зарождавшихся на отечественном телевидении ток-шоу («Музыкальный ринг», «Общественное мнение»), также выявляя их специфику и особенности воздействия таких передач на зрителя.

В дальнейшем Вера Александровна Кузнецова продолжила фундаментальные исследование телевизионного сообщения как эстетического послания в ракурсе кинопроцессов, жанровой специфики, изобразительного решения кадра[2]. Неоценим ее вклад при работе над сборником «Из истории „Ленфильма“»: ею подготовлена почти половина пятого выпуска, куда вошел и материал о военном кино[3], которым она занималась пятнадцатью годами ранее.

Анализируя ситуацию на ленинградской киностудии и в киноиндустрии в целом, Кузнецова, используя привычный для нее исследовательский подход, обращается к персоналиям. Вот как она характеризует творческую личность режиссера В. Я. Венгерова: «Он не был ленинградцем по рождению, но, может быть, как никто другой в послевоенном поколении режиссеров сохранял в себе дух „Ленфильма“»[4]. В статьях о «Ленфильме» конца 1940-х, 1950—1980-х годов исследователь подробно восстанавливает во всех деталях кинопроцесс, акцентируя внимание на характерных фигурах и ключевых кинокартинах.

В последние годы жизни научная деятельность Веры Александровны сосредоточена на изучении наследия «Ленфильма». Она собрала богатейший материал благодаря тесному взаимодействию с творческими работниками студии.

В начале XXI века при участии П. Багрова ею были изданы материалы из неопубликованного пятого ленфильмовского сборника[5]. Уже после кон-

---

[1] *Кузнецова В.* Художник и телекадр. С. 128.

[2] *Кузнецова В.* Экранное изображение. Методологический аспект // Современный экран: Теория. Методология. Процесс. СПб.: РИИИ, 1992. С. 93—117; *Кузнецова В.* Научно-познавательное кино // Научно-популярное кино: Проблемы. Размышления. Споры: Сборник научных трудов / Редкол.: Н. Б. Вольман (отв. ред., сост.), И. В. Сэпман. СПб.: ВНИИ Искусствознания, 1991. С. 46—64.

[3] *Кузнецова В.* Судьба развлекательных жанров в годы Великой Отечественной войны // Вопросы истории и теории кино. Вып. 4: Фильм в социально-культурном контексте. Л.: Искусство, 1978. С. 126—133.

[4] *Кузнецова В.* Против инерции. О Владимире Яковлевиче Венгерове // Киноведческие записки. 2003. № 63. URL: http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/168/ (дата обращения: 01.12.2019).

[5] Из истории «Ленфильма»: Памятник неизданному сборнику / Публикация В. А. Кузнецовой; коммент. П. А. Багрова и В. А. Кузнецовой при участии Г. Д. Иванеева // Киноведческие записки. 2005. № 72. С. 141—144.

чины Веры Александровны «Киноведческие записки» выпустили в свет ее статью «Американские звезды в стране большевиков»[1].

Неполная библиография Кузнецовой насчитывает более пятидесяти публикаций, из которых пять — книги-монографии.

В заключение необходимо сказать, что Вера Александровна, несомненно, была человеком своей эпохи — эпохи академической науки, эпохи авторитетов, времени, когда дистанция между практиками и теоретиками иногда размывалась, а иногда казалась пропастью. Она умела видеть прекрасное и, очаровавшись им, затем последовательно анализировала и структурировала явление, стараясь увидеть главное, подчеркнуть важные детали и выявить истоки образа. Она была искусствоведом, для которого творческий анализ и анализ творческого процесса были способом проживания действительности. Об этом говорят ее изобразительные артефакты — небольшие листы с рисунками, где видно, как она пыталась понять акварель, натюрморт, пейзаж[2]. Ученичество неслучайное — она пыталась постичь творческое изобразительное решение собственными силами, глазами, руками. В этих работах видно желание ощутить, «как это делается».

Характерно, что ее натюрморты и пейзажи сделаны с натуры — В. Кузнецову интересовало, как реальность «упаковывается» в двумерное пространство посредством акварельной техники, использования перспективы, цвета. В других ее работах, более поздних, видно, как из спонтанных цветовых акварельных пятен путем обведения их линиями контуров рождаются новые образы, которых нет в действительности, но есть в воображении, в мыслях рисующего.

Портрет Веры Александровны складывается на основе ее публикаций и воспоминаний ее коллег. Автор выражает глубокую благодарность А. М. Загулину, заведующему кинокабинетом сектора кино и телевидения РИИИ, собравшему богатейшую картотеку, без обращения к которой не мог быть подготовлен этот материал.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ЛГУ — Ленинградский государственный университет имени А. А. Жданова.

ЛГИТМиК — Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии.

РИИИ — Российский институт истории искусств.

---

[1] *Кузнецова В.* Американские звезды в стране большевиков // Киноведческие записки. 2007. № 85. С. 196—248.

[2] На выставке «Из коллекции кинокабинета РИИИИ» (сентябрь, 2019), приуроченной к юбилею А. М. Загулина, представлены упоминаемые артефакты (куратор выставки В. Сафронова). URL: https://artcenter.ru/vystavka-iz-kollekcii-kinokabineta-riii-k-yubileyu-a-m-zagulina/ (дата обращения 01.09.2022).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Багров П.* Вера Александровна Кузнецова (1933—2007) // Киноведческие записки. 2007. № 85. URL: http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/1194/ (дата обращения: 01.12.2019).
2. Из истории «Ленфильма»: Памятник неизданному сборнику / Публикация В. А. Кузнецовой; коммент. П. А. Багрова и В. А. Кузнецовой при участии Г. Д. Иванеева // Киноведческие записки. 2005. № 72. С. 141—199.
3. *Кузнецова В.* Американские звезды в стране большевиков // Киноведческие записки. 2007. № 85. С. 196—248.
4. *Кузнецова В.* Влияние социокультурного контекста на процесс создания и восприятия фильма // Комплексное исследование кинопроцесса: Сборник научных трудов / Сост. Я. Б. Иоскевич. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 26—63.
5. *Кузнецова В.* Евгений Еней. Л.; М.: Искусство, 1966. 138 с.
6. *Кузнецова В.* Женщина в семье. На экране и в жизни // Нравственная проблематика кинематографа 70-х годов: Сборник научных трудов / Сост. И. В. Сэпман. Л.: ЛГИТМиК, 1983. С. 36—87.
7. *Кузнецова В.* Знакомьтесь: художники ленинградского телевидения // Художник и зрелище. М.: Советский художник, 1990. С. 60—92.
8. *Кузнецова В.* Кинофизиогномика: Типажно-пластический образ актера на экране. Л.: Искусство, 1978. 175 с.
9. *Кузнецова В.* К истории становления жанров в советском кино 30-х годов // Вопросы истории и теории кино. Вып. 5: Актуальные проблемы теории киножанров / Отв. ред. Р. Д. Копылова. Л.: ЛГИТМиК, 1982. С. 58—72.
10. *Кузнецова В.* Костюм на экране. Л.: Искусство, 1975. 151 с.
11. *Кузнецова В.* Научно-познавательное кино // Научно-популярное кино: Проблемы. Размышления. Споры: Сборник научных трудов / Редкол.: Н. Б. Вольман (отв. ред., сост.), И. В. Сэпман. СПб.: ВНИИ Искусствознания, 1991. С. 46—64.
12. *Кузнецова В.* Против инерции. О Владимире Яковлевиче Венгерове // Киноведческие записки. 2003. № 63. URL: http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/168/ (дата обращения: 01.12.2019).
13. *Кузнецова В.* Свободная тема. Театр. Кино. Художник // Творчество. № 4 (376). М.: Советский художник, 1988. С. 18—20.
14. *Кузнецова В.* Судьба развлекательных жанров в годы Великой Отечественной войны // Вопросы истории и теории кино. Вып. 4: Фильм в социально-культурном контексте. Л.: Искусство, 1978. С. 126—133.
15. *Кузнецова В.* У кино был друг... (Маяковский и современное кино) // Классическое наследие и современный кинематограф: Сборник научных статей / Сост. М. Л. Жежеленко. Л.: ЛГИТМиК, 1988. С. 83—100.
16. *Кузнецова В.* Художественное пространство и время в советском искусстве. Их роль в изучении эволюции пространственно-временных представлений // Пространство и время в искусстве. Л.: ЛГИТМиК, 1988. С. 111—120.
17. *Кузнецова В.* Художник и телекадр // Очерки телевизионного кино: Сборник научных статей / Отв. ред. и сост. Р. Д. Копылова. Л.: ЛГИМТиК, 1990. С. 120—139.
18. *Кузнецова В.* Художник кино и телевидения. Художник-декоратор телевидения. Кинооператор и оператор телевидения // Мир профессий: Человек — художественный образ / Сост. А. И. Смирнов. М.: Молодая гвардия, 1987. С. 332—334, 335, 338—342.
19. *Кузнецова В.* Что значит работать на ТВ? // Творчество. 1987. № 7. С. 17—20.
20. *Кузнецова В.* Экранное изображение. Методологический аспект // Современный экран: Теория. Методология. Процесс. СПб.: РИИИ, 1992. С. 93—117.
21. *Кузнецова В., Кузнецов Э.* Цехановский. Л.: Художник РСФСР, 1973. 115 с.

Аннотация

Целью статьи является попытка осмысления научного наследия Веры Александровны Кузнецовой и ее вклада в киноведение как сотрудника сектора кино и телевидения Российского института истории искусств. Обширный публикационный материал, воспоминания коллег, артефакты позволяют взглянуть на личность исследователя в ракурсе вопроса, в каком отношении к произведению искусства находится ученый, как складывается его метод в контексте науки и эпохи. Поскольку основной областью интереса Веры Александровны были выразительные средства и художественный образ, то особое внимание уделено методам ее анализа изобразительности на киноэкране, алгоритму воплощения замысла и роли художника.

Abstract

This article aims to explore the academic legacy of Vera Alexandrovna Kuznetsova as a researcher of film and television at the Russian Institute of Art History. It will also consider her contribution to the discipline of film studies. The article takes into account comprehensive source materials, including publications and recollections from her colleagues—artifacts that facilitate an understanding of her personality in terms of her relation to the artworks she studied, and of how this might reflect the contemporaneous academic context in which she was working. Since the Kuznetsova's main field of study was the modes of expression of artistic imagery, particular attention is given to her methodological approach to analysing cinematic imagery.

✓ *Ключевые слова:* история искусства, киноведение, исследование, творческий метод, художественный образ.

✓ *Keywords:* art history, film scholarship, research, creative method, artistic image.

№ 4 / 2022

ИССЛЕДОВАНИЯ

УДК
7.072 + 791.4

Российское кино на переломе веков

ПОЗНИН ВИТАЛИЙ ФЁДОРОВИЧ
Доктор искусствоведения, профессор, заведующий сектором кино и телевидения, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)

POZNIN VITALY F.
Doctor of Arts, Professor, Chief of the Film and Television Department, Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: poznin@mail.ru

Новое российское кино, зародившееся в конце 1980-х, насчитывает уже три десятилетия, и если учесть, что понятие «поколение» принято определять временны́м отрезком в четверть века, то можно сказать, что сегодня мы имеем дело с кинематографистами и кинозрителями совершенно новой генерации и формации. А поскольку документальные и игровые фильмы — это фактически артефакты, свидетельствующее об эстетических и этических принципах, которые были основополагающими для общества в определенный исторический период, то можно сказать, что в современном кино во многом нашли отражение эстетические пристрастия и нравственные искания нового поколения.

Смена этической и эстетической парадигмы

Для отечественного кинематографа процесс перехода из социалистической системы, где все структуры подчинялись государственному регулированию, к открытому нерегулируемому рынку оказался трудным и болезненным — и не только в экономическом отношении, но и в плане поиска собственной идентификации.

В конце 1980-х — начале 1990-х стремительно уходит в прошлое советская система ценностей, и киноискусство, существующее теперь без цензуры и указаний сверху, пытается актуализировать темы и проблемы, которые до этого считались запретными или табуированными, осваивает новую стилистику и новую жанровую палитру.

Что касается нравственных ценностей, утверждаемых советской литературой и искусством, то они во многом были основаны на православных традициях (притом что коммунистическая идеология отрицала религию) и на нравственных основах русской культуры — примате совести, способности к

воскрешению падшей души, ответственности каждого человека за содеянное, стремлении к гармонии личности, природы и общества, сострадании к «маленькому» человеку, способности к жертвенному служению, доходящему до самопожертвования, утверждении творческого, созидательного начала в человеке и в отношении его с миром[1].

Однако на практике художественное утверждение этих принципов в кино нередко вызывало отторжение у представителей партийных и государственных структур, особенно если художественная трактовка образов отличалась оригинальностью и неоднозначностью. Доктринёрство, догматизм, боязнь всего нового, доминировавшие в конце 1970-х — начале 1980-х годов во всех сферах жизни, нередко приводили к тому, что кинопроизведения превращались в нечто одномерное, банальное, мало волнующее зрителя, что и вызвало в этот период резкое падение интереса к отечественному кино.

Конечно, причин оттока зрителя из кинотеатров в это время было несколько (расширение форм досуга, возросшая конкуренция со стороны телевидения и иные социальные и культурные факторы), но все же одним из существенных моментов был узкий тематический и жанровый спектр многих выпускаемых на экраны фильмов и их средний художественный уровень. Поэтому с таким энтузиазмом творческие работники восприняли перемены в стране, начавшиеся в 1985 году.

Развернувшаяся в прессе полемика накануне известного Пятого съезда кинематографистов, который должен был состояться в мае 1986 года, обозначила болевые точки отечественного кино, в частности отсутствие глубокого художественного анализа реальной жизни. Сценарист оскароносного фильма «Москва слезам не верит» В. Черных, выражая мнение многих деятелей кино, писал в это время: «Мы сами задаем вопросы, что же надо сделать, чтобы вернуть пошатнувшееся доверие зрителя. Лично я вижу один ответ: делать правдивые фильмы. Не фильмы, где есть правдоподобное или часть правды, а говорить зрителю правду и только правду о наших днях, правду о существующих еще недостатках, противоречиях, несовершенствах, и когда зритель услышит с экрана то, о чем он говорит дома, в семье, размышляет на работе, зритель снова станет нашим заинтересованным соратником»[2].

Сразу же после Пятого съезда кинематографистов инициативная группа членов Союза начала разрабатывать проект новой модели отечественного кинематографа. Суть этой модели свелась в основном к чисто структурным изменениям — дроблению государственных киностудий на большое коли-

[1] См.: *Брейтман А. С.* Традиционные ценности русской культуры в эпоху постмодернизма (на материале «нового» кино России) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2004. № 4 (7). С. 167—168.

[2] *Черных В.* ...И ничего, кроме правды // Советский экран. 1986. № 5 (март). С. 11.

чество независимых хозрасчетных структур, получивших экономическую и творческую свободу.

Реальная действительность быстро внесла существенные коррективы в предложенную модель, которая оказалась на практике совершенно нежизнеспособной и весьма далекой от мечтаний идеологов киноперестройки.

Главной причиной крушения оптимистических надежд было то, что вся перестройка экономики и общества была революцией сверху, в чем откровенно призна́ется позже один из главных идеологов проводимых в стране преобразований А. Н. Яковлев: «Советский тоталитарный режим можно было разрушить только через гласность и тоталитарную дисциплину партии, прикрываясь при этом интересами совершенствования социализма»[1]. То есть Яковлев и его команда, создавая иллюзию конструктивных перемен, постепенно, но неуклонно проводили политику полного *разрушения* всех звеньев экономики, в том числе отечественной киноотрасли, изменения в которой стали пробным шаром в стратегии «перестройщиков».

Поскольку кинематографисты были убеждены в том, что государственная финансовая поддержка по-прежнему сохранится и что, как прежде, будет осуществляться тесная связь киностудий с кинопрокатом, а отечественная киноиндустрия будет иметь, хотя бы временно, преференции по сравнению с зарубежной кинопродукцией, то они горячо поддержали все мероприятия, проводимые директивно, сверху секретариатом Союза кинематографистов.

Однако резкий переход кинопроизводства на рыночные отношения с предоставлением кинопрокату права выбора плюс полное отсутствие государственного регулирования и контроля за поступавшей в страну зарубежной кинопродукцией[2] привели к тому, что «отечественное кино, исторически совершенно не приспособленное, не готовое к существованию в условиях открытого рынка, оказалось один на один с западным кинематографом, который всегда был рыночным и в результате длительной конкурентной борьбы выработал сравнительно эффективные способы овладения вниманием зрительских аудиторий»[3].

К тому же кинематографисты, раздраженные мелочной опекой Госкино и партийных органов, обретя творческую свободу, первым делом принялись выплескивать на экран накопившуюся латентную нелюбовь ко всему советскому, менее всего думая о том, как это будет воспринято зрителем.

---

[1] *Яковлев А. Н.* Большевизм — социальная болезнь XX века // *Куртуа С., Верт Н., Панне Ж.-Л., Пачковский А., Бартошек К., Марголен Ж.-Л.* Черная книга коммунизма: преступления, террор, репрессии / Пер. с фр. М.: Три века истории, 2001. 2-е изд. URL: http://www.agitclub.ru/gorby/ussr/blackbook1.htm (дата обращения: 20.03.2022).

[2] Если в 1989 году в СССР было ввезено только 11 фильмов из США, то в 1994-м их количество в российских кинотеатрах составляло уже 214.

[3] *Жабский М. И.* Социокультурная драма кинематографа. Аналитическая летопись (1969—2005 гг.). М.: Канон+, Реабилитация, 2009. С. 185.

Политолог В. В. Титов, анализируя постсоветские реалии конца 1980-х — 1990-х годов, пришел к выводу, что одна из характерных черт этого периода — *кризис идентичности*, произошедший в результате распада системы смыслов, ценностей и символов: «Итог такого распада — не только фрагментация политического пространства и усиление социальных конфликтов, но и разрушение образа прошлого через девальвацию его позитивных составляющих, сознательное „очернение“ истории под видом поиска „исторической правды“»[1].

Благородное стремление кинематографистов 1980-х «говорить зрителю правду» на деле обернулось тем, что плюсы быстро сменились на минусы, и, согласно закону маятника, затянувшийся этап искусственного поддержания обветшалых советских догм обернулся другой крайностью: «критике, разносу, развенчанию подвергалось все, что вчера публично, экранно превозносилось. „Антиобщественный элемент“ потеснил „положительного героя“. Эффект получился гиперреалистическим, но экранная картина действительности не стала менее односторонней: кино „радужного благополучия“ теперь оказалось „черным“»[2]. На смену «героев былых времен» и людей труда пришли преступники, проститутки, маргиналы, деклассированный элемент, сексуально озабоченные персонажи, а действие в такого рода картинах переместилось в исправительно-трудовые лагеря (на «зону»), в солдатские казармы с царящей там «дедовщиной», на тесные коммунальные кухни, в забытые богом поселки и т. п.

Другая часть кинематографистов, менее озабоченных идеологическими и эстетическими проблемами, тоже принялась в это время воплощать на экране то, что раньше запрещалось, но по иным причинам — к месту и не к месту в фильмы стали включаться эпизоды сексуального характера, жестокие криминальные разборки, сцены с «обнажёнкой» и т. п.

За короткий период «социальный оптимизм» сменился на экране ощущением безнадежности и потерянности, что особенно проявилось в авторских фильмах и артхаусе, где доминируют эсхатологические или экзистенциальные мотивы, — именно такого рода фильмы получают призы на внутренних и на международных кинофестивалях.

Гипертрофированным выражением такого мироощущения стало направление, получившее название «некрореализм», провозглашенное его идеологом — ленинградским кинорежиссером и художником Е. Юфитом. Как отмечает киновед А. С. Попов, «некоторые кинокритики не без основания усматривают эстетические корни некрореализма в жуткой советской традиции мумифицировать своих вождей, что всегда добавляло советской куль-

[1] *Титов В. В.* Политика памяти и формирование национально-государственной идентичности: российский опыт и новые тенденции. М.: Ваш формат, 2017. С. 53—54.

[2] *Джулай Л. Н.* Документальный иллюзион: Отечественный кинодокументализм — опыты социального творчества. 2-е изд. доп. и перераб. М.: Материк, 2005. С. 182.

туре оттенок некрофилии. Исходя из этой амбивалентности живого и мертвого в советской культуре, создатель некрореализма Евгений Юфит строил свои абсурдистские киноминиатюры на столкновении бесплотной, воздушной соцреалистической эстетики с грубым, нарочито натуралистично репрезентированным танатологическим событием. Эйдетическая эстетика соцреализма особенно быстро обнаруживала свою хрупкость и ирреальность именно в столкновении со смертью, существования которой она просто не предполагала»[1].

Нам кажется, в данном случае уместней вести речь не столько об «изменениях ценностей в российском обществе», сколько о *навязывании* зрителю иных, не свойственных традиционной российской этике ценностей. (Достаточно вспомнить популярные в то время телепередачи «Слабое звено», «Алчность», «Деньги не пахнут», «Империя страсти», «За стеклом», «Дом 1», «Без комплексов» и др., культивирующие индивидуализм, стяжательство, бесстыдство.)

Этому же способствовало и желание определенной части творческой интеллигенции, ненавидевшей (часто вполне обоснованно) идеологический прессинг со стороны партийных и государственных структур, выразить это в виде эстетического негатива, скепсиса и разрушения — в пику тому оптимистическому позитиву, который доминировал в искусстве соцреализма.

В результате возник удивительный парадокс: двойственности, возникающей у советских людей при сравнении партийных лозунгов и отчетов с реальной действительностью, в короткие сроки на смену пришла однозначная суровая «правда» жизни — безо всяких лозунгов и лакировки: при переделе государственной собственности открыто реализовалось право сильного и наглого, в информационном поле теперь разрешалось все, что ранее считалось табу, нарушением принципов справедливости и т. д.

Быстрые и радикальные изменения в жизни общества не могли не сказаться на мировосприятии художников этого периода. В ряде фильмов начинает доминировать острое ощущение неопределенности и безнадежности, вплоть до синдрома суицидального поведения, что было следствием резких и непонятных большинству людей тектонических сдвигов в окружающей жизни и духовной сфере. Наиболее яркое выражение это ощущение нашло в фильме «Прикосновение» (реж. Альберт Мкртчан, 1992), где трагически ушедший из жизни человек призывает живых в иной мир, чтобы избавить их от скверны и от земных страданий.

Реакцией на разрушение недавних художественных, эстетических и культурных ценностей стал постмодернистский китчево-пародийный фильм «Да-

[1] *Попов А. С.* Кинематограф 1990—2000-х гг. и изменение ценностей в российском обществе // Вестник Воронежского государственного университета. Серия «Лингвистика и межкультурная коммуникация». 2011. № 1. С. 229.

ун хаус» (2001), который в момент его появления был брезгливо отторгнут критикой, но сегодня воспринимается как утрированный образ смены этических и эстетических вех. Именно так его и задумывал режиссер картины Роман Качанов: «Достоевский... очень подходит к нашему времени, потому что такой разгул подлости и низости, который сейчас у нас творится, еще десять-пятнадцать лет тому назад было сложно себе представить... для того, чтобы взглянуть на эти перемены со стороны, имеет смысл взять какую-то вечную вещь и переосмыслить ее»[1].

Самое непоправимое, что принесла отечественному кино новая «модель» — это произошедший *разрыв* связи между поколениями и, как следствие, разрыв преемственности лучших традиций. Обозначившееся в 1990-е годы изменение тематической и идейной направленности большинства фильмов, выпускаемых новыми творческими объединениями (студиями), показало, насколько резко поменялись эстетические и этические предпочтения сценаристов и режиссеров нового поколения. Этот феномен очень точно подметил критик Сергей Добротворский, размышляя о таком понятии, как «ленинградская школа кино»[2].

Отнеся к «ленинградской школе» поколение режиссеров, создававших прославившие «Ленфильм» картины в конце 1970-х — начале 1980-х годов, — И. Авербаха, В. Бортко, А. Германа, С. Арановича, Д. Асанову и др., критик уточняет, что в данном случае понятие «школа» подразумевает не тематическое единство или стилевое единомыслие, а, скорее, некую социопсихологическую общность и близкую мировоззренческую позицию, основанную не столько на эстетической, сколько на этической доминанте. В лучших работах «ленинградской школы», по мнению критика, ощущается пристрастие к духовным поискам, к обостренным психологическим коллизиям и подспудная приверженность воспитательной роли искусства, точнее, роли искусства как некоего камертона, с которым зритель сверяет свои этические и эстетические взгляды.

Однако с приходом новой режиссерской когорты в лице В. Сорокина, А. Рогожкина, Ю. Мамина, А. Бибарцева, С. Снежкина, В. Огородникова, К. Лопушанского, С. Овчарова и других ситуация на студии постепенно меняется. Реальность самой жизни начинает вносить коррективы в реальность экрана. Появление этого «второго эшелона» новой ленфильмовской режиссуры обозначило творческий кризис, который был связан «в первую очередь с размыканием самодостаточной социокультурной модели, краеугольным

[1] Цит. по: *Брейтман А. С.* Традиционные ценности русской культуры в эпоху постмодернизма... С. 170.

[2] *Добротворский С. Н.* Ленинградское кино: эволюция авторской традиции // Петербургское «новое кино»: Сборник статей / Отв. ред. и сост. М. Л. Жежеленко. СПб.: Мол: РИИИ, 1996. С. 34—45.

камнем которой, во-первых, была вера в безусловную позитивность коллективного нравственного опыта и, во-вторых, причастность художника-творца неким безусловным, совершенным истинам. Крушение такой картины мира повлекло за собой переоценку и художественных приоритетов, и самих задач искусства»[1].

Как констатирует С. Добротворский, «созданные в середине 80-х годов фильмы — гибриды авторства и жанра демонстрируют кризисное состояние „Ленфильма“. Навыки „школы“ пришли в явное противоречие с перелицованной моделью кинематографа. <...> Попытки сохранить традицию „школы“ в жанровом кино привели к замещению авторства двумя ярко выраженными псевдоавторскими тенденциями — „чернухой“ и „апокалипсисом“»[2].

Кино и зритель

Причиной отчуждения массовой аудитории от нового российского кино стало полное расхождение намерений и желаний кинематографистов с ожиданиями зрителей. Привычное русскому менталитету искусство, несущее доброту, веру, надежду, теплый юмор и возможность испытывать эмоции сочувствия, сострадания или негодования, практически исчезает из российских фильмов конца 1980-х — начала 1990-х. Учитывая же, что в стране в это время царил экономический кризис, разгул бандитизма и нарастало ощущение неопределенности, нетрудно понять психологию зрителя, на которого с экрана постоянно льется поток очередного негатива.

В середине 1990-х, постепенно сведя идеи «базовой модели» нового отечественного кино к рыночным категориям, новое российское государство почти полностью устранилось не только от проблем экономики, но и от проблем культуры. Можно даже предположить, что кино, лишившись идеологической и воспитательной функции, стало для новой российской элиты малоинтересным в качестве феномена идеологического воздействия на массы (этим более эффективно занимались другие средства массовой информации), и в какой-то момент бюджетное финансирование кинопроизводства было сокращено до предела[3].

Однако, видя, что частные инвесторы не спешат вкладываться в столь рискованный и ненадежный сектор, как отечественный кинематограф, государственные структуры вынуждены были, дабы не допустить окончательного исчезновения оказавшегося нерентабельным отечественного кино, поддер-

[1] *Добротворский С. Н.* Ленинградское кино: эволюция авторской традиции. С. 34—35.

[2] Там же.

[3] Если в 1992 году в Российской Федерации было выпущено 178 фильмов, то в 1996 году их количество не превышало двадцати.

живать финансово производство фильмов, и это в той или иной мере продолжается и по сей день[1]. Причем деньги выделяются как бы авансом — на отрасль, а не на конкретные, тщательно проанализированные специалистами сценарии и конкретных режиссеров.

В результате российское кино оказалось, по сути, между социалистическим способом финансирования кинопроизводства и свободным, капиталистическим рынком, и эта двойственность породила странную систему взаимодействия экономики и творчества. В советском кино, как известно, главной фигурой был режиссер. Теперь первое место в кинопроцессе занимает продюсер. Но если в зарубежном кино продюсер несет полную *ответственность* за качество фильма и за возврат средств, полученных на его производство, то российский продюсер чаще всего довольствуется получением денег из суммы, отпускаемой государством или какой-то структурой, независимо от успеха фильма у зрителя.

Именно это, по мнению многих специалистов, и стало одной из причин, препятствующих развитию отечественной киноиндустрии: идеологи новой «модели» отечественного кино, «придя как борцы с советской цензурой, установили еще бóльшую диктатуру, оправдывая свое вмешательство в творческий процесс бизнес-законами, доминирующими в рыночной экономике»[2].

К середине 1990-х уже можно было говорить о четко обозначившихся трех периодах отечественного кино — дореволюционном, советском и постсоветском, то есть современном. И так же, как в киноведении 1920—1930-х годов доминировало негативное отношение к дореволюционному кино, такой же скептический взгляд на советское киноискусство начал доминировать во мнениях ряда ведущих современных киноведов.

«У нас, безусловно, был кинематограф большого стиля, как принято характеризовать этот стиль в мире... Это был кинематограф довольно высоких кондиций, пользующийся вниманием, успехом. Но для того, чтобы называться великим, ему не хватало того, что было в нашем кино в 20-е годы, даже в совсем непростые 30-е и в период оттепели, особенно в начальный ее период, — прорыва в сфере формы, в области киноязыка, прорыва в тематике, в открытии, в постижении героя»[3] — так охарактеризовал советское кино 1970—1980-х годов А. Н. Медведев, долгое время возглавлявший административные структуры управления российской киноиндустрией в 1980—

[1] В последние годы сумма государственной поддержки российского кино составляла порядка 6 млрд рублей в год. В 2022 году дополнительно выделено 5,5 млрд рублей, общая же сумма на производство отечественных фильмов составит 14,5 млрд рублей.

[2] Заявление Лаврентьева Е. А., режиссера фильмов и сериалов. URL: https://vk.com/video711934982_456239020?ysclid=l2neci3i6f.

[3] *Медведев А. Н.* Только о кино // Искусство кино. 1999. № 8. С. 150.

1990-е годы и в немалой степени способствовавший формированию нового российского кино и новой российской киноиндустрии.

В этой его фразе — квинтэссенция взглядов на кино значительной части наших киноведов и кинокритиков, и эти взгляды продолжают доминировать в киноведческой среде — под настоящим киноискусством понимается лишь нечто новое по форме (и при этом чаще всего малопонятное широкой публике), то есть фильмы, содержащие различные коды, символы, образы, которые способны расшифровать, декодировать лишь немногие посвященные.

Никто не спорит — к прекратившему свое существование на исходе 1980-х советскому кино можно предъявить немало претензий. Прежде всего это касается ограниченности тематики, уровня художественного самовыражения режиссера, создания оригинальных экранных образов и использования новых выразительных средств. Бесспорно и то, что в искусстве необходим постоянный поиск новых форм и способов художественного выражения.

Но при этом нельзя забывать, что для полноценного функционирования киноиндустрии основной кинематографический поток должен быть ориентирован на широкий спектр зрительских интересов. Поэтому одна из задач кинокритиков и киноведов — не только исследовать новаторское по форме кино, но и отмечать и поддерживать наиболее удачные фильмы, получившие популярность у зрительской аудитории, и помогать массовому зрителю отделять низкопробную массовую культуру от культуры демократической, понятной каждому, но при этом задающей высокую планку художественности.

К тому же «существует известный для кинопрактики тезис, что высококачественные фильмы не могут появляться при отсутствии базового сегмента производства — для того, чтобы в стране появлялись значительные по художественному уровню картины, национальное кинопроизводство должно генерировать большое количество фильмов, претендующих на массовую зрительскую симпатию. Только с опорой на такую базу появляется весомая прослойка картин, которая называется кинематографом престижа, может представлять страну на международных конкурсах и претендовать на соответствие ментальному и образовательному уровню интеллектуальной элиты страны»[1].

Поскольку при советской власти принято было считать, что американское кино — это индустрия, а советское кино — искусство, то (как это ни странно) не только чиновники от кино, но и кинокритики, многие из которых находились в скрытой оппозиции к власти, во многом способствовали тому, что так называемое жанровое кино, включая сюда не только комедии, детективы, приключенческие фильмы, но и бытовые драмы, определялись как заигрывание со зрителем или как «мелкотемье». Критике подвергались такие

[1] *Зиборова О. П.* Кино и аудитория: итоги года 2015-го // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2016. № 4. С.147.

кассовые фильмы, как «Пираты XX века», «Экипаж», «Гиперболоид инженера Гарина», почти все комедии Л. Гайдая, бытовые мелодрамы В. Мельникова и даже оскароносная «Москва слезам не верит». То есть фильмы, пользующееся успехом у зрителя, воспринимались многими кинокритиками как кино второго сорта.

Казалось бы, появившиеся в результате перестройки рыночные отношения должны были способствовать расширению сегмента кино, ориентированного на широкие слои населения, — ведь хорошо, высокопрофессионально сделанные фильмы в жанре захватывающего боевика, трогательной мелодрамы или остроумной комедии по душе как простому, так и эстетически продвинутому зрителю. На практике же созданием комедий и мелодрам с эротическими сценами в 1990-е годы занялись те, у кого не хватало ни вкуса, ни мастерства. Но корпоративная критика в это время, не замечая хлынувший на экраны поток пошлости и полупрофессиональных киноизделий, горячо поддерживала лишь тех, кто был увлечен творческими экспериментами и чьи работы одобрялись западным киносообществом.

Режиссер Станислав Говорухин в это же время страстно спорит с кинокритиком Андреем Плаховым, занимавшим тогда важный пост в группе кинореформаторов: «Дело не в том, что художники у власти, а в том, что у власти не те художники, которых хотелось бы видеть. Меня, например, совершенно не устраивает мировоззрение Плахова, оно мне кажется смешным и примитивным[1]. Я был недавно на Урале — народ живет ужасно. Ну зачем ему проблемы Сокурова, все эти страдания молодого Вертера в „Днях затмения“? Ему сегодня нужна голливудская сказка. Надо хоть чуть-чуть облегчить его страдания — как врач, который больному делает укол морфия. А он ищет утешения в водке, а не в кино. Плахов не понимает этого...»[2]

С. Говорухин пытается убедить кинематографистов подумать над тем, как вернуть утраченное доверие широкой аудитории к отечественному кино: «Я вижу, что кинематографу становится все хуже. Угроза коммерциализации? Почему? Наше интеллектуальное кино не хуже западного. Но мы пренебрегли „низким“ жанром, который требует высочайшего профессионализма. Сегодня кооперативы будут для денег гнать любую тему. Проблемы общества их всерьез не интересуют. <...> Может быть, в этой обстановке долг художника перестать показывать это, как-то ограничить себя? Может, нужно больше говорить о чести, благородстве, человеческом достоинстве?! У нас чрезвычайная обстановка...»[3]

---

[1] А. Плахов считал, что главное внимание должно уделяться новаторским работам, способным побеждать на международных кинофестивалях, и постоянным контактам наших кинематографистов с зарубежными фирмами.

[2] *Говорухин С.* Иных уж нет, а те далече... // Литературная газета. 1989. 8 нояб.

[3] Союз кино — каким ему быть? // Искусство кино. 1990. № 1. С. 6.

Но этих призывов никто не слышит, сценаристы и режиссеры всё еще опьянены свободой и возможностью претворять в жизнь свои замыслы, меньше всего думая о том, как их творчество будет воспринято широкой аудиторией, и о том, что сейчас нужно зрителю. На творческих студиях в 1990-е годы и позже продолжает в основном создаваться «промежуточное» кино, которое чуждо зрительскому менталитету и мало интересно зрителю с высокими эстетическими запросами. В итоге кинематографисты «вершат свой победный пир в гордом и полном одиночестве — без зрителя, без привычных „народных масс“, которые не только не рвались отведать изготовленные для них кинояства, но с гневом и бранью спешили унести ноги куда подальше от пышных даров перестроечного кино. Налицо был самый неожиданный и печальный парадокс разразившейся киноперестройки: избавившись от намордника цензуры и ненавистной начальственной руки, муза отечественного кино заодно избавилась и от своего зрителя. <...> Если в прежние времена на „полку“ отправлялись лишь „избранные“ фильмы, то теперь на „полке“ оказалось чуть ли не все отечественное кино разом»[1].

Надежды инициаторов новой «модели» кинопроизводства на то, что в результате ее реализации произойдет резкий подъем художественного и профессионального уровня фильмов, на деле оказались маниловскими мечтаниями.

Выступая на состоявшемся в мае 1989 года пленуме Союза кинематографистов СССР известный кинокритик И. Шилова вынуждена была констатировать, что художественный уровень кинопроизведений, выпущенных после отмены цензуры и сведения к минимуму государственного вмешательства в творчество кинематографистов, не только не стал выше, но и значительно снизился: «Прописи не ушли, напротив — становятся все более агрессивными, доказываются с аттракционной ударностью, с эпатажной жестокостью, со смакованием актов садизма и мазохизма. Не кажется ли вам, что отечественный кинематограф становится не столько интернациональным, сколько иностранным, овладевает уже отработанным за рубежом механизмом и манками, бросается в крайности, игнорирует сущность отечественной культуры, ее гуманистических традиций?»[2]

Ирина Шилова точно подметила смену ценностных, этических и эстетических ориентиров, — действительно, вместо культурной глобализации в это время начинает происходить голливудизация отечественного кино.

---

[1] *Караваев Д. Л., Фомин В. И.* Отчет о научно-исследовательской работе: История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат. М.: НИИК ВГИК, 2012. С. 1454—1455.

[2] Цит. по: *Раззаков Ф. И.* Гибель советского кино. Тайны закулисной войны 1973—1991. М.: Эксмо, 2008. С. 157.

В одном из интервью 1992 года склонный к гиперболам А. Герман назвал советское кино «гигантской рекламной организацией»[1]. Можно отчасти согласиться с этим высказыванием режиссера (имея в виду, что всякий кинематограф так или иначе отражает государственную идеологию), но при этом следует добавить, что советское кино если и подменяло порой художественность «прописями», то это были «прописи» об уважении к человеку труда, вере в светлое будущее, патриотизме и коллективизме. Кинематограф же раннего постсоветского периода часто представлял собой еще более явные «прописи», но проповедующие индивидуализм, нигилизм и пессимизм. Таким образом, «одна из главных причин кризиса российского кино конца XX в. состояла в утрате идеалов и морально-нравственных ценностей»[2].

Отвечая на вопросы анкеты, разосланной ведущим мастерам отечественного кино журналом «Искусство кино» в 1989 году, корифей «Ленфильма» Иосиф Хейфиц писал по этому поводу: «Критические элементы в наших фильмах последнего времени стали основными. Это понятно. Но, мне кажется, одни эти элементы вскоре станут неплодотворными. Нам недостает фильмов, утверждающих с той же яростью новое, рождающееся с трудом и в острых конфликтах. Новое об обществе и о человеке. Идеи любви к ближнему, идеи добра и милосердия, торжество совести и порядочности, приговор хамству, мещанству, эгоизму, национализму — все это должно питать наше искусство при любой модели его организации. И только ради этого стоит изобретать новый язык кинематографа. Только для этого и ни для чего другого»[3]. То есть классик советского кино говорил о том, что правду на экране можно трактовать по-разному — это может быть правда ненависти и безнадежности и правда любви, не отрицающая негативных сторон жизни, но дарящая веру и надежду.

Однако количество приземленных фильмов, уныло отражающих не самые светлые стороны бытия, на переломе веков с каждым годом увеличивалось, вызывая все большее отторжение со стороны зрителя, в результате чего «отечественное кино за последние два десятилетия лишилось идентичности. Это стало результатом исчезновения конкретных идеологических скреп, определявших дух советского киноискусства около семидесяти лет, и невнятности ценностных установок, характерных для постперестроечных годов»[4].

---

[1] «Эпоха бездарей...». Интервью с А. Германом, взятое у режиссера Л. Сидоровским в 2013 г. // Невское время. 2021. 27 мая.

[2] *Лубашова Н. И.* Критериальная дуальность бифуркации развития отечественной кинематографии: анализ и прогностика // Аналитика культурологии. 2008. № 2. С. 171.

[3] Три года спустя. Ответы на анкету ИК // Искусство кино. 1989. № 5. С. 15.

[4] *Чичина Е. А.* Современный отечественный кинематограф: новая идентичность // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. 2014. № 1. С. 18.

Кино 2000-х: поиски, просчеты, достижения

Видя решительную победу американского кино в борьбе за зрителя, ряд российских режиссеров начала XXI века принимается копировать голливудские образцы, пытаясь освоить ранее не существовавшие в отечественном кино жанры, такие как блокбастер, фэнтези, байопик, мюзикл. Особенно показательны в этом отношении неудачные попытки освоить такой чуждый русскому менталитету и традициям нашей культуры жанр, как хоррор[1].

Но главное — коммерчески успешные фильмы все чаще ориентируются на драматургические структуры и визуальную стилистику голливудских успешных фильмов либо на вариативное развитие экранной истории, схожее с канонами компьютерных игр (именно так сняты имевшие зрительский успех у молодежной аудитории фильмы «Холоп», «Последний богатырь» и др.).

Кино не для всех

Что же касается картин, претендующих называться артхаусом или арткино, то здесь, как правило, доминирует парадигма постмодернистской эстетики, для которой «отличительной особенностью... является ее *гибридность*, совмещение классических и модернистских канонов, в ряде случаев дающее инновационный эстетический эффект»[2]. Именно гибридность, соединяющая фотографическую реалистичность, имманентно свойственную кинематографу, с условностью предлагаемых авторами сюжетных ситуаций и мотивацией поступков героев, в той или иной мере характерна для всех российских арт-фильмов.

В результате постмодернистское кино, претендующее стать неким новым эстетическим феноменом, чаще всего оказывается *промежуточным* — оно не воспринимается ни широкой аудиторией, у которой совмещение внешней реалистичности происходящего с условностью образов и ситуаций вызывает когнитивный диссонанс, ни требовательным зрителем, который способен оценить игру со смыслами, но не получает эстетического удовольствия по причине отсутствия в таких фильмах художественной органики.

Пароксизмом подобной гибридной стилистики стал фильм С. Лозницы «Счастье мое» (2010), персонажи-функции которого ведут себя странно, немотивированно, появляются неизвестно откуда и так же неожиданно исче-

[1] См.: *Познин В. Ф.* Жанр хоррор в современном российском кино // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2020. Т. 10. № 2. С. 248—265.

[2] *Маньковская Н. Б.* Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив. Университетская книга, 2009. С. 161.

зают; во второй же половине картины вообще начинает происходить нечто фантастическое с точки зрения здравого смысла.

В других арт-фильмах 2010-х, получивших признание фестивальной аудитории и высокую оценку критики, нет столь откровенной тенденциозности и такой квинтэссенции условных приемов, как в упомянутом фильме, но и в них нельзя не заметить общих для такого рода картин характеристик — художественная гибридность проявляется здесь во все том же совмещении натуралистичности окружающей героев среды с условностью и заданностью сюжетных ситуаций. Даже в одном из лучших арт-фильмов «Дикое поле» (реж. М. Калатозишвили, 2008) место проживания и работы героя, единственного на всю округу доктора, вопреки здравой логике и правдоподобию, почему-то находится вдали от всякого жилья. Создание данной локации, судя по всему, необходимо было авторам фильма для того, чтобы можно было попеременно заселять ее разными персонажами, представляющими собой как бы типологический срез нашего общества: пьяницами, бандитами, милиционером, одинокой девушкой, убийцей, которые появляются и исчезают, как в одноактной пьесе, соблюдая традиционный театральный принцип единства времени, места и действия.

Это тяготение к театрально-условным ситуациям и образам в наибольшей мере ощущается в фильмах режиссеров, имеющих за спиной опыт работы в театре (И. Вырыпаев, К. Серебренников, А. Звягинцев, Ю. Быков, И. Демичев, Е. Шагалова и др.) и, вероятно, потому вольно или невольно переносящих в кино театральную стилистику.

Подобная гибридная стилистика оказались настолько характерной для российской артхаусной продукции, что дала основание отечественным философам и культурологам определить ее как *новую эстетическую парадигму* и сделать вывод о том, что авторское кино «в рамках постмодернистского пространства осваивает новые стилистические формы художественного высказывания, сочетающие реализм и условность»[1].

Никто не спорит — без поиска новых форм выражения искусство не может существовать. Но это не значит, что при этом нужно агрессивно *отторгать реализм*, подобно футуристам, призывавшим сбросить классиков литературы с парохода современности. Как говорил по аналогичному поводу чеховский Тригорин: «Всем хватит места, и новым и старым, — зачем толкаться?» Но ряд исследователей убеждены в том, что в XXI веке такому способу художественной трактовки действительности, как реализм, пришел конец. «Вообще говоря, самого по себе существования доктрины реализма довольно, чтобы уверовать в чудо. Этот конструкт не просто уязвим, он не может существовать, — решительно заявляет социолог Лев Яковлев. — Достовер-

[1] *Гашева Н. Н.* Интегративность киновысказывания: авторское кино России 2000-х гг. // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2016. № 5. С. 5.

ное изображение реальности необходимо предполагает субъекта, того, чьими глазами, собственно, эта реальность наблюдается»[1].

Нетрудно заметить, что в данном случае понятие «реализм» ученый подменяет понятием «объективизм», хотя реализм — это вовсе не бесстрастное копирование реальности.

Адепты постмодернизма столь агрессивно отрицают реализм по той причине, что, по их мнению, это художественное направление дает автору «мало шансов быть услышанным», — «не случайно классический реализм благополучно умер вместе с эпохой, когда книжный тираж в пять тысяч экземпляров считался большим, а кино еще не было вовсе. Он представлял собой, по сути, обращение к рационально мыслящей интеллектуальной элите, не более того»[2].

Во-первых, даже если допустить, что классический реализм закончился на Л. Н. Толстом и А. П. Чехове, то при советской власти тиражи их произведений достигали миллионов, и советские писатели, чьи книги выпускались огромными тиражами, в большинстве своем тоже были реалистами. А во-вторых, ежели в отношении интереса читающей публики к модным и популярным сегодня постмодернистам В. Пелевину и В. Сорокину уважаемый профессор прав, то с кино дело обстоит не так просто, потому что главное отличие кинематографа от литературы состоит в том, что кино, в силу своей фотографической природы, *изначально реалистично* (за исключением нескольких жанров, в основе которых — откровенная условность) и обычный зритель воспринимает нарушение в фильме элементарного правдоподобия не как художественный прием, а как фальшь.

Анализируя в своей статье фильмы, которые, на его взгляд, дают возможность их авторам «быть услышанными», Л. Яковлев называет в основном российские картины, показанные в начале 2000-х в ночном «Закрытом показе» А. Гордона, который потому так и назывался, что в этой программе обсуждались фильмы, не имевшие успеха у широкого зрителя. В большинстве подобного рода картин, авторы которых всеми способами стараются передать ощущение безвременья, уныния и безысходности, действие происходит где-то на отшибе — в глухой провинции, на забытом полустанке, в степи, на острове. В таких фильмах пространство существует как некий фон, с которым герои практически не взаимодействуют[3], но главное — в них совершенно нет ощущения связи с большим пространством страны, что всегда было свойственно восприятию русским человеком земли, где он живет и где жили его предки.

---

[1] *Яковлев Л. С.* Российское кино в эпоху смены парадигм // Теория искусства и художественное воображение XXI века. 2011. № 2 (3). С. 94.

[2] Там же. С. 98.

[3] Подобней об этом см.: *Познин В. Ф.* Художественное пространство арт-фильма // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2013. Т. 3. № 4. С. 43—49.

Можно предположить, что в немалой степени такое мировосприятие появилось у многих художников после распада большой страны под названием СССР, и именно это породило ощущение неопределенности пути, по которому должна пойти Россия.

Кино для зрителя

Что же касается фильмов, ориентированных на широкую аудиторию, то наши продюсеры в попытке засы́пать пропасть, которая давно отделила отечественное кино от зрителя, в последние два десятилетия предприняли попытки различными способами пробудить зрительский интерес.

Зная, что самым востребованным у зрителя жанром является комедия, первым делом кинематографисты попытались привлечь зрительскую аудиторию шуткой и юмором. Но поскольку юмор во многих этих комедиях был на уровне КВН и развлекательных телепрограмм типа «Камеди Клаб» и «Наша Раша», то чаще всего многочисленные попытки развеселить аудиторию такими опусами, как «Все включено», «Лучший фильм», «Яйца судьбы», «Ржевский против Наполеона», «Гитлер капут» и т. п., только девальвировали жанр комедии.

Более удачным оказалось обращение к жанру «детектив». Однако вскоре герои детектива перешли на телевидение — в многочисленные сериалы о «ментах», «убойной силе» и т. п. Кинематограф же занялся созданием криминальных фильмов о бандитских разборках 1990-х, сюжеты которых часто построены по модели народной поговорки «вор у вора дубинку украл», то есть более симпатичный бандит расправлялся с теми, кто еще хуже и отвратительней. Даже названный культовым фильм А. Балабанова «Брат» (1997) построен по схожей схеме: вернувшийся с Чеченской войны молодой человек, выручая из беды своего брата-киллера, вершит суд по своему разумению над «нехорошими людьми»: убивает криминального авторитета Чечена; расстреливает еще двух бандитов, оправдывая себя тем, что он «людей хороших спас»; приканчивает бандита по кличке Крот; расправляется с конкурентом брата Круглым и его бандой. Причем все эти поступки (а фактически — преступления) даются ему легко и чуть ли не весело.

Нельзя не согласиться с мнением М. Безенковой, что успех фильма А. Балабанова кроется в том, что в нем фактически создана некая «над-реальность, своего рода мифологическое пространство», близкое по структуре сказке или притче, и что «зрителю, уставшему от кинематографа болезни, подлости, предательства, именно этот фильм показался близким и родным»[1].

Вероятно, зрительскую симпатию к герою фильма Даниле Багрову (фактически нашему варианту Рембо) вызвало и то, что простой русский парень,

[1] *Безенкова М. В.* Становление канонических элементов в российском кинематографе первого десятилетия XXI века // Человек и культура. 2019. № 4. С. 29.

пусть исключительно силовым методом, утверждает справедливость, верша свой самосуд, как бы компенсируя этим бессилие или продажность властных структур 1990-х. Остается лишь констатировать: какое время — такие и герои.

В начале 2000-х ряд продюсеров, вероятно руководствуясь голливудской практикой максимально использовать успех у зрителя того или иного фильма, создавая его ремейки и сиквелы, запустили в производство варианты пользовавшихся любовью зрителя советских картин — «Небо. Самолет. Девушка» (ремейк фильма 1968 года «Еще раз про любовь» по пьесе Эдварда Радзинского «104 страницы про любовь», 2002), «Карнавальная ночь — 2, или 50 лет спустя» (2006), «Бриллиантовая рука—2» (телесериал, 2010), «Ирония судьбы. Продолжение» (2007), «Розыгрыш» (2008), «Служебный роман. Наше время» (2011), «Джентльмены, удачи!» (2012), «Кавказская пленница!» (2014), «Веселые ребята» (2014), «А зори здесь тихие» (2015) и др. Однако эти картины не имели в прокате особого успеха, потому что оказались намного слабее своих предшественников и выглядели бледной копией советских кинолент, а главное — в них не было той органики, доброты и душевности, что присутствовали в оригиналах.

Единственным счастливым исключением оказались снятые режиссером Николаем Лебедевым ремейки фильмов «Звезда» (2002) и «Экипаж» (2016), успеху которых способствовало то, что это были не совсем ремейки, — общей осталась лишь напряженная сюжетная линия, атмосфера же действия была воссоздана в современной стилистике, а главное — зритель видел на экране яркие характеры персонажей и образное воплощение идей, утверждающих такие традиционные ценности, как мужское братство, взаимопомощь, верность долгу, готовность пожертвовать собой ради общего дела.

На экране — советское прошлое

Нельзя не заметить, что большое количество созданных за последние четверть века фильмов рассказывают *о советском прошлом* — либо в обличительном тоне, либо с некоторой ностальгической грустью.

Поскольку самое значительное событие в истории СССР — Великая Отечественная война, то именно эта тема стала одной из главных в современном российском кино. За последние 15 лет было создано около 150 фильмов, в той или иной мере затрагивающих военную тему. Одни посвящены малоизвестным страницам обороны Москвы («Вторые» (2009), «28 панфиловцев» (2016), «Остаться в живых» (2018), «Подлежит уничтожению» (2019), «Ильинский рубеж» (2018)); другие по-новому рассказывают об известных событиях («Брестская крепость» (2010), «Битва за Севастополь» (2015), «Ленинград» (2007), «Ладога» (2013), «Спасти Ленинград» (2019) и др.). Остальные картины о войне представляют собой истории о героях войны, воевавших на флоте, в авиации, в танковых частях, о снайперах, разведчиках,

контрразведчиках. В большинстве своем эти фильмы решены в жанре драмы, в основе которой противостояние добра и зла и разрешение различных ситуаций, требующих от героев принятия непростого решения и мужества.

К сожалению, ни одного фильма, равного по художественному уровню и эмоциональному воздействию таким картинам, как «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Иваново детство», «А зори здесь тихие», «В бой идут одни старики», «Иди и смотри», «Восхождение» и др., за последние три десятилетия не появилось. Ни трагизма темы, ни глубины характеров, свойственных лучшим советским фильмам о войне, режиссерам нового поколения, к сожалению, передать не удалось. Сюжеты большинства современных военных картин сведены либо к приключенческим историям, либо к попытке создать на экране масштабные сцены, используя современные цифровые технологии.

Наиболее интересными оказались попытки принципиально нового подхода к трактовке военной темы. Это «Белый тигр» (реж. К. Шахназаров, 2012), в котором органично сочетаются реализм и условная, иносказательная история, и «Мы из будущего» (реж. А. Малюков, 2008), где значительную роль играют привычные для молодежной аудитории элементы фантастики — перемещение современных молодых людей в начало 1940-х годов.

Критические оценки у многих зрителей вызвали фильмы о войне, в которых акцент сделан не столько на подвиге народа, сколько на всевозможных негативных явлениях со стороны советского командования или органов государственной безопасности («Штрафбат» (2004), «Первый после бога» (2005), «Сволочи» (2006), «Смерш» (2019), «Мы из будущего 2» (2010) и др.). Нельзя не согласиться с В. А. Хохловым, который в своей статье «Великая Отечественная война в современном российском кино: продолжение в фэнтези-будущем» дает резкую и справедливую оценку картинам о войне, где доминируют «фантастические предлагаемые обстоятельства, постмодернистские „игры“ с советским мифами и, как следствие, полное пренебрежение исторической фактурой»[1].

Неоднозначно было воспринято зрительской аудиторией и широкое использование в фильмах о войне компьютерных технологий («Сталинград» (2013), «Т-34» (2019) и др.), напоминающее порой стилистику компьютерных игр, что понижает уровень художественной убедительности и достоверности.

Гораздо более успешной оказалось апеллирование кинематографистов к исторической памяти зрителя *о достижениях мирного советского времени* в покорении космоса, успехах в спорте и других победах. Эти художественно восстановленные на экране реальные события вызывали чувство гордости за страну и наших соотечественников («Движение вверх» (2017), «Салют-7»

[1] *Хохлов В. А.* Великая Отечественная война в современном российском кино: продолжение в фэнтези-будущем // Новый исторический вестник. 2010. № 1 (23). С. 74.

(2017), «Время первых» (2017), «Ледокол» (2016), «Землетрясение» (2016), «Легенда № 17» (2013), «Высоцкий. Спасибо, что живой» (2011)).

При этом нельзя не отметить, что драматургическая канва большинства такого рода картин во многом выстроена *по голливудским схемам*, к которым давно привыкла современная аудитория. Сюжеты этих кинолент выстроены по аналогии с драматургией американских блокбастеров: герой фильма, преодолев на пути к своей цели различные препятствия и препоны, в итоге достигает желаемого и становится всенародным любимцем. Причем преодоление трудностей в этих фильмах, как правило, связано с несогласием с законами и нормами, принятыми в СССР, отчего создается впечатление, что все достижения и победы осуществлялись героями вопреки приказам и нормам.

То есть в трактовке событий советского прошлого по-прежнему наблюдается некая промежуточность оценки, что во многом связано с тем, что наши общественные институты до сих пор не определились с трактовкой советского периода, в результате чего «политика идентичности в России продолжает оставаться „размытой“. <...> Прежде всего, можно говорить об аморфности и фрагментарности образа российского прошлого... которое не выстраивается в некую непротиворечивую целостность — многомерный „образ прошлого“, насыщенный не только конфликтами, эмоциями и стереотипами, но и ценностно-смысловыми („знаниевыми“) элементами»[1], поэтому оценки нашего недавнего прошлого варьируются от тотальной критики до его «реабилитации». В результате существующая в общественном сознании двойственность по отношению к истории страны во многом способствовала тому, что в фильмах начала XXI века явно ощущается эстетическая и этическая неопределенность художественного высказывания.

Но главное — интерес и внимание общества и наших кинематографистов зациклены пока что преимущественно на оценке прошлого, а не на образе будущего. Как заметил по этому поводу известный киновед Е. Марголит, «самое страшное сейчас (и почему я ненавижу нынешнее кино) состоит в том, что мы впервые за три столетия опять лишились образа будущего. Не самого́ будущего, конечно, — мы существуем в истории, история, время так или иначе идут вперед, — но мы лишились именно *образа* будущего. <...> Это комплекс человека, сидящего в замкнутом пространстве. Причем когда его убедили, что ничего за пределами этих стен уже нет. И это так давит на мозги, так разрушает личность...»[2]

---

[1] *Титов В. В.* Политика формирования национально-государственной идентичности в современной России: проблемы и стратегические направления // Азимут научных исследований: экономика и управление. 2020. Т. 9. № 2 (31). С. 26.

[2] *Марголит Е.* «Почему я ненавижу нынешнее кино?». URL: https://archives.colta.ru/docs/13592 (дата обращения: 10.03.2022).

И вновь о самоидентификации российского кино

Сегодня для отечественного кинематографа настало время определиться и понять — что делать для того, чтобы завоевать доверие зрителя, которое было утеряно за последние три десятилетия. То есть речь идет о самоидентификации народа и самоидентификации искусства.

К сожалению, как можно было видеть, ориентация на западные ценности и образцы, которая была провозглашена в 1990-е годы идеологами перестройки, за минувшие годы, в течение которых успело вырасти два поколения, принесла соответствующие плоды. Отечественное кино, решительно потесненное зарубежной продукцией, оказалось на задворках кинопроката и поневоле вынуждено подстраиваться под голливудские стандарты, чтобы соответствовать изменившимся вкусам зрителей.

Конечно, кинематограф — самое интернациональное искусство, и обмен художественным опытом в мировом кино всегда был, есть и будет, вопрос лишь в том, как этот опыт использовать — эпигонски повторяя чужие творческие находки или органично соединяя общемировое с национальной самобытностью и учетом менталитета своего зрителя.

Это же касается и поиска новых художественных форм. Как уже отмечалось, до последнего времени в российском фестивальном кино доминировала стилистика гибридности, сочетание внешне убедительной физической реальности с условностью ситуаций, наличием персонажей-функций и неубедительной мотивацией их поступков. Однако то, что отмечается некоторыми исследователями как «новая эстетическая парадигма» киноискусства, широким зрителем отвергается, поскольку, во-первых, «условный реализм» противоречит природе кино, в основе которой лежит миметизм, художественное преображение реальности. А во-вторых, нашему национальному менталитету по-прежнему ближе и интересней художественно убедительные истории, яркие характеры, нетривиальные ситуации, способные вызывать сочувствие, сострадание, размышления о жизни.

Такие фильмы, как «Остров» (реж. П. Лунгин, 2006), «Простые вещи» (реж. А. Попогребский, 2006), «Похороните меня за плинтусом» (реж. С. Снежкин, 2009), «Неадекватные люди» (реж. Р. Каримов, 2010), «Географ глобус пропил» (реж. А. Велединский, 2013), «Дурак» (реж. Ю. Быков, 2014), «Аритмия» (реж. Б. Хлебников, 2017), «Карп отмороженный» (реж. Вл. Котт, 2017), «Как Витька Чеснок вез Лёху Штыря в дом инвалидов» (реж. А. Хант, 2017), «Батя» (реж. Д. Ефимович, 2021), «Родные» (реж. И. Аксёнов, 2021) и ряд других картин, несмотря на их разный художественный и профессиональный уровень, были восприняты благосклонно зрителями по той причине, что герои их — не персонажи-функции, а живые люди с особыми характерами и судьбой и с теми же проблемами и заботами, что и у многих зрителей.

Учитывая нынешнюю ситуацию в стране, в ближайшее время в российском кино можно ожидать, выражаясь привычной киноведам терминологией,

«новую волну» — это художественное явление обычно связано с передачей на экране атмосферы реальной жизни, с созданием многомерных и узнаваемых образов героев и с появлением смыслов, созвучных ожиданиям зрителей.

Как показала практика, произошедшие в результате киноперестройки перемены в структуре кинопроизводства, которые привели к дроблению больших киностудий на множество мелких структур, не принесли ожидаемых положительных результатов, касающихся художественного и профессионального уровня фильмов.

Грубо говоря, российское кинопроизводство последних тридцати лет можно сравнить с фабрикой, упорно выпускающей продукцию, в номенклатуре которой имеется несколько модельных фасонов, основной же поток представляет собой унылый ширпотреб, который почти никто не покупает. Подобная фабрика через год-два в условиях рыночной экономики полностью прекратила бы свое существование или вынуждена была бы, сменив руководство и модельеров, начать выпускать пользующиеся спросом изделия.

Российская киноотрасль уже много лет выпускает фильмы, в основной своей массе невостребованные и убыточные, и тем не менее продолжает как-то функционировать. Вот совсем свежий пример: в минувшем году было создано 153 игровых фильма; окупили же расходы на производство и хоть что-то заработали сверх этого всего лишь пять картин из данного списка. Как минимум половина из выпущенных фильмов была профинансирована в той или иной степени из бюджетных, государственных средств. То есть то промежуточное состояние отечественной киноиндустрии, которое возникло тридцать лет назад, продолжает существовать до сих пор и, вероятно, кого-то устраивает.

Отечественный кинематограф находится сегодня в непростой ситуации: изменился состав аудитории, расширились способы просмотра фильма, постоянно меняются технологии съемки, усиливается конкуренция на мировом рынке.

Поскольку в кино теснейшим образом связаны между собой творческие, организационные и технологические процессы, то повышение художественного качества выпускаемых картин возможно лишь при согласованном изменении всех этих трех компонентов киноиндустрии.

Сегодня относительно возможных конструктивных перемен в отечественной киноотрасли доминируют два мнения.

Первое сводится к идее создания в стране трех-четырех производящих киноцентров, в определенной мере воссоздающих структуру советских киностудий, в рамках которых каждый член коллектива ощущал себя причастным к созданию большого кино, а творческая атмосфера создавалась большим количеством постоянно общающихся людей разных профессий.

Еще в период киноперестройки эту мысль четко выразил директор Ленинградской студии документальных фильмов В. И. Кузин, предупреждав-

ший киносообщество, что дробление больших киностудий вряд ли приведет к положительным результатам: «Не следует делить студию на техническую базу, „фабрику“ и творческий коллектив. Чрезвычайно важно, на мой взгляд, чтобы все чувствовали равную ответственность за результаты своего труда, одинаково творческого в любом подразделении»[1].

Сегодня, спустя тридцатилетие, эта же идея прозвучала из уст председателя правления Санкт-Петербургского союза кинематографистов РФ, режиссера Сергея Снежкина: «Десятилетиями на студии создавалась нравственная атмосфера, среда творчества, ответственности художника перед зрителем, Родиной, искусством, та атмосфера, без которой творчество невозможно! <...> Но такую атмосферу, такую творческую среду, могла создать только мощная киностудия со своей идеологией, традициями, сплоченным творческим и производственным коллективом! Сплоченным одной целью — созданием высококачественных, высокохудожественных фильмов для своего народа»[2].

Возможно, действительно, для русского менталитета, склонного к соборности (в широком понимании этого слова), к взаимопомощи, коллективизму, существование киностудии как большого коллектива способно повысить требовательность художника к себе и коллегам, более подходит России, чем западному кинопроизводству.

Но главное в идее создания таких центров — то, что предлагается «революция снизу», а именно замена питчингов, экспертиз и т. п., проводимых ни за что не отвечающими людьми, требовательными профессиональными редколлегиями и художественными советами. Это же относится и к раздражающему талантливых режиссеров диктату со стороны далеко не всегда профессиональных продюсеров, задача которых сводится лишь к тому, чтобы все делать быстро и экономно.

Подобные перемены, по мнению сторонников такой идеи, должны способствовать возрождению прежнего престижа сценариста и режиссера, а главное, *ответственности* студии за принимаемые решения и результаты своей деятельности. (Кстати, одной из причин краха новой «модели» киноотрасли было то, что механизм ответственности и контроля за выполнением новыми творческими студиями утвержденных программ не был проработан, и именно эта всеобщая безответственность привела в дальнейшем к потоку никем не востребованных фильмов.)

Авторы другой идеи предлагают *сократить* до предела *государственное финансирование* производства фильмов, чтобы продюсеры рублем отвечали за провал создаваемых под их руководством фильмов. То есть и здесь речь идет о реальной ответственности и реальном свободном рынке.

---

[1] Владилен Кузин: «Документальное кино — фикция свободы» (беседу ведет Д. Попов) // Искусство кино. 1990. № 2. С. 13.

[2] «Из „Ленфильма“ вытравили, выжгли кино». Интервью с С. Снежкиным. URL: https://regnum.ru/news/cultura/3357189.html (дата размещения: 30.08.2021).

Оба предлагаемых варианта возрождения отечественного кино способны сосуществовать в рамках многоукладной экономики, потому что речь идет не о реставрации жесткой системы кинопроизводства и кинопроката, как это было при советской власти, а о создании благоприятных условий для разработки такой стратегии, которая позволила бы создавать фильмы, как рассчитанные на широкую аудиторию, так и фильмы-эксперименты и, конечно, картины высокого художественного уровня, способные завоевывать призы на международных кинофестивалях.

По какому пути пойдет развитие отечественной киноиндустрии и как будет развиваться в России кинопроцесс, покажет ближайшее время. Но то, что настало время переоценки ценностей, мало у кого вызывает сомнение. Нельзя не согласиться со словами М. Косиновой, давно изучающей запросы отечественного зрителя: «Российские зрители хотят смотреть кино про Россию, про себя сегодняшних. И понимать, что происходит с ними и со страной. Этот процесс называется самоидентификацией. И когда наше кино начнет вызывать самоидентификацию, его, наверное, вновь можно будет назвать „важнейшим из искусств“»[1].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Безенкова М. В.* Становление канонических элементов в российском кинематографе первого десятилетия XXI века // Человек и культура. 2019. № 4. С. 26—37.
2. *Брейтман А. С.* Традиционные ценности русской культуры в эпоху постмодернизма (на материале «нового» кино России) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2004. № 4 (7). С. 165—177.
3. Владилен Кузин: «Документальное кино — фикция свободы» (беседу ведет Д. Попов) // Искусство кино. 1990. № 2. С. 9—16.
4. *Гашева Н. Н.* Интегративность киновысказывания: авторское кино России 2000-х гг. // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2016. № 5. С. 5—12.
5. *Говорухин С.* Иных уж нет, а те далече... // Литературная газета. 1989. 8 нояб.
6. *Джулай Л. Н.* Документальный иллюзион: Отечественный кинодокументализм — опыты социального творчества. 2-е изд. доп. и перераб. М.: Материк, 2005. 240 с.
7. *Добротворский С. Н.* Ленинградское кино: эволюция авторской традиции // Петербургское «новое кино»: Сборник статей / Отв. ред. и сост. М. Л. Жежеленко. СПб.: Мол: РИИИ, 1996. С. 34—45.
8. *Жабский М. И.* Социокультурная драма кинематографа. Аналитическая летопись (1969—2005 гг.). М.: Канон+, Реабилитация, 2009. 775 с.
9. *Зиборова О. П.* Кино и аудитория: итоги года 2015-го // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2016. № 4. С. 147—154.
10. «Из „Ленфильма“ вытравили, выжгли кино». Интервью с С. Снежкиным. URL: https://regnum.ru/news/cultura/3357189.html (дата размещения: 30.08.2021).
11. *Караваев Д. Л., Фомин В. И.* Отчет о научно-исследовательской работе: История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат. М.: НИИК ВГИК, 2012. 2759 с.

[1] *Косинова М. И.* История взаимоотношений отечественного кинематографа со зрительской аудиторией // Культура и общество. 2014. № 4. С. 154.

12. *Косинова М. И.* История взаимоотношений отечественного кинематографа со зрительской аудиторией // Культура и общество. 2014. № 4. С. 147—155.
13. *Лубашова Н. И.* Критериальная дуальность бифуркации развития отечественной кинематографии: анализ и прогностика // Аналитика культурологии. 2008. № 2. С. 170—181.
14. *Маньковская Н. Б.* Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив. Университетская книга, 2009. 495 с.
15. *Марголит Е.* «Почему я ненавижу нынешнее кино?». URL: https://archives.colta.ru/docs/13592 (дата обращения: 10.03.2022).
16. *Медведев А. Н.* Только о кино // Искусство кино. 1999. № 8. С. 145—156.
17. *Познин В. Ф.* Жанр хоррор в современном российском кино // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2020. Т. 10. № 2. С. 248—265.
18. *Познин В. Ф.* Художественное пространство арт-фильма // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2013. Т. 3. № 4. С. 43—49.
19. *Попов А. С.* Кинематограф 1990—2000-х гг. и изменение ценностей в российском обществе // Вестник Воронежского государственного университета. Серия «Лингвистика и межкультурная коммуникация». 2011. № 1. С. 228—231.
20. *Раззаков Ф. И.* Гибель советского кино. Тайны закулисной войны 1973—1991. М.: Эксмо, 2008. 704 с.
21. Союз кино — каким ему быть? // Искусство кино. 1990. № 1. С. 3—9.
22. *Титов В. В.* Политика памяти и формирование национально-государственной идентичности: российский опыт и новые тенденции. М.: Ваш формат, 2017. 184 с.
23. *Титов В. В.* Политика формирования национально-государственной идентичности в современной России: проблемы и стратегические направления // Азимут научных исследований: экономика и управление. 2020. Т. 9. № 2 (31). С. 25—28.
24. Три года спустя. Ответы на анкету ИК // Искусство кино. 1989. № 5. С. 14—21.
25. *Хохлов В. А.* Великая Отечественная война в современном российском кино: продолжение в фэнтези-будущем // Новый исторический вестник. 2010. № 1 (23). С. 67—74.
26. *Черных В.* ...И ничего, кроме правды // Советский экран. 1986. № 5 (март). С. 11.
27. *Чичина Е. А.* Современный отечественный кинематограф: новая идентичность // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. 2014. № 1. С. 17—24.
28. «Эпоха бездарей...». Интервью с А. Германом, взятое у режиссера Л. Сидоровским в 2013 г. // Невское время. 2021. 27 мая.
29. *Яковлев А. Н.* Большевизм — социальная болезнь XX века // *Куртуа С., Верт Н., Панне Ж.-Л., Пачковский А., Бартошек К., Марголен Ж.-Л.* Черная книга коммунизма: преступления, террор, репрессии / Пер. с фр. М.: Три века истории, 2001. 2-е изд. URL: http://www.agitclub.ru/gorby/ussr/blackbook1.htm (дата обращения: 20.03.2022).
30. *Яковлев Л. С.* Российское кино в эпоху смены парадигм // Теория искусства и художественное воображение XXI века. 2011. № 2 (3). С. 94—107.

Аннотация

Радикальные изменения в сфере политической и экономической жизни страны, произошедшие после 1985 года, не могли не сказаться на состоянии культуры и искусства, и прежде всего — отечественного кино. Скороспелое переформатирование кинопроизводства и кинопроката в условиях свободного, нерегулируемого рынка привело не к подъему российского киноискусства, как предполагалось, а к тому, что фильмы российского производства за последние четверть века оказались вытеснены с экрана голливудской продукцией. Разрушение же преемственности поколений и выхолащивание из произведений киноискусства традиционных для русского искусства ценностей надолго отвратило массового зрителя от отечественного кинематографа. Сегодня предпринимаются попытки возродить отечественный кинематограф, успешность которых зависит от многих обстоятельств.

Abstract

The radical changes in the political and economic environment of the Soviet Union that occurred after 1985 could not but affect the state of culture and art, and above all, cinema. The hasty reformatting of film production and film distribution in a free, unregulated market did not lead to the rise of Russian cinema, as it had been supposed, but rather to a state of affairs where Russian-made films from the preceding 25 years had been forced out by Hollywood production. The destruction of continuity and the emasculation of traditional Russian aesthetic cinematographic values turned the mass audience away from domestic cinema. Today, attempts are being made to revive Russian cinema, the success of which hinges upon many circumstances.

✓ *Ключевые слова:* российское кино, новая модель российского кино, российские фильмы конца XX века, российские фильмы начала XXI века, «Ленфильм».

✓ *Keywords:* Russian cinema, new model of Russian cinema, Russian films of the late 20th century, Russian films of the early 21st century, Lenfilm.

Жест руки и звучащее слово в византийском литургическом искусстве. 3. Монофония и полифония жеста[1]

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

В данной статье рассмотрено значение жеста произнесения слова в диалоге слушания и речи в византийском литургическом искусстве.

Говоря о монашеской молитве и неизменном занятии монаха призыванием имени Господа для того, чтобы «имя Иисуса Христа стало нашим, стало чем-то знакомым и понятным, стало сутью нашей жизни» (τὸ ἅγιον ὄνομα τοῦ Ἰησοῦ Χριστοῦ θὰ γίνη δικό μας, νὰ εἶναι γιὰ μᾶς κάτι τὸ γνωστὸ καὶ κατανοητό, νὰ γίνη συστατικὸ τῆς ζωῆς μας)[2], современный афонский старец, архимандрит Эмилиан Симонопетрит утверждает, что это дело целью своей имеет единение с Богом: «Ἐγὼ καὶ ὁ Χριστὸς θὰ γίνωμε ἕν» — «Я и Христос станем одно»[3]. Он приводит слова святого Исихия, касающиеся восприятия имени Иисуса: «Ἀλλ᾽ ὄντως ἔργον ἀεὶ αὐτὸ καὶ ὡσαύτως ἐπιτελούμενον ἔχωμεν τῆς Ἰησοῦ Χριστοῦ τοῦ Κυρίου ἡμῶν ἐπικλήσεως, μετὰ πυρώσεως καρδίας ἐκβοῶντες, ὥστε μεταλαβεῖν τὸ ἅγιον ὄνομα Ιησοῦ» — «Вечно имея таким образом совершаемое дело призывания имени Иисуса Христа нашего Господа, с жаром сердца вопя, чтобы при-

[1] Продолжение. Начало см.: *Чудинова И. А.* Жест руки и звучащее слово в византийском литургическом искусстве. 1. Слушание жеста в православном храме // Временник Зубовского института. 2022. Вып. 2 (37). С. 76—97; *Чудинова И. А.* Жест руки и звучащее слово в византийском литургическом искусстве. 2. Аудиальное пространство богослужения и певческий жест // Временник Зубовского института. 2022. Вып. 3 (38). С. 27—47.

[2] *Emilian Simonopetrit.* Logos peri nipseos. Erminia ston Agio Isihio. Athina, 2007. P. 325 (Αἰμιλιανοῦ Σιμωνοπετρίτου. Λόγος περὶ νήψεως. Ἑρμηνεία στον Ἅγιο Ἡσύχιο. Αθῆναι, 2007. Σ. 325. *Эмилиан Симонопетрит.* Слово о трезвении. Толкование на святого Исихия. Афины, 2007; на греч. яз.).

[3] *Emilian Simonopetrit.* Logos peri nipseos... P. 326 (Αἰμιλιανοῦ Σιμωνοπετρίτου. Λόγος περὶ νήψεως… Σ. 326; на греч. яз.).

частиться святому имени Иисуса»[1]. Опираясь на слова Книги пророка Исаии (Ис. 49: 16), старец Эмилиан говорит: «Ὅταν προσεύχομαι, τὸ ὄνομα τοῦ Χριστοῦ τὸ ἔχω μέσα στὰ χὲρια μου, ὅπως καὶ ὁ Θεὸς ἔχει τὰ ὀνόματά μας ζωγραφισμένα στὸ δικό του χέρι» — «Когда я молюсь, имя Христа держу в моих руках, так же как Бог имеет имена наши изображенными на своей руке»[2]. Архимандрит Эмилиан высказывает важный для православной традиции взгляд на значение жеста руки в молитве и произнесение имени Бога как молитвенного жеста. В этом отношении показательно также мнение, высказанное афонским монахом и иконописцем Дионисием Фурнагиотом в его толковании канонов византийской иконописи и передающее традиционное понимание значимости жеста «благословящей» руки и сложения пальцев в произнесении имени Бога в молитве[3]. В единстве аудиально-жестового пространства византийского храма неразрывно связаны интонирование (устное произнесение), написание (изображение) имени и жест.

Уже в древнейших изображениях жест звучного произнесения слова связан с выделением (протяжением) определенных пальцев поднятой руки[4]. В византийском литургическом искусстве (как в иконографии, так и в жестуальности церковного обряда) жест руки — как жест призыва ко вниманию и жест слушания (поднятая рука с раскрытой ладонью), который соотнесен с «жестом моления» (обе руки с раскрытыми ладонями подняты или воздеты вверх), — имеет также и особый облик: поднятая рука, где ладонь сокрыта, а пальцы сложены своеобразным способом. Особое сложение пальцев на поднятой руке — это знак произнесения слова, искусство «говорящей руки», идущее от античного риторского искусства[5]. В этом жесте движение руки соотнесено с движением уст, звучанием голоса и пространственной ориентацией тела.

Жест поднятой руки с особым сложением пальцев можно определить как элемент «хорографии» литургической речи: изменение и соотношение раз-

---

[1] *Emilian Simonopetrit*. Logos peri nipseos... P. 325 (Αἰμιλιανοῦ Σιμωνοπετρίτου. Λόγος περὶ νήψεως… Σ. 325; на греч. яз.).

[2] *Emilian Simonopetrit*. Logos peri nipseos... P. 327 (Αἰμιλιανοῦ Σιμωνοπετρίτου. Λόγος περὶ νήψεως… Σ. 327; на греч. яз.).

[3] Διονυσίου τοῦ ἐκ Φούρνα. Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης. Ἅγιον Ὄρος. 2007. Σ. 291 (*Дионисий из Фурна*. Изъяснение изобразительного искусства; на греч. яз.).

[4] Так, например, в египетской коллекции Лувра: Лувр. E13090 (-1295/-1069), E11293 (-399/-200). URL: https://collections.louvre.fr (дата обращения: 12.10.2021).

[5] См.: *Demetrius of Phalerum*. The Sources, Text and Translation / Ed. by William W. Fortenbough, Echart Schuetrumpf. New Brunswick; London, 2000. 464 p.; *Katsuris A. G.* Ritoriki ipokrisi. Ioannina, 1989. 232 p. (Κατσούρης Α. Γ. Ρητορική υπόκριση. Ιωάννινα, 1989. 232 σ. *Кацурис А. Г.* Исполнительское искусство оратора. Иоаннина, 1989. 232 с.; на греч. яз.); *Graf F.* Gestures and Conventions: The Gestures of Roman Actors and Orators // Cultural History of Gesture / Ed. J. Bremmer and H. Roodenburg. Ithaca: Cornell University Press, 1986. P. 36—58.

личных способов сложения пальцев поднятой руки в потоке звучащей литургической речи аналогично процессу скорописания и каллиграфии. Эта аналогия нашла отражение в византийском искусстве рукописной книги. Так, например, в миниатюре рукописи афонского монастыря Ивирон изображен святитель Григорий Богослов с жестом артикуляции слова, то же сложение пальцев руки изображено и на инициале Слова Григория Богослова, написанного на следующем листе этой рукописи[1].

Не следует забывать, что произнесенное «*во услышание всем*» устное слово изначально занимало в церковной традиции главенствующее место. Значение первоначального устного произнесения и последующей трансформации в письменный текст подчеркивается А. М. Бруни[2]. Объясняя особенности текстов Григория Назианзина, бытовавших в древнерусской и ранневизантийской церковной традиции, исследователь утверждает, что жизнь рукописи в древности имела существенное отличие, унаследованное от античной культуры, где рукописный текст неразрывно был связан практикой мимесиса, в которой слушание, произнесение и жест руки, записывающей слово, неразрывно связаны. Так же и в раннехристианском мире рукописный текст рождался в особых обстоятельствах: стенографы (οι ταχυγράφοι) записывали то, что устно произносилось в общественной проповеди или беседе. А. М. Бруни приводит пример из Жития Феодора Едесского, где сказано: «ψυχωφελῆ κεφάλαια, ἅτινα τῶν παρόντων τις ταχυγράφος ἐσημειώσατο ἐν ἑκατὸν κεφαλαίοις» — «душеполезные главы, которые непосредственно записаны стенографом в ста частях»[3].

О значении каллиграфии как видимого образа звучащего слова, хранящего и являющего его смысловую сущность, говорит святитель Иоанн Златоуст. Он наставляет писца в его искусстве, определяя это искусство как умение «схватить слово»: «Οἱ λόγοι τὴν φύσιν ὑπόπτερον ἔχουσι. Διὰ τοῦτο σημείων χρῄζουσιν, ἵνα ἱπταμένων αὐτῶν λάβῃ τὸ τάχος ὁ γράφων. Σὺ οὖν ὦ παῖ, τὰ χαράγματα τέλεια ποίει καὶ τοὺς τόπους ἀκολούθως κατάστιζε. Ἐν γὰρ μικρᾷ πλάνῃ πολὺς ἡμάρτηται λόγος, τῇ δὲ ἐπιμελείᾳ τοῦ γράφοντος κατορθοῦται τὸ λεγόμενον» — «Слова имеют крылатую природу. Потому нуждаются в знаках, чтобы воспринимающий успел схватить их в их скорости. Ты же записывай в совершенстве, по смыслу точками разделяя предложения. Потому что важное

[1] Афон, монастырь Ивирон, код. 1420μ. Л. 69β, 70. Рука с сложением пальцев нередко появляется в инициалах византийских рукописей. Так, например: Афон, монастырь Святого Дионисия, код. 587μ (Εὐαγγελοστάριον, XI век). Л. 14β; код. 14 (Εὐαγγελοστάριον, XII век). Л. 134β.

[2] *Бруни А. М.* Византийская традиция и старославянский перевод Слов Григория Назианзина. М.: Институт всеобщей истории, 2010. С. 81.

[3] Житие иже во святых отца нашего Феодора архиепископа Едесского: По двум рукописям Моск. синод. б-ки изд. И. Помяловский. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1892. С. 35 (Записки Историко-филологического факультета Санкт-Петербургского университета. Ч. 29).

слово может не достичь цели из-за маленькой ошибки, тогда как благодаря старанию скорописца речь удается»[1]. Слышимое слово запечатлевается жестом в видимое подобие, ускользающее от внимания слово нужно «схватитить» рукой, чтобы «ухватить смысл» (не случайны выражения «πιάνω το νόημα», «схватить смысл») сказанного и сохранить его в письменном виде.

Существенно то, что каждый текст изначально происходил из ситуации общения: беседа проповедника или ритора для слушающей аудитории и одновременная запись его слов скорописцем. В этой ситуации чрезвычайное значение имеет жест говорящего, так же как жест пишущего. Иоанн Златоуст наставляет каллиграфа писать ровной линией, так, как по обычаю пишется икона, и так же ровно, как произносится стихословие псалмов в храме: «Ὀρθὰ γράφε καὶ χρῶ τοῖς στίχοις ὀρθῶς καὶ μήτε αἰωρείσθω πρὸς ὕψος ἡ χεὶρ μήτε φερέσθω κατὰ κρημνῶν. Μηδὲ βιάζου τὸν κάλαμον λοξὰ βαδίζειν ὥσπερ τὸν παρ᾽ Αἰσώπῳ καρκίνον, ἀλλ᾽ εὐθὺ χώρει ὥσπερ ἐπὶ στάθμης βαδίζων τεκτονικῆς, ἥ πανταχοῦ φυλάττει τὸ ἴσον καὶ πᾶν ἀναιρεῖ τὸ ἀνώμαλον» — «Пиши ровно и правильно используй стихи, рука твоя не должна ни вверх подниматься, ни падать вниз. Не веди в спешке твою трость криво, но проходи как по стене строения, которая везде сохраняет ровность и всячески избегает отклонения»[2].

В контексте византийской литургической традиции стих псалма «ἡ γλῶσσά μου κάλαμος γραμματέως ὀξυγράφου» — «язык мой трость книжника скорописца» (Пс. 44: 2) воспринимается не только как поэтический образ, но как особое состояние, присущее живой речи. Звучащая речь понимается как миметический акт, как слышимое «внутреннее» слово сердца, износимое вовне жестом: «ἐξηρεύξατο ἡ καρδία μου λόγον ἀγαθόν, λέγω ἐγὼ τὰ ἔργα μου τῷ βασιλεῖ, ἡ γλῶσσά μου κάλαμος γραμματέως ὀξυγράφου» — «Отрыгну сердце мое слово благо, глаголю аз дела моя цареви: язык мой трость книжника скорописца» (Пс. 44: 2). Восприятие слышимого слова в «телесности» жеста и рукописания — как «хорографии», «каллиграфии» звуковой речи — сохраняет свое значение в литургическом искусстве многие века, определяя его характер.

В византийской иконографии встречаем различные сюжеты, включающие жест поднятой руки с пальцами, сложенными особым образом, как жест произносимого вслух слова — слова слышимого и видимого.

Образ пророка Иареда с поднятой рукой и выпрямленным указательным, остальные же пальцы мягко пригнуты к чуть сокрытой ладони, видим в настенной росписи храма Протата. Это же сложение пальцев поднятой руки у

[1] Βασιλείου Καισαρείας τοῦ Μεγάλου, Ἅπαντα τα ἔργα 2, Ἐπιστολαί Β΄[Ελληνες Πατέρες της Εκκλησίας]. Θεσσαλονίκη, 1972. Σ. 398 (*Василий Великий Кесарийский*. Собрание трудов. Письма. [Греческие Отцы Церкви]. Салоники, 1972. С. 398; на греч. яз.).

[2] Βασιλείου Καισαρείας τοῦ Μεγάλου, Ἅπαντα τα ἔργα 2, Ἐπιστολαί Β΄. Σ. 398 (*Василий Великий Кесарийский*. Собрание трудов. Письма. С. 398; на греч. яз.).

святого Ореста, изображенного в том же храме (он поднимает левую руку, правой держит перед собой крест). Вытянутый указательный палец поднятой руки, направленной к книге, лежащей перед ним, видим на миниатюре из рукописи Евангелия афонского монастыря Святого Дионисия, изображающей апостола Марка[1]. В изображении чуда воскрешения Лазаря на рельефе, выполненном в Венеции в конце X — начале XI века, видим аналогичный жест Христа, обращенного со словом воскрешения к Лазарю[2]. Так же сложены пальцы руки Христа в изображении Тайной вечери в храме Протата.

На миниатюре рукописи афонского монастыря Святого Дионисия изображен царь Соломон с другим способом сложения пальцев поднятой руки: указательный и мизинец вытянуты, остальные пальцы соединены друг с другом[3]. С таким же сложением пальцев поднятой правой руки изображен и апостол Павел на миниатюре другой рукописи того же монастыря[4]. Другой пример — евангелист Марк сидит перед раскрытой книгой, правая рука его поднята, указательный палец и мизинец вытянуты, средний и безымянный притянуты к большому[5]. Это же сложение пальцев — в жесте поднятой правой руки преподобного гимнографа Иоанна Дамаскина, апостола Павла и преподобного Петра Афонского на стенах храма Протата. С таким же жестом представлен пророк Иоанн Предтеча на стенах храма монастыря Дечаны. Своего рода жестуальное «двухголосие» видим на иконе из синайского монастыря Святой Екатерины: поднятые правые руки с таким же сложением пальцев стоящих рядом пророков Моисея и Аарона. Подобный способ сложения пальцев в жесте поднятой руки видим и в сцене умовения ног апостолам в храме Протата: Христос обращается к апостолу Петру в ответ на его недоумение (рука апостола поднята к голове, охватив ее). Подобный диалогичный контекст того же жеста — рука Иоанна Предтечи, протянутая в сторону Христа в изображении сошествия Христа во ад в том же храме.

Вытянутый указательный и средний пальцы с притянутыми вместе остальными пальцами поднятой руки видим в изображении преподобного Феодора Студита в храме афонского монастыря Ставроникита и апостола Филиппа в храме Протата. Такой же способ сложения пальцев поднятой руки у гимнографа Космы на фреске этого же храма. Два протянутых пальца поднятой руки в жесте речи — в образе Иисуса Христа на миниатюре из рукописи синайского монастыря Святой Екатерины[6].

---

[1] Афон, монастырь Святого Дионисия, код. 40 (Τετραευαγγέλιον, XII век). Л. 88β.

[2] Британский музей. 1856, 0623.26, 900—1100, Venice. URL: https://www.britishmuseum.org/collection (дата обращения: 12.10.2021).

[3] Афон, монастырь Святого Дионисия, код. 65. Л. 13α.

[4] Афон, монастырь Святого Дионисия, код. 33. Л. 171β.

[5] Афины, Национальная библиотека, Επίτιτλο του Ευαγγελίου, код. 57 (Τετραευάγγελο, третья четверть XI века). Л.107β, 108 α.

[6] Синай, монастырь Святой Екатерины, код. 204 (Ευαγγελιστάριον, 1000).

Вытянутый указательный, средний и мизинец, безымянный и большой соединены — видим в изображении пророка Иоанна Предтечи в храме афонского монастыря Ставроникиты. На миниатюре рукописи афонского монастыря Пантелеимона видим беседу Иисуса Христа и пророка Иоанна — Христос поднял руку с указанным выше жестом, а пророк Иоанн сложил крестом руки на груди[1].

Три различных способа сложения пальцев поднятой «говорящей» руки последовательно представлены на стенной росписи храма монастыря Ставроникита на Афоне (изограф Феофанис Критский): это святой Дионисий, апостол Иаков, святой Иерофей и святой Тимофей. Причем у двух последних — такой же жест, какой был в изображении святителя Григория Богослова в рукописи афонского монастыря Ивирон, о котором говорилось выше: большой и безымянный притянуты друг к другу, остальные три пальца вытянуты[2].

Каждый из этих способов сложения пальцев в жесте речи обретает особый интонационный облик, будучи ориентирован в пространстве изображения и пространстве храма. Так, в миниатюре рукописи Ветхого Завета царь Соломон беседует с Сирахом, в глубине композиции — олицетворение Софии Премудрости Божией. Указательный и средний пальцы руки вытянуты, мизинец и безымянный притянуты к большому[3]. Не вызывает сомнения то, что этот жест служит восприятию произносимого слова в диалоге. То же сложение пальцев в жесте поднятой правой руки гимнографа Космы в храме Протата, но обращен этот жест к зрителю как к «слушателю» и «собеседнику», воспринимающему произносимое слово.

Жест поднятой руки с протянутыми указательным и средним и пригнутыми друг к другу остальными пальцами — в изображении чуда исцеления Христом в субботу в присутствии книжников и фарисеев человека, имеющего сухую руку (Лк. 6: 6—11). Это момент, когда Иисус говорит исцеляемому: «Протяни руку твою» (Лк. 6: 10). Однако в жестуальном «многоголосии» композиции изображения передан глубокий смысл всего хронотопа евангельского события: обращенный к исцеляемому жест Христа, произносящего слово в научение сомневающихся фарисеев; поднятая во внимании рука с раскрытой ладонью болящего, повернувшегося лицом ко Христу, и другая его рука, послушно протянутая ко Христу в ожидании чуда; недоверчивость слушания фарисеев, также выраженная в жесте поднятой руки с раскрытой ладонью, их место стояния позади Христа, как бы «в тени» света, вне потока исходящей от Него благодати. Жест произнесения слова — поднятая рука с

[1] Афон, монастырь Святого Пантелеимона, код. 2 (Ευαγγελιστάριον, 1120—1170). Л. 221а.

[2] Афон, монастырь Ивирон, код. 1420μ. Л. 69β, 70 α.

[3] Копенгаген, Kongelige Bibliotek, код. 6. Л. 83β (Διδακτικά βιβλία Παλαιάς Διαθήκης, 975—1000).

«риторским» сложением пальцев — определяет здесь интонационно-смысловой стержень всей жестуальной композиции.

Тот же жест (поднятая рука с вытянутыми указательным и средним, соединенными вместе остальными пальцами) мы видим в изображении Христа в куполе храма монастыря Хора, храма монастыря Ставроникиты (так же как и многих других храмов). Это тоже жест произносимого слова — благословенного слова и слова благословения, обращенного слушающим: «Ὁ ἔχων ὦτα ἀκούειν ἀκουέτω» — «Кто имеет уши слышать, да слышит!» (Мф. 11: 15).

Рассмотренные выше разнообразные способы сложения пальцев поднятой руки как образ звуковой артикуляции слова, запечатленные во многих византийских иконографических композициях, являют интонационный облик устной речи, концентрируя внимание на жесте руки с особым сложением пальцев говорящего и выявляя в иконографической композиции «аудиальный» момент, делая зрителя, «имеющего уши слышать»[1], не только зрителем, но «слушателем» и участником жестуального литургического события.

Античный риторский жест, имеющий предысторию в древнейших формах жестуальности, в христианском литургическом искусстве обретает новый, особый и важный смысл. К рассмотрению значимости сложения пальцев рук в христианском обычае и его соотношения с античным риторским искусством обращался Е. Голубинский с точки зрения исследования истории способов крестного знамения в русском православном обряде[2]. Как доказательство жизненности риторской жестуальности в раннем христианстве Голубинский обращается к Деяниям апостолов, где упомянуты жесты руки как призыв ко вниманию[3] и поднятая рука в момент артикуляции слова[4], и указывает, что русское выражение: «дать знать рукою» — отражает эту связь жестуальности и интонирования.

---

[1] Выражение: «Кто имеет уши слышать, да слышит» — неоднократно встречается в Евангелии (Мф. 11: 15, 25: 30, Мк. 4: 9, Лк. 8: 8).

[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. Голубинский обращается к теме жеста руки в связи с проблемой разногласий по поводу образа крестного знамения в православной традиции. Жесту руки в контексте латинской традиции посвящены исторические труды: *Bulwer J.* Chirologia: or the Natural Language of the Hand. Chironomia: or the Art of Human Rhetoric. London: Thomas Harper for Henry Twyford, 1644; *Austin G.* Chironomia or a Treatice on Rhetorical Delivery. London: Printed for T. Cadell and W. Davies; by W. Bulmer, and Co., 1806. 645 p.

[3] «Κατασείσας δὲ αὐτοῖς τῇ χειρὶ σιγᾶν διηγήσατο» (Деян. 12: 17), «ἀναστὰς δὲ Παῦλος καὶ κατασείσας τῇ χειρὶ εἶπεν» (Деян. 13: 16), «ὁ δὲ Ἀλέξανδρος κατασείσας τὴν χεῖρα ἤθελεν ἀπολογεῖσθαι τῷ δήμῳ» (Деян. 19: 33), «δέομαι δὲ σου, ἐπίτρεψόν μοι λαλῆσαι πρὸς τὸν λαόν. ἐπιτρέψαντος δὲ αὐτοῦ ὁ Παῦλος ἑστὼς ἐπὶ τῶν ἀναβαθμῶν κατέσεισε τῇ χειρὶ τῷ λαῷ» (Деян. 21: 40).

[4] «Ἀγρίππας δὲ πρὸς τὸν Παῦλον ἔφη· ἐπιτρέπεταί σοι ὑπὲρ σεαυτοῦ λέγειν. τότε ὁ Παῦλος ἐκτείνας τὴν χεῖρα ἀπελογεῖτο» (Деян. 26: 1).

По уверению Голубинского, христианские проповедники сохранили риторский обычай поднимать руку при начале проповеди и акцентировать ее интонационное развитие особым жестом. Он говорит о многообразии употреблявшихся античными риторами жестов руки, связанных с интонационным развитием звучащей речи, и дает описание различных способов сложения пальцев в византийских изображениях. Некоторые из них соответствуют жестам античных риторов, которые, согласно труду о риторском искусстве Квинтилиана (Quintilian. De institutione oratoria), отмечали начало и конец речи, выделяли определенные моменты ее развития, когда, например, было необходимо выразить удивление или особо подчеркнуть сказанное указательным жестом. Голубинский ссылается также на труд Апулея (De aureo asino), в котором говорится об использовании в речи античных риторов жеста руки, в котором мизинец и безымянный прижимаются к ладони, а остальные пальцы складываются вместе. Этот жест, аналогичный сложению пальцев при крестном знамении, видим и в христианских изображениях.

В связи с направленностью своей работы на рассмотрение обычая сложения пальцев в крестном знамении в историческом аспекте Голубинский не ставит вопрос значимости жеста руки в широком плане, однако делает важное утверждение, что пророки в церковной иконографии изображаются с поднятой рукой в жесте речи, на что указывает особое сложение пальцев, то есть они изображаются пророчествующими — произносящими пророческое слово вслух[1].

Обращает внимание на изображения жеста рук в лицевых ранневизантийских кодексах также и Н. П. Кондаков[2]. По его наблюдению, в рукописи Виргилия из Ватиканской библиотеки (№ 3225) изображены жесты, которым в дальнейшем был придан смысл «благословения», и отмечает, что они появляются там, где разговаривающие лица обращены друг другу: Эней делает этот жест в последнем разговоре с Дидоной (л. 24), она же отвечает, складывая большой палец с четвертым и оставляя поднятыми остальные. Кондаков обращает внимание на противоположение жестов руки с различным сложением пальцев и делает предположение об их противоположном значении. Жест поднятой руки со сложением пальцев встречается в рукописи Виргилия в изображении хозяина, отдающего приказание рабочим (л. 6), у разговаривающих (л. 16 и 17). Кондаков обращается к Евангелию, написанному каллиграфом монахом Рабулой, как одной из древнейших лицевых рукописей, где жест руки, трактуемый искусствоведами как «жест бла-

[1] *Голубинский Е.* К нашей полемике с старообрядцами... С. 179—182. См. также: *Успенский Б.* Крестное знамение и сакральное пространство. Почему православные крестятся справа налево, а католики — слева направо? М.: Языки славянской культуры, 2004. 161 с.

[2] *Кондаков Н. П.* История византийского искусства и иконографии по миниатюрам византийских рукописей. Подготовили к печати по авторскому экземпляру первого издания 1876 г. Г. Р. Парпулов и А. Л. Саминский. Пловдив, 2012. 301с.

гословения», дан не только в изображениях Христа, благословляющего как Спаситель мира или при Вознесении дающего свое благословение, Христа — учителя и проповедника, творца чудес и пр., но и в изображении апостолов, пророков, присутствующих на проповеди, в момент поучения или просто религиозной беседы, а также для многих типов главнейших лиц Нового и Ветхого Завета.

Наблюдения исследователей византийского искусства о своеобразии жеста поднятой руки с особым сложением пальцев находит подтверждение в раннехристианской письменности. Так, Павел Силентиариос в своем описании Святой Софии говорит об изображении Спасителя (жест правой руки соответствует жесту речи, а в левой руке Спасителя находится святое Евангелие) как о произнесении слова благовестия[1]. Павел Силентиариос говорит о церковном пении как о «возглашении слова», называя певчего «ὑποφήτης», «глашатай божественного слова» (σοφίης ὑποφῆται ἴλαον ἀγλαόπαιδα προεντύνουσιν ἀοιδήν)[2]. Аналогичное толкование звучного произношения литургического слова встречается и несколькими веками позже, когда Симеон Салоникийский сравнивает певчих с хором пророков, то есть тех, кто произнес вслух божественное повеление, слово Бога (τῶν προφητῶν ἐκτυποῦντες τὸν χορόν)[3].

Характерно то, что женские образы в византийской иконографии, по обычаю, не изображаются с жестом артикуляции словесной речи: «Ὡς ἐν πάσαις ταῖς ἐκκλησίαις τῶν ἁγίων, αἱ γυναῖκες ὑμῶν ἐν ταῖς ἐκκλησίαις σιγάτωσαν» — «Жены ваши в церквах да молчат, ибо не позволено им говорить» (1 Кор. 14: 34), — сказано апостолом Павлом. Исключение встречаем на фреске Сретения Господня в храме Святого Димитрия Солунского Маркова монастыря в Македонии — в изображении Анны Пророчицы, как пророчествующей жены, передавшей весть о явлении Богомладенца людям: так, в припевах на девятой песни канона славянской службы Сретения говорится о ее даре пророческого слова: «Дщи Фануилова! Прииди стани с нами, и благодари Христа Спаса Сына Божия. Анна целомудренная провещает страшная, исповедающи Христа, Творца небу и земли».

Как пророки, так и церковные певчие в византийской иконографии изображаются с жестом звучной артикуляции слова. Для понимания значения жеста артикуляции слова в византийском литургическом искусстве важно

[1] «Ἔοικε δὲ δάκτυλα τείνειν δεξιτερῆς, ἅτε μῦθον ἀειζώοντα πιφαύσκων, λαιῇ βίβλον ἔχων ζαθέων ἐπιίστορα μύθων, βίβλον ἀπαγγέλλουσαν ὅσα χραισμήτορι βουλῇ αὐτὸς ἄναξ ἐτέλεσσεν, ἐπὶ χθονὶ ταρσὸν ἐρείδων» (Παύλου Σιλεντιαρίου. Ἔκφρασις διὰ στίχων ἰαμβικῶν τοῦ ναοῦ τῆς ἁγίας Σοφίας (*Павел Силентиарий*. Описание ямбическим стихом храма Святой Софии; на греч. яз.). PG 86, 2149, vers. 776).

[2] Pauli Silentiarii Descriptio magnae ecclesiae et ambonis et Ioannis Gazaei Descriptio tabulae mundi. Lipsiae, 1822. P. 66.

[3] PG 155, 717.

то, какой богословский смысл и литургическое значение изначально придавалось произнесению слова вслух в христианстве[1].

В своем исследовании проблем славянского перевода греческих церковных текстов Н. Ф. Фокков обращает внимание на значение славянского слова «глаголание» как выражения многообразного спектра значения понятия «λαλῶ» в греческом языке. Это понятие включает определение множества модусов звучащей речи: «αὐδάω» — «выражаю отчетливым и чистым высказываю», «αναγγέλλω» — «выражаю звонко и открыто», «φθέγγομαι» — «беру слово, говорю, произношу гласные и согласные звуки», «φωνεύω» — «восклицаю, прерываю молчание», «ἀγορεύω» — «обращаюсь с речью, публично заявляю», «λέγω» — «полагаю, выражаю свои мысли», «λαλώ» (διαλέγομαι) — «начинаю общение, беседу»[2]. Это многообразие понятия «говорить» в греческом языке, безусловно, отражено и в многообразии способов жестуальности интонирования слова, воспринятом от античного риторского искусства и преображенном новым христианским мирочувствием в византийском литургическом искусстве. В Символе веры сказано: «Πιστεύω… Καὶ εἰς τὸ Πνεῦμα τὸ Ἅγιον, τὸ κύριον, τὸ ζωοποιόν, τὸ ἐκ τοῦ Πατρὸς ἐκπορευόμενον, τὸ σὺν Πατρὶ καὶ Υἱῷ συμπροσκυνούμενον, καὶ συνδοξασόμενον, τὸ λαλῆσαν διὰ τῶν προφητῶν» — «Верую... И в Духа Святаго, Господа, Животворящего, иже от Отца исходящего, иже со Отцем и Сыном споклоняема и славима, глаголавшего пророки». Все множества смыслов понятия «λαλώ» («глаголать») объединено в слове «φωνή» («голос»), понимаемом как «звучащее слово», «глаголание» и содержащем в себе как аудиальное, коммуникативное (звучание слова и слушание), так и деятельное, жестуальное начало, которое ярко отражено в древнем прокимне службы апостолов: «Εἰς πᾶσαν τὴν γῆν ἐξῆλθεν ὁ φθόγγος αὐτῶν» — «Во всю землю изыде вещание их».

Изначальная связанность произнесения слова и жеста отражена в том, что в греческом языке понятие «говорить» (λαλώ) означает членораздельную речь (έναρθρο λόγο), «произносить вслух» (ομιλώ, απαγγέλλω), но также

[1] Архимандрит Киприан Керн утверждает: «Говор и письмо для святоотеческого символического реализма таинственно отображают Боговоплощение» (*Киприан (Керн, архимандрит)*. Антропология святого Григория Паламы. М.: Паломник, 1996. С. 345). Подробнее см.: *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.

[2] *Фокков Н. Ф.* К чтению церковно-греческого текста. Изд. 2-е. М.: URSS, 2012. С. 44—45.

и высказывать нечто видимой жестикуляцией, движением рук (χερσὶν ἅπαντα λαλήσας)[1]. Понятия, означающие в греческом языке звучное произнесение слова и артикуляцию его в жесте, как в византийской иконографии, так и в гимнографии связаны с передачей божественной благодати и обнаружением внутреннего духовного дара слова как «гласа Бога». Так, в последовании праздничной вечерни (стихиры на «Господи воззвах») Сретения Господня поется: «Δεῦτε καὶ ἡμῆς, ἄσμασιν ἐνθέοις, Χριστῶ συναντηθῶμεν, καὶ δεξῶμεθα αὐτόν, οὗ τὸ σωτήριο, ὁ Συμεὼν ἑώρακεν. Οὗτός ἑστιν, ὃν ὁ Δαυῒδ καταγγέλλει᾽ οὗτός ἐστιν, ὁ ἐν Προφήταις λαλήσας᾽ ὁ σαρκωθεὶς δι᾽ἡμᾶς, καὶ νόμῳ φθεγγόμενος. Αὐτὸν προσκυνήσωμεν» — «Приидем и мы, песньми божественными Христа усрящем, и приимем Его, Егоже спасение Симеон виде, Сей есть, Егоже Давид провозвести, Сей есть во пророцех глаголавый: воплотивыйся нас ради, и законом вещавый, Тому поклонимся».

Говоря о своеобразии различных способов сложения пальцев в жесте поднятой руки, важно подчеркнуть, что, так же как смысл интонационности звуковой речи, вокального и инструментального интонирования в музыкальном искусстве не сводим к конкретным словесным определениям, смысл жестуальности и значимость отдельного жеста раскрываются только в совокупности соотношения всех составляющих аудиально-жестового события церковного обряда, в полноте всех его аудиальных и визуальных аспектов[2].

Так же как «жест слушания» (поднятая перед собой рука с раскрытой ладонью), «жест говорящего» (поднятая рука со сложением пальцев) всегда ориентирован в пространстве — соединен с поворотом тела в сторону того, кому слово обращено. Разговор Христа и самаритянки как жестуальный диалог речи и слушания, изображенный на стенах храма Протата, — яркий пример интонационной жестуальности, соединеной с пластикой пространственной ориентации речи.

Момент диалогичности имеет важнейшее значение в литургической речи и находит выражение во всех аспектах аудиально-жестовой системы богослужения. Не случайно то, что как в русском, так и в греческом языке момент внимания определяется жестуально: «δίνω προσοχή» ως «στρέφω προσοχή» («обратить внимание»). Суть внимания связана с пространственной ориентацией, поворотом тела и лица в сторону говорящего. Пространственные детали ориентации — местоположение (в центре, справа-слева), близость и

[1] *Dimitraku D.* Mega leksikon olis tis ellinikis glossis. 15 t.: T. 8. Athina, 1964. P. 4248. (Δημητράκου Δ. Μέγα λεξικόν όλης της ελληνικής γλώσσης: 15 τ. Τ. Η΄. Αθῆνα, 1964. Σ. 4248. *Димитракис Д.* Большой словарь всего греческого языка. В 15 т.: Т. 8. Афины, 1964. С. 4248; на греч. яз.).

[2] Поэтому едва ли разумно трактовать литургический жест в контексте иконографического искусства как «иероглифическую запись» эмоционального состояния, как это предлагается в работе О. Ю. Клаутовой (*Клаутова О. Ю.* Жест в древнерусской литературе и иконописи XI—XIII вв. К постановке вопроса // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 46. СПб.: Дмитрий Буланин, 1993. С. 256—269).

удаленность — имеют значение в восприятии характера «безгласного интонирования» жестуального диалога как в иконографии, так и в «хорографии» (своего рода иерографической «прориси») порядка совершения литургических событий: эта связь пространственно-акустического и жестуального опыта запечатлена и в литургических типиконах.

Жестовый диалог «произнесение слова — слушание» в византийской иконографии — одна из базисных основ ее «интонационного» восприятия.

Так, в Евангелии афонского монастыря Святого Пантелеимона[1] изображен Ангел, который вещает, обращаясь к пророку Захарии. Пророк Захария стоит в святилище перед киворием. Он обращен в сторону стоящего перед ним Ангела, руки пророка с раскрытыми ладонями подняты одна чуть выше другой, во внимании и удивлении. Обращенный к пророку своим ликом Ангел поднимает руку со сложенными пальцами (указательный, средний и мизинец вытянуты, безымянный и большой сложены вместе) в возвещение божественного указания. Аналогичный жестуальный диалог звуковой речи-слушания встречаем в той же рукописи в изображении диалога Ангела с пастухами[2]. «Беседа» Иова с Богом изображена в миниатюрах рукописи афонского монастыря Ватопед: Иов протягивает руки к Богу, Бог склонился к нему с жестом речи (указательный и средний вытянуты, остальные пальцы сложены), но Иов слушает, повернувшись в другую сторону, руки убраны[3].

Беседа святителя Григория Богослова с сидящими вокруг него епископами дана в миниатюре рукописи афонского монастыря Пантелеимона: рука святителя поднята в жесте артикуляции речи, остальные подняли раскрытую ладонь к груди[4]. В рукописи Слова Григория Богослова афонского монастыря Святого Дионисия[5] святой Григорий Богослов обращается к народу. Он представлен с поднятой и чуть протянутой вперед правой рукой, пальцы сложены, указательный и мизинец протянуты, два средних соединены с большим пальцем. Люди, стоящие перед ним, представлены с поднятыми до уровня груди руками с раскрытой ладонью — как слушающие. Эти же два жеста представлены в изображении диалога святого Григория Богослова и Григория Нисского на другой миниатюре той же рукописи. Двое святых сидят, обратившись лицом друг к другу. Слева Григорий Нисский, с черными волосами и длинной бородой, справа Григорий Богослов, с белой бородой, оба в архиерейских одеяниях и держат в левой руке закрытую книгу. Святой

[1] Афон, монастырь Святого Пантелеимона, код. 2 (Ευαγγελιστάριον, XII век). Л. 243α.

[2] Афон, монастырь Святого Пантелеимона, код. 2 (Ευαγγελιστάριον, XII век). Л. 210β.

[3] Афон, монастырь Ватопед, код. 590 (Ἑρμηνεία Ὀλυμπιοδώρου στὸν Ἰὼβ). Л. 154β, 155 α.

[4] Афон, монастырь Святого Пантелеимона, код. 6 (Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου 12 Λόγοι, XII век). Л. 240β.

[5] Афон, монастырь Святого Дионисия, код. 61 (Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου οἱ 16 Λόγοι, XI век). Л. 142α.

Григорий Богослов говорит — рука поднята, указательный палец вытянут, а остальные пальцы сложены вместе, святой Григорий Нисский слушает — его рука с раскрытой ладонью поднята до уровня груди[1].

Святой Григорий Богослов, произносящий слово, что передано жестуально, изображен еще на одной миниатюре той же рукописи[2]. Здесь мы видим три связанных между собой отдельных жеста, составляющих единство жестуального события: интонирование слова, призыв к вниманию и знак слушания. В середине композиции стоит святой, слегка повернув лицо влево. Левая его рука держит накрытую фелонью книгу, он протягивает поднятую правую руку с открытой ладонью (призывая ко вниманию) в сторону старца, одетого так же, как и святой Григорий, в архиерейские одеяния и сидящего под киворием. Старец держит в левой руке книгу, поднимая правую в жесте слова (указательный и средний пальцы вытянуты, безымянный и мизинец притянуты к большому). Справа стоят три фигуры в длинных хитонах с поднятыми до уровня груди руками, внимая беседе.

Еще один жестовый «интонационный сюжет» дан в миниатюре той же рукописи[3], изображающей беседу святителя Григория Богослова и Киприана в присутствии слушателей: Григорий Богослов и Киприан держат в одной руке книгу, а другая рука с раскрытой ладонью поднята и обращена в направлении друг друга. Изображенная слева группа слушателей, плотно стоящих рядом (как бы «сливаясь» в жесте), возглавляема стоящим впереди, у которого рука с раскрытой ладонью поднята и обращена к собеседникам в жесте слушания. Один из стоящих сзади него также поднимает руку в том же направлении, но ладонь его руки обращена к груди. Три «интонационные» линии в этом изображении представлены в особой жестовой динамике, где «двухголосие» жеста общения (выраженного направлением его друг к другу) на первом плане дополнено двойным, соединенным в общности пространственной ориентации жестом внимания. Аналогичное жестовое «двухголосие», однако выраженное жестом звучащего слова, встречаем и на миниатюре рукописи Ветхого Завета, где изображен диалог царя Соломона и Сираха[4]. Царь Соломон и Сирах обращены друг к другу с одинаковым жестом: с поднятой рукой со сложением пальцев как знак звучащей речи (указательный и средний пальцы вытянуты, мизинец, безымянный и большой пальцы соединены вместе).

---

[1] Афон, монастырь Святого Дионисия, код. 61 (Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου οἱ 16 Λόγοι, XI век). Л. 113α.

[2] Афон, монастырь Святого Дионисия, код. 61 (Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου οἱ 16 Λόγοι, XI век). Л. 172 .

[3] Афон, монастырь Святого Дионисия, код. 61 (Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου οἱ 16 Λόγοι, XI век). Л. 165а.

[4] Копенгаген, Kongelige Bibliotek, код. 6. Л. 83β (Διδακτικά βιβλία Παλαιάς Διαθήκης, 975—1000).

Подобное сложение пальцев руки — в соотношении с жестом внимания (рукой, поднятой до уровня груди), как диалог речи и слушания, но в сопоставлении с жестом поднятой руки как образом слушания — видим и на фреске монастыря Дечаны, в сцене обращения Христа к апостолу Петру. Христос протягивает руку, сложив особым образом пальцы (указательный и средний вытянуты, остальные сложены вместе), в сторону стоящего перед ним апостола Петра, апостол обращен ко Христу и поднимает руку с раскрытой ладонью до уровня сердца в знак сердечного внимания.

В росписи храма монастыря Дечаны встречаем жестуальный «диалог рук» в иной интонационной пластике: это сцена апостола Петра и служанки, момент отречения апостола. Апостол Петр и служанка обращены друг к другу, служанка поднимает и протягивает чуть вперед, в сторону апостола правую руку с раскрытой ладонью, апостол поднимает обе руки перед грудью, развернув ладони в сторону от себя (как слушатель, негативно воспринявший вопрос). Сложение пальцев как античный риторский знак артикуляции разумного слова в этой сцене отсутствует, усугубляя впечатление стихийности события искушения апостола и придавая диалогу момент экстатичной эмоциональности. Образ сидящего апостола, склоненного в покаянном раздумье на втором плане, и фигура петуха, вытянувшегося в крике, полифонически дополняют этот жестовый диалог.

Внутренний диалог слушания и «изнесения» слова голосом дан в жестуальном образе апостола Иоанна Богослова, слушающего слово Бога и возвещающего его записывающему это слово ученику Прохору, — одна рука его (с раскрытой ладонью) поднята к груди в жесте слушания, другая (со сложением пальцев) — протянута к ученику в жесте произнесения слова[1].

Жестуальность византийского певческого искусства и жестуальная пластика византийской иконографии, воспринимаемые как два аспекта единой «хорографии» литургической речи, в единстве аудиально-жестовой «монофонии» и «полифонии» всего пространства богослужения, имеют для искусства православного храма важнейшее значение: «Ὁ ἔχων ὦτα ἀκούειν ἀκουέτω» — «Кто имеет уши слышать, да слышит», — постоянно призывает Евангелие (Мф. 11: 15; также: Мф. 25: 30, Мк. 4: 9, Лк. 8: 8). Смысл загадочного определения певческой хейрономии, которое было приведено нами раньше[2], в котором говорится о главенствующем значении певческого знака «исон» и о том, что этот «честнейший и боговодительный знак» (τὸ σεβάσμιον σημεῖον

[1] Афон, монастырь Святого Дионисия, код. 588μ (Τετραευάγγελο, конец X века). Л. 225 β; Патмос, монастырь Иоанна Богослова, код. 81 (Τετραευάγγελο, 1334—1335). Л. 238β.

[2] См.: *Чудинова И. А.* Жест руки и звучащее слово в византийском литургическом искусстве. 2. Аудиальное пространство богослужения и певческий жест.

καὶ θεοδίδακτον) был преподан в жесте самим Христом[1], проясняется только при понимании того, что в византийском храме слушание и видение, молчание и интонирование слова неразрывно сопряжены в единстве аудиально-жестового пространства богослужения.

ИСТОЧНИКИ

Βασιλείου Καισαρείας τοῦ Μεγάλου, Ἅπαντα τα ἔργα 2, Ἐπιστολαί Β΄[Ελληνες Πατέρες της Εκκλησίας]. Θεσσαλονίκη, 1972. 450 σ. (*Василий Великий Кесарийский*. Собрание трудов. Письма. [Греческие Отцы Церкви]. Салоники, 1972. 450 с.; на греч. яз.).

Διονυσίου τοῦ ἐκ Φούρνα. Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης. Ἅγιον Ὄρος. 2007 (*Дионисий из Фурна*. Изъяснение изобразительного искусства. Афон, 2007; на греч. яз.).

Παύλου Σιλεντιαρίου. Ἔκφρασις διὰ στίχων ἰαμβικῶν τοῦ ναοῦ τῆς ἁγίας Σοφίας (*Павел Силентиарий*. Описание ямбическим стихом храма Святой Софии; на греч. яз.). (CPG 7513) PG 86, 2119—2158.

Pauli Silentiarii Descriptio magnae ecclesiae et ambonis et Ioannis Gazaei Descriptio tabulae mundi. Lipsiae, 1822. 116 p.

Demetrius of Phalerum. The Sources, Text and Translation / Ed. by William W. Fortenbough, Echart Schuetrumpf. New Brunswick; London, 2000. 464 p.

Британский музей. 1856, 0623.26, 900—1100, Venice. URL: https://www.britishmuseum.org/collection (дата обращения: 12.10.2021).

Лувр. E13090 (-1295/-1069), E11293 (-399/-200). URL: https://collections.louvre.fr (дата обращения: 12.10.2021).

Афины, Национальная библиотека, Επίτιτλο του Ευαγγελίου, код. 57 (Τετραευάγγελο, третья четверть XI века). Л.107β, 108 α.

Афон, монастырь Ватопед, код. 590 (Ἑρμηνεία Ὀλυμπιοδώρου στὸν Ἰὼβ). Л. 154β, 155 α.

Афон, монастырь Ивирон, код. 1420μ. Л. 69β, 70 α.

Афон, монастырь Святого Дионисия, код. 14 (Εὐαγγελοστάριον, XII век). Л. 134β.

Афон, монастырь Святого Дионисия, код. 33. Л. 171β.

Афон, монастырь Святого Дионисия, код. 40 (Τετραευαγγέλιον, XII век). Л. 88β.

Афон, монастырь Святого Дионисия, код. 587μ (Εὐαγγελοστάριον, XI век). Л. 14β.

Афон, монастырь Святого Дионисия, код. 588μ (Τετραευάγγελο, конец X века). Л. 225 β.

Афон, монастырь Святого Дионисия, код. 61 (Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου οἱ 16 Λόγοι, XI век). Л. 113α, 142α, 172β, 165α.

Афон, монастырь Святого Дионисия, код. 65. Л. 13α.

Афон, монастырь Святого Пантелеимона, код. 2 (Ευαγγελιστάριον, XII век). Л. 210β, 243α.

[1] «Ἐκ τῆς μουσικῆς συντεθεῖσα φωναῖον (sic) μέθοδος ἠκριβωμένη, ποιηθεῖσα παρὰ τῶν ἁγίων πατέρων καὶ ποιητῶν κὺρ Κοσμᾶ καὶ Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ καὶ Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου», по рукописи: Синά 1764, φ. 52α (XVI век). Цит. по: *Aleksandru M*. Mesovizantini simiografia. Xironomia. Megala simadia. Thesis // Paleografia Bizantinis Musikis. Musikologikes ke kallitexnikes anazitisis. Ellinika Akadimaika Ilektronika Singrammata ke voithimata, 2019. S. 523 (Αλεξάδρου Μ. Μεσοβυζαντινή σημειογραφία. Χειρονομία, Μεγάλα σημάδια, Θέσεις // Παλαιογραφία Βυζαντινής Μουσικής. Μουσικολογικές και καλλιτεχνικές αναζητήσεις. Ελληνικά Ακαδημαικά Ηλεκτρονικά Συγγραμματα και βοηθήματα, 2019. Σ. 523. *Александру М*. Средневизантийская семиография. Хейрономия. Большие знаки. Фиты // Палеография византийской музыки. Музыковедческие и искусствоведческие проблемы. Греческие академические электронные научные труды и учебники. 2019. С. 523; на греч. яз.). URL: https://drive.google.com/drive/folders/15sn-Lhh_xDaphDfc22oh0iMUOaf8MioP?usp=sharing (дата обращения: 10.02.2022).

Афон, монастырь Святого Пантелеимона, код. 2 (Ευαγγελιστάριον, 1120—1170). Л. 221а.
Афон, монастырь Святого Пантелеимона, код. 6 (Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου 12 Λόγοι, XII век). Л. 240β.
Копенгаген, Kongelige Bibliotek, код. 6. Л. 83β (Διδακτικά βιβλία Παλαιάς Διαθήκης, 975—1000).
Патмос, монастырь Иоанна Богослова, код. 81 (Τετραευάγγελο, 1334—1335). Л. 238β.
Синай, монастырь Святой Екатерины, код. 204 (Ευαγγελιστάριον, 1000).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бруни А. М.* Византийская традиция и старославянский перевод Слов Григория Назианзина. М.: Институт всеобщей истории, 2010. 287 с.
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. Житие иже во святых отца нашего Феодора архиепископа Едесского: По двум рукописям Моск. синод. б-ки изд. И. Помяловский. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1892. 147 с. (Записки Историко-филологического факультета Санкт-Петербургского университета. Ч. 29).
4. *Киприан (Керн, архимандрит).* Антропология святого Григория Паламы. М.: Паломник, 1996. 450 с.
5. *Клаутова О. Ю.* Жест в древнерусской литературе и иконописи XI—XIII вв. К постановке вопроса // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 46. СПб.: Дмитрий Буланин, 1993. С. 256—269.
6. *Кондаков Н. П.* История византийского искусства и иконографии по миниатюрам византийских рукописей. Подготовили к печати по авторскому экземпляру первого издания 1876 г. Г. Р. Парпулов и А. Л. Саминский. Пловдив, 2012. 301с.
7. *Успенский Б.* Крестное знамение и сакральное пространство. Почему православные крестятся справа налево, а католики — слева направо? М.: Языки славянской культуры, 2004. 161 с.
8. *Фокков Н. Ф.* К чтению церковно-греческого текста. Изд. 2-е. М.: URSS, 2012. 260 с.
9. *Чудинова И. А.* Жест руки и звучащее слово в византийском литургическом искусстве. 1. Слушание жеста в православном храме // Временник Зубовского института. 2022. Вып. 2 (37). С. 76—97.
10. *Чудинова И. А.* Жест руки и звучащее слово в византийском литургическом искусстве. 2. Аудиальное пространство богослужения и певческий жест // Временник Зубовского института. 2022. Вып. 3 (38). С. 27—47.
11. *Austin G.* Chironomia or a Treatice on Rhetorical Delivery. London: Printed for T. Cadell and W. Davies; by W. Bulmer, and Co., 1806. 645 p.
12. *Bulwer J.* Chirologia: or the Natural Language of the Hand. Chironomia: or the Art of Human Rhetoric. London: Thomas Harper for Henry Twyford, 1644.
13. *Graf F.* Gestures and Conventions: The Gestures of Roman Actors and Orators // Cultural History of Gesture / Ed. J. Bremmer and H. Roodenburg. Ithaca: Cornell University Press, 1986. P. 36—58.
14. *Aleksandru M.* Mesovizantini simiografia. Xironomia. Megala simadia. Thesis // Paleografia Bizantinis Musikis. Musikologikes ke kallitexnikes anazitisis. Ellinika Akadimaika Ilektronika Singrammata ke voithimata, 2019. S. 515—574 (Αλεξάδρου Μ. Μεσοβυζαντινή σημειογραφία. Χειρονομία, Μεγάλα σημάδια, Θέσεις // Παλαιογραφία Βυζαντινής Μουσικής. Μουσικολογικές και καλλιτεχνικές αναζητήσεις. Ελληνικά Ακαδημαικά Ηλεκτρονικά Συγγραμματα και βοηθήματα, 2019. Σ. 515—574. *Александру М.* Средневизантийская семиография. Хейрономия. Большие знаки. Фиты // Палеография византийской музыки. Музыковедческие и искусство-

ведческие проблемы. Греческие академические электронные научные труды и учебники. 2019. С. 515—574; на греч. яз.). URL: https://drive.google.com/drive/folders/15sn-Lhh_xDaphDfc22oh0iMUOaf8MioP?usp=sharing (дата обращения: 10.02.2022).

15. *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.
16. *Dimitraku D.* Mega leksikon olis tis ellinikis glossis. 15 t. Athina, 1953 (Δημητράκου Δ. Μέγα λεξικόν όλης της ελληνικής γλώσσης: 15 τ. Αθῆνα, 1953. *Димитракис Д.* Большой словарь всего греческого языка. В 15 т. Афины, 1953; на греч. яз.).
17. *Emilian Simonopetrit.* Logos peri nipseos. Erminia ston Agio Isihio. Athina, 2007. 611 p. (Αἰμιλιανοῦ Σιμωνοπετρίτου. Λόγος περὶ νήψεως. Ἑρμηνεία στον Ἅγιο Ἡσύχιο. Αθῆναι, 2007. 611 σ. *Эмилиан Симонопетрит*. Слово о трезвении. Толкование на святого Исихия. Афины, 2007. 611 с.; на греч. яз.).
18. *Katsuris A. G.* Ritoriki ipokrisi. Ioannina, 1989. 232 p. (Κατσούρης Α. Γ. Ρητορική υπόκριση. Ιωάννινα, 1989. 232 σ. *Катсурис А. Г.* Исполнительское искусство оратора. Иоаннина, 1989. 232 с.; на греч. яз.).

Аннотация

Отраженная в византийской иконографии жестуальная пластика поднятой руки в диалоге произносимого слова и слушания в соотношении с жестуальностью искусства литургического интонирования рассматривается как «монофония» и «полифония» пространства богослужения.

Abstract

Within the dialogue of the spoken word and gestural art of liturgical intonation, the gestural plasticity of the raised hand reflected in Byzantine iconography is considered in this article in terms of 'monophony' and 'homophony' within the site of worship.

✓ *Ключевые слова:* литургическое искусство, певческий жест, жест руки, богослужебное пространство.

✓ *Keywords:* liturgical art, sung gesture, hand gesture, liturgical space.

УДК
783.25

Из прошлого русской исполнительской школы. Певцы-аккомпаниаторы

ЮДИН АЛЕКСАНДР НАУМОВИЧ
Кандидат искусствоведения, профессор кафедры музыкально-инструментальной подготовки, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия)

YUDIN ALEXANDER N.
PhD (History of Art), Professor, Music Instruments Chair, Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: u_rojala@mail.ru

Современная система профессионального музыкального образования в России предполагает для учащихся выбор из некоторого количества специальностей исполнительской или теоретической направленности. Разумеется, такая стратегия оправдана и диктуется сложившимися со временем высокими требованиями к каждой из представленных областей творчества. Несмотря на то что некоторые из направлений предполагают овладение различными навыками внутри специальности (например, пианист-солист, пианист-аккомпаниатор, пианист-ансамблист), а часть студентов заканчивает свое обучение сразу на нескольких факультетах, все же сегодня трудно себе представить академического исполнителя, в равной степени владеющего несколькими музыкальными инструментами. Тем интереснее отметить тот факт, что в прошлом некоторые из первых профессоров-вокалистов Санкт-Петербургской консерватории имели основательную подготовку по нескольким специальностям. В истории концертмейстерского и певческого искусства этот факт имеет особое значение, так как музыкант, владеющий в высокой степени и в равной мере голосом и фортепиано, способен не только к более глубокому проникновению в текст исполняемого произведения, но и вызывает к жизни совершенно уникальное явление: пение под собственный аккомпанемент. Кроме того, педагог-вокалист способен стать партнером-пианистом для своего ученика, при этом не только в классе, но и на сцене[1]. В Петербургской консерватории такими профессорами были Софья Акимова и Софья Преображенская. Также в данной статьей речь пойдет об одной из самых известных исполнительниц XX столетия — Надежде Обуховой. Необ-

[1] В данной статье речь пойдет именно о вокалистах. Разумеется, пианист, в равной степени владеющий фортепиано и вокалом, явление не менее самобытное.

ходимо отметить, что объектом внимания для нас станет именно указанная особенность их творческих биографий, в то время как иные вопросы, связанные непосредственно с вокальными исполнительскими аспектами, естественным образом останутся в тени обсуждения. Такая позиция подтверждается, прежде всего, авторской задачей, предполагающей анализ строго определенного художественного явления, сохраняющего свою исключительность по сей день. Кроме того, работы, посвященные тем или иным техническим сторонам певческого искусства, должны составлять прерогативу исследователей-вокалистов. Несомненным представляется и факт неравноценности двух обозначенных сфер творческой работы в жизни всемирно известных солистов прошлого столетия. Разумеется, их список можно было бы расширить, но автор данной публикации сознательно ограничил свой выбор именами самых ярких музыкантов, с тем чтобы на примере их исполнительско-педагогической деятельности дать представление об этом уникальном явлении. Таким образом, необходимо говорить о том, что представленный анализ предложенных источников войдет составной частью в летопись концертмейстерского искусства.

Важно отметить, что в плане исполнительского сотрудничества описываемое явление отнюдь не однозначно. С одной стороны, певец, владеющий роялем, понимающий специфику фортепианного исполнительства и концертмейстерского искусства, способен воспринимать звучащий аккомпанемент на совершенно ином уровне. С другой стороны, неминуемо возрастает уровень требований, предъявляемых солистом своему партнеру, что не всегда идет на пользу совместному творчеству, так как далеко не каждый солист во время исполнения способен объективно оценить палитру возможностей пианиста. В подобных случаях профессиональная подготовка может помешать, так как создает иллюзию уверенности и провоцирует на то, чтобы давать «четкие указания» аккомпаниатору. Тем не менее подобный союз — явление столь же редкое, как и уникальное. Его продуктивность обусловлена не только тем, что солист понимает «технологические» особенности работы своего партнера пианиста, но и гарантией того, что оба участника ансамбля обладают высоким уровнем общей профессиональной подготовки, так как обучение пианистов традиционно отличается особой основательностью. Тем не менее путь каждого музыканта индивидуален и своеобразен.

Софья Владимировна Акимова (1887—1972) — профессор по классу сольного пения Санкт-Петербургской консерватории и выдающаяся певица. Ее творческая судьба начинается в раннем детстве с обучения игре на рояле — важный и необходимый факт биографии почти любого музыканта, в дальнейшем вольного изменить первоначально выбранному родителями инструменту. Но что бы ни произошло в будущем, невероятно важно общение ребенка с искусством в раннем возрасте, когда только формируются его первые привязанности. Таким образом, первыми проводниками в мир музыки для Софьи

Владимировны были звуки фортепиано, и именно этот инструмент остался навсегда основой ее профессионального образования. В дальнейшем, когда она почувствовала желание петь и отказаться от обучения игре на рояле, мать предостерегла ее от этого, сказав: «Только при этом условии (овладении игрой на рояле. — *А. Ю.*) ты будешь чувствовать себя свободной от палочки дирижёра, от концертмейстера и от суфлёра!»[1] Самое удивительное заключается в том, что этот совет С. В. Акимова получает не от отца, Владимира Николаевича Акимова, директора «Оперного казенного театра» в Тифлисе, а от матери, выпускницы Института благородных девиц того же города. Подобный факт позволяет сделать предположение как об основательности музыкальных штудий, так и о широком спектре образования в этом учебном заведении. Кроме того, в разговоре с дочерью мать всегда подчеркивала недостаточность культуры и образования многих оперных певцов[2]. Все это привело к тому, что в 1904 году Софья поступает в музыкальное училище города Тифлиса на фортепианный факультет, а потом, уехав с родителями в Лейпциг, оканчивает в этом городе консерваторию у Карла Вендлинга (1857—1918). Не вызывает сомнений, что уроки маэстро оказались в дальнейшем очень важны для Акимовой-аккомпаниатора, так как сам учитель большую часть своей жизни посвятил концертмейстерскому искусству, выступая с такими певцами, как Фанни Моран-Ольден (1855—1905) и Катарина Клафски (1855—1896).

Интерес Софьи Владимировны к работе с вокалистами шел в естественной связи с увлечением пением. Очевидно, в данном случае эти две сферы творческой деятельности были, в сущности, проявлением одного и того же устремления, направленного на всестороннее изучение оперной и камерно-вокальной музыки. Несмотря на естественность такого сочетания интересов, едва ли в истории можно найти много подобных примеров. Сама певица рассказывает о том, как в детстве, в доме своих родителей, ей удалось услышать знаменитое драматическое сопрано тех лет — Е. И. Терьян-Корганову (1864—1937), исполнявшую арии Аиды и Кармен наизусть под собственный аккомпанемент![3] Таким образом, Елена Иосифовна не только совмещала во время исполнения обе партии, показав при этом свои возможности как концертмейстера, но и одновременно демонстрировала прекрасное знание музыкального материала, исполненного на память. К возможностям Терьян-Коргановой как пианистки можно было бы отнестись с недоверием, если бы история не сохранила для нас тот факт, что в 1894 году в Тифлисе состоялся вокально-музыкальный вечер Ф. Шаляпина «в пользу армянско-

[1] *Акимова С.* Воспоминания певицы. URL: http://lit.lib.ru/k/kriwosheina_ksenija_igorewna/text_0360.shtml (дата обращения: 17.07.2021).

[2] Там же.

[3] См.: Там же.

го благотворительного общества» с аккомпанементом Терьян-Коргановой[1]. Услышанное в доме родителей исполнение не могло не произвести большого впечатления на совсем юную С. Акимову, делающую свои первые шаги в искусстве. К этому же периоду относятся первые ее опыты работы с вокалистами. В частности, своеобразной «пробой пера» оказалось фортепианное сопровождение пения Н. А. Папаян (1870—1906) также у нее дома. В дальнейшем Софья Владимировна неоднократно выходила на сцену со своим вторым мужем, Иваном Ершовым (1867—1943), в качестве его аккомпаниатора. Нельзя не упомянуть о том случае, когда ее постоянный партнер — пианистка И. Миклашевская (1883—1953) «поменялась местами» со своей солисткой, и в результате публика Малого зала Московской консерватории услышала ее пение с фортепианным сопровождением С. Акимовой[2].

Столь же ярким был список пианистов, с которыми работала Софья Владимировна. Среди них: Софья Давыдова (1875—1958), Изабелла Венгерова (1877—1956), Михаил Бихтер (1881—1947)[3]. И все же ни с одним из них не возникло такого глубокого взаимопонимания, как с И. Миклашевской, радость общения с которой была абсолютной. Достаточно внимательно изучить воспоминания С. Акимовой, чтобы убедиться в том, что остальные, не менее известные и высокопрофессиональные пианисты, с которыми ей пришлось работать, лишь упоминаются в тексте, пусть и с хвалебными эпитетами, в то время как все, что написано об Ирине Сергеевне, проникнуто особым, интимным настроением. Более того, уровень доверия певицы к своему партнеру был столь высок, что и выбор репертуара был чаще всего общим делом, — пианистка часто «заражала» солистку своим интересом к той или иной музыке. Думается, что причин появления такого уникального творческого союза несколько. Во-первых, нельзя забывать о том, что удачное сотворчество — очень тонкий, интимный процесс, для него недостаточно наличия двух или более хороших музыкантов. Необходимо, чтобы к этому добавилась масса неуловимых факторов, определяющих их совместимость[4]. Очевидно, подобное совпадение имело место в данном случае. Во-вторых, еще одной не менее определяющей причиной было то, что оба участника ансамбля чувствовали и понимали друг друга на уровне технических нюансов исполнения, так как владели «инструментом» своего партнера. В результате каждое «дыхание», каждая «цезура», каждый элемент звучащего целого был понятен музыкантам на физическом уровне. И, как ни парадоксально это звучит, даже само

[1] См.: Летопись жизни и творчества Ф. И. Шаляпина: В 2 кн. Кн. 1 / Сост. Ю. Котляров, В. Гармаш. Л.: Музыка, 1984. 303 с.

[2] См.: *Акимова С.* Воспоминания певицы.

[3] См.: *Тигранов Г.* Жизнь, отданная искусству. Ереван: Армянское театральное общество, 1978. С. 39.

[4] Можно добавить, что подобное верно и во взаимоотношениях педагог — ученик.

«распределение ролей» в таком творческом тандеме (пианист — вокалист) оказывается условным, что и доказала концертная практика.

Творческий путь Софьи Петровны Преображенской (1904—1966) представляет собой еще один пример редчайшего сочетания двух родственных, но столь различных в техническом отношении музыкальных ипостасей — певца и аккомпаниатора. Разумеется, многое и в этом случае было обусловлено подробностями биографического характера, и в этом отношении обращает на себя внимание схожесть ее первых шагов в искусстве с тем же периодом жизни С. Акимовой. В обоих случаях фортепиано естественным образом вошло в жизнь девочек, оказавшись первым инструментом для выражения чувств и переживаний. И там, и там инициатором музыкального образования стал отец, в дальнейшем оказавший сопротивление вокальной карьере дочери. Кроме рояля, С. Преображенская овладела в детстве балалайкой и мандолиной. Ее творческое развитие шло параллельно с сестрой Марией (1897—1980), в будущем концертмейстером Кировского (Мариинского) театра. Часто девочки вместе садились за рояль и исполняли по клавиру целые оперы, аккомпанируя своему пению за всех героев[1], — поистине великолепный способ знакомства с музыкой, навсегда оставивший след в сознании будущих музыкантов и во многом определивший их дальнейший путь. Кроме того, именно владение роялем позволило знакомство с оперной литературой сделать по-настоящему объемным. К сожалению, в повседневной театральной практике мы зачастую встречаемся с тем, что певец, обратившись к новой для себя партии, ставит перед собой задачу ее «изолированного» освоения без всякого внимания к остальному музыкальному материалу. Максимум, на что обращают внимание такие исполнители, это реплики партнеров, необходимые им для вступления в качестве ориентиров. Объемное же знакомство с оперой предполагает не только знание (лучше, элементарное пропевание) всех партий, но и основательное знакомство с оркестровым сопровождением, включая представление о тех или иных группах инструментов, наполняющих музыкальную ткань произведения. Все это оказывается возможным в двух случаях. Первый — это основательная, многочасовая работа с концертмейстером. Такой вариант на практике встречается крайне редко, так как пианисты, как правило, имеют большую нагрузку, не дающую возможности выходить за рамки необходимого «минимума». Второй же — естественное самостоятельное постижение музыкального материала за роялем, предполагающее соответствующую подготовку. Все это лишний раз подчеркивает, что певцы, владеющие роялем, являются исполнителями иного профессионального уровня, ибо общий уровень их подготовки несоизмеримо выше.

В дальнейшей судьбе С. Преображенской фортепиано сыграло исключительно важную роль. Во время перового знакомства со своим будущим кон-

[1] *Корыхалова Н.* Софья Преображенская. СПб.: Композитор, 1999. С. 15.

серваторским педагогом Надеждой Николаевной Зайцевой-Богомоловой (1884—1930) она сама себе аккомпанировала на рояле[1]. В своих воспоминаниях певица Н. Вельтер (1899—1991) рассказывает, как часто ей приходилось исполнять те или иные вокальные сочинения в сопровождении Софьи Петровны. При этом она отмечает неизменное «удовольствие», с каким Преображенская садилась за рояль[2]. Все говорит о том, что ее связь с фортепиано была абсолютно естественна и неразрывна.

Ее профессиональные возможности как пианистки сказались на педагогической деятельности. Впрочем, судьбу певицы в Ленинградской консерватории вряд ли можно назвать счастливой. Она состояла профессором прославленного вуза совсем недолгое время (с 1947 по 1954-й и с 1960 по 1961 год) и, вполне возможно, не чувствовала к этому призвания, испытывая постоянные сомнения в своих возможностях. Ее аккомпаниатором состоял Е. М. Шендерович, один из самых ярких концертмейстеров, работавших в Ленинградской и Московской консерваториях. Евгений Михайлович испытывал восхищение к певице, что не в последнюю очередь было связано с тем, как она владела роялем. В 1969 году состоялось открытое научное заседание Совета содействия театрального музея города, посвященное 65-летию Софьи Преображенской. Рассказывая о певице, Шендерович вспоминал о том, как услышал ее за фортепиано исполняющей «Орлеанскую деву» П. Чайковского: «Она прекрасно себе аккомпанировала и пела не только свою партию, но и все остальные»[3].

Творческий путь Надежды Андреевны Обуховой (1886—1961) также неразрывно связан с фортепиано. Первоначальную музыкальную подготовку она получила у своего деда. Примечательно, что занятия на этом инструменте начались задолго до увлечения исполнительницы вокальным искусством, благодаря чему рояль естественным образом вошел в «профессиональное сознание» Обуховой, определяя способ постижения музыки. Речь идет о том, что существует принципиальное различие между певцом, знающим преимущественно только свою партию, воспринимающего музыкальную ткань сквозь призму почти исключительно вокальной строчки, и вокалистом, проникающим в предлагаемый звучащий материал комплексно, мысля целиком партитуру или клавир. Именно такое постижение материала было свойственно Н. Обуховой, всегда использующей фортепиано в качестве проводника и помощника в своей индивидуальной работе над текстом и образом. Вот как она сама описывает этот процесс: «Кода я разучиваю новое произведение, я

[1] См.: *Корыхалова Н.* Софья Преображенская. С. 23.

[2] См.: *Вельтер Н.* Воспоминания. Машинопись. С. 3. (Семейный архив Преображенских).

[3] Открытое научное заседание Совета содействия театрального и музыкального искусства Ленинграда, посвященное 65-летию со дня рождения С. П. Преображенской. 11.02.1969. Стенографический отчет. С. 14.

работаю вначале самостоятельно. Сама себе аккомпанирую, подолгу сижу у рояля, вживаясь в образ романса или песни. Долго ищу звучания, долго ищу переходов от одной ноты к другой. И, *когда вещь уже готова* (курсив мой. — *А. Ю.*), я прохожу ее с аккомпаниатором»[1]. Таким образом, только вполне уверившись в том, что произведение уже выучено, певица приходила на первый урок к пианисту. Как это отличается от распространенной ныне ситуации, когда на первом занятии концертмейстер вынужден «выстукивать» на рояле вокальную строчку! На основании приведенной цитаты можно говорить о совершенно особом модусе профессионального взаимодействия вокалиста и аккомпаниатора. Необходимость совместной работы наступает на том этапе, когда солист не только выучил свою партию, но и выработал собственное отношение к своему образу и исполняемому произведению в целом. Зная фактуру целиком, он теперь хочет сфокусировать внимание на своих индивидуальных задачах, передав остальные обязанности пианисту, который выполняет в данном случае сразу несколько функций. Прежде всего, он слушает солиста «со стороны», подсказывая те или иные исполнительских тонкости. Кроме того, в исполнении опытных концертмейстеров рояль предлагает «прообразы» будущих оркестровых звучаний.

Интересно отметить, что понимание всей сложности профессии аккомпаниатора послужило причиной того, что в автобиографических записках Н. Обухова с большим уважением и благодарностью отмечает всех пианистов, с которыми ей приходилось работать[2]. Певица рассказывает о многих ярких концертмейстерах Большого театра, таких как Сергей Иванович Мамонтов (1877—1938) и Михаил Тимофеевич Дулов (1877—1948), безусловно с особой нежностью отмечая своего многолетнего соратника Матвея Ивановича Сахарова (1894—1958), с которым она более тридцати лет делила концертную эстраду. Кроме того, владение роялем открывало для Надежды Андреевны более широкие репертуарные возможности. Так, в некоторые периоды своей жизни она обращалась к эстрадной музыке. В частности, ей приглянулись некоторые песни из репертуара французского певца Ива Монтана (1921—1991), с которыми она также знакомилась за роялем. Разумеется, такое разнообразие исполнительских интересов было бы невозможно или крайне затруднено в том случае, если бы для знакомства с каким-либо новым произведением ей приходилось обязательно прибегать к помощи пианиста.

Итак, кто же стоял у истоков профессионального образования Н. Обуховой и почему связь с фортепиано оказалась для нее столь естественной и необходимой? Прежде всего, важнейшую роль сыграл дед певицы, благодаря которому в семилетнем возрасте она начала занятия и к 12 годам «уже

[1] Из выступления Н. Обуховой по радио 11 июня 1952 года.

[2] См.: *Обухова Н. А.* Мои воспоминания // Надежда Андреевна Обухова. Воспоминания, статьи, материалы. М.: ВТО, 1970. С. 29—118.

играла некоторые ноктюрны и вальсы Шопена», а также «симфонии Гайдна и Моцарта в 4 руки с дедушкой»[1]. Таким образом, в определенный момент юная исполнительница достигает достаточно серьезного уровня фортепианной подготовки и знакомится благодаря этому со многими выдающимися произведениями мировой классики. Андриан Семенович Мазараки (1835—1906) обладал подлинным авторитетом для своей внучки и сам по себе был личностью примечательной. Получив первоначальное музыкальное образование в Петербургском пажеском корпусе (!), он всю жизнь, оставаясь профессиональным военным, совершенствовался как пианист. Будучи дружен с Антоном и Николаем Рубинштейнами, он также занимался организаторской деятельностью, открыв в Воронеже общедоступную музыкальную школу (1869) и основав Воронежское отделение Императорского Русского музыкального общества (1868).

Первым же учителем по вокалу для Обуховой стала Элеонора Липман. Эти уроки относятся ко времени пребывания будущей певицы в Ницце (начало XX столетия). Несмотря на то что первый наставник, судя по всему, не обладала ни выдающимся голосом, ни особенными педагогическими талантами, именно она убедила девочку серьезно заниматься пением и оказалась при этом в роли ее аккомпаниатора. Важной особенностью занятий стало то, что в конце урока педагог пела сама под собственное фортепианное сопровождение. В данном случае исполнительский уровень Э. Липман не представляется столь уж важным. Принципиально иное: для юной ученицы оказалось естественным одновременное владение голосом и роялем.

Главным же педагогом Н. Обуховой оказался профессор Московской консерватории, тенор Умберто Мазетти (1869—1919). Будучи выпускником Болонской консерватории по классу фортепиано и композиции, он стал и аккомпаниатором своей студентки. Не исключением был и государственный экзамен, который состоялся 23 апреля 1912 года, в котором все пройденные с педагогом произведения были исполнены в сопровождении самого профессора. Необходимо отметить, что случай этот чуть ли не единственный в своем роде. Можно предположить, что, даже владея фортепиано, не каждый педагог согласился бы стать концертмейстером своей ученицы, так как подобная функция предполагает непосредственную вовлеченность в процесс исполнения, лишая возможности объективного взгляда со стороны. Таким образом, такой пример совершенно уникален по своей сути, и, кроме того, это не могло не оказать в целом влияния на отношение певицы к искусству аккомпанемента. Более того, в воспоминаниях самой Надежды Андреевны содержится упоминание о том, что в годы обучения в консерватории она брала также «уроки музыки»[2] у Александра Федоровича Гедике (1877—1977). К сожалению, остается неизвестным, что же именно имелось в виду под «урока-

[1] *Обухова Н. А.* Мои воспоминания. С. 35.

[2] Там же. С. 57.

ми музыки», но, думается, что это могли быть именно занятия по фортепиано, которые прославленный пианист давал своей ученице.

Певец и аккомпаниатор в привычном музыкантском обиходе парадоксально оказываются близкими и вместе с тем бесконечно далекими друг от друга исполнителями. Теснейшим образом связанные в совместной работе, они на практике слишком часто оказываются отделены непроницаемыми стенами «профессионального непонимания». Тому причиной слишком разные пути овладения специальностью и зачастую нежелание певцов проникать в смысл и суть музыкального материала, содержащегося в партии фортепиано. Естественным образом именно пианист в большей степени, нежели его партнер, пытается проникнуть в «исполнительское пространство» солиста, пытаясь уяснить для себя важнейшие технические особенности вокального искусства. Тем больший интерес вызывают певцы, профессионально владеющие фортепиано. Ведь возможное в данном случае доскональное знание партии своего партнера, понимание особенностей звукоизвлечения на этом инструменте, осознание важности музыкального материала, звучащего в аккомпанементе, приводят к ярчайшим художественным результатам.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Акимова С.* Воспоминания певицы. URL: http://lit.lib.ru/k/kriwosheina_ksenija_igorewna/text_0360.shtml (дата обращения: 17.07.2021).
2. *Корыхалова Н.* Софья Преображенская. СПб.: Композитор, 1999. 222 с.
3. Летопись жизни и творчества Ф. И. Шаляпина: В 2 кн. Кн. 1 / Сост. Ю. Котляров, В. Гармаш. Л.: Музыка, 1984. 303 с.
4. *Обухова Н. А.* Мои воспоминания // Надежда Андреевна Обухова. Воспоминания, статьи, материалы. М.: ВТО, 1970. С. 29—118.
5. *Тигранов Г.* Жизнь, отданная искусству. Ереван: Армянское театральное общество, 1978. 68 с.

Аннотация

В предлагаемой статье речь идет о выдающихся музыкантах — Софье Акимовой, Софье Преображенской и Надежде Обуховой. Несмотря на то что их творческая деятельность была связана с вокальным искусством, все они в детстве получили основательную фортепианную подготовку, определившую многие особенности их дальнейшего художественного облика. В отдельных случаях это позволяло им даже выходить на сцену в качестве аккомпаниаторов. Автор размышляет об этом уникальном явлении в русской исполнительской истории, анализируя детали творческих биографий с точки зрения важнейших тенденций и специфики концертмейстерского искусства. Отмечается, что владение роялем открывает для певца целый ряд новых возможностей как в исполнительской, так и в педагогической сфере, способствуя гораздо более глубокому проникновению в музыкальный материал. Статья адресуется в первую очередь вокалистам и пианистам, а также всем тем, кто интересуется отечественной историей искусства аккомпанемента.

Abstract

This article focusses on the prominent musicians Sofya Akimova, Sofya Preobrazhenskaya and Nadezhda Obukhova. Although they made their careers as vocalists, they all had a fundamental piano training during childhood, which predetermined many features of their future achievements. In some cases, it even

allowed them to appear on the stage as accompanists. The article discusses this unique phenomenon in the history of Russian performance art while analyzing details of these women's biographies through the lens of key trends in accompaniment practices. It is suggested that proficiency as a pianist opens a number of avenues for singers, both in performance and education, providing a deeper insight into musical material. The article will be of primary interest to singers and pianists, and also to the general reader interested in the history of accompaniment in Russia.

✓ *Ключевые слова:* вокалисты, концертмейстерское искусство, выдающиеся музыканты, вокальное исполнительство и педагогика.

✓ *Keywords:* singers, art of accompaniment, prominent musicians, vocal performance and education.

УДК
785.7

Мотивная разработка в дуэте «Face of the Moon» Мэрилин Шруд

АНУЧИН АРТЁМ МАКСИМОВИЧ
Доцент кафедры специального фортепиано, Магнитогорская государственная консерватории имени М. И. Глинки (Магнитогорск, Россия)

ANUCHIN ARTEM M.
Associate Professor of the Department of Special Piano, Magnitogorsk State Conservatory Named after M. I. Glinka (Magnitogorsk, Russia)

E-mail: artem.anuchin@mail.ru

Творчество крупного американского композитора Мэрилин Шруд отмечено множеством самых престижных национальных наград: стипендией Фонда Гуггенхайма, премией Американской академии искусств и литературы, двумя премиями ASCAP[1], премией «Meet the Compose», премией Фонда Сореля, грантом Национального фонда искусств, премией Кеннеди-центра Фридхейм, Кливлендской премией в области искусств, стипендией Фонда Рокфеллера[2].

В США и Европе опубликовано немало статей, посвященных Мэрилин Шруд. К сожалению, в России ее сочинения малоизвестны и не проводилось изучения творчества этого композитора (ил. 1).

Эта работа является продолжением исследования автором статьи мотивной разработки как одной из важных композиторских техник в сочинениях Шруд[3]. Целью этой публикации является изучение мотивной разработки в гитарно-саксофонном дуэте «Face of the Moon».

История создания пьесы нетривиальна. В 2000 году Мэрилин Шруд получила престижную стипендию Фонда Рокфеллера (Rockefeller Foundation Fellowship) и месячное проживание в арт-резиденции Белладжио на озере Комо в Италии (ил. 2)[4]. Находясь в Белладжио, Шруд начала работу над заказом, который незадолго до этого получила от американского дуэта «Ryoanji Duo».

---

[1] The American Society of Composers, Authors and Publishers — Американское общество композиторов, авторов и издателей.

[2] *Анучин А. М.* Мэрилин Шруд — «наследница по прямой» «Американской пятерки» // Вестник МаГК. 2021. № 3 (41). С. 38.

[3] *Анучин А. М.* Мотивная разработка как часть композиторского стиля Мэрилин Шруд на примере трио «Within Silence» // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10. № 3. С. 37.

[4] Резиденция Белладжио предлагает художникам, музыкантам, композиторам, поэтам и другим людям искусства провести четыре недели на озере Комо в Италии, работая над своими проектами и общаясь с творческими людьми из разных стран мира.

Ил. 1. *Мэрилин Шруд*

Ил. 2. *Резиденция Белладжио на озере Комо в Италии*

Ил. 3. *Паттиэнн Роджерс*

По вечерам проживающие в резиденции участники встречались, общались и делились своими произведениями друг с другом. Находящаяся в Белладжио одновременно с Мэрилин поэтесса Паттиэнн Роджерс[1] представила свое стихотворение под названием «Известное всем явление: прогулка в одиночестве по пляжу голышом при лунном свете»[2] (ил. 3). Это стихотворение послужило источником творческого вдохновения для композитора. Из предложенного Роджерс стихотворения Шруд выбрала следующую строфу: «Луна, несомненно, зеркало, но является ли зеркало запретным окном, ставшим самим собой благодаря своему отражению, или это просто скучная работа неискушенной имитации?»[3]

Хотя название композиции не является прямой цитатой из стихотворения, оно было вдохновлено этой строкой. В предисловии к сочинению Шруд написала: «...точно так же, как луна вызывает восхищение своей абсолютной простотой, так же она поражает своей сложностью: меняющаяся (но постоянная) изо дня в день, из месяца в месяц, из года в год. Мое музыкальное впечатление — это личное отражение реальности, которая привлекала внимание многих художников. В „Face of the Moon“ я использую „зародышевый мотив“[4] из двух звуков (повторяющийся, измененный, расширенный, украшенный) для рассмотрения целого ряда эмоций: удовлетворенности, волнения, спокойствия, восторга, беспокойства, рефлексии. Результатом является многослойная композиция, усиленная уникальным сочетанием саксофона и гитары»[5].

---

[1] *Паттиэнн Роджерс* (Pattiann Rogers; род. в 1940) — американский поэт, лауреат литературной премии Ланнана за поэзию. В 2018 году она была награждена специальной медалью Джона Берроуза за достижения в поэзии о природе.

[2] «For Any Known Fact: Nude Walking Alone on a Beach in Moonlight» (*Rogers P.* Song of the world becoming: new and collected poems, 1981—2001. Minneapolis, Minnesota: Milkweed Editions, 2001. P. 424; перевод автора).

[3] «The moon is a mirror, surely, but is a mirror a forbidden window becoming itself by its own reflective act, or is it just a dull work of unenlightened imitation?» (перевод автора).

[4] *Зародышевый мотив* (germinal motive) — это мотив, который используется для создания мотивов и тем на протяжении всего сочинения. Известным примером применения зародышевого мотива является «Патетическая» соната Бетховена, в которой все темы, используемые в первой части, проистекают из зародышевой идеи, взятой из ее вступительного такта.

[5] «...just as the moon is admired for its utter simplicity, it is equally a revelation in complexity — changing (yet constant) from day to month to year. My musical impression is an individual reflection on a reality that has intrigued many artists. In *Face of the Moon,* I use a germinal two-note motive (repeated, altered, expanded, embellished) to explore a range of emotions — contentment, agitation, calm, elation, disquiet, reflection. The result is a composition of many layers, made more so by the unique combination of saxophone and guitar» (*Wright A.* A Survey of Selected, Original Chamber Music for Saxophone. A dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. University of North Texas. 2016. P. 78. URL: https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc862730/m1/1/ (дата обращения: 20.12.2021); перевод автора).

Как и в музыке многих других композиторов, в произведениях Мэрилин Шруд мотивная разработка является ключевым средством для создания целостности композиции. Иногда она придумывает короткие мелодии как основу разработки, например, в произведении «Notturno: In Memoriam Toru Takemitsu» или «Transparent Eyes». А иногда берет готовые мотивы: так, например, в своей пьесе «Renewing the Myth» композитор разрабатывала мелодию из темы знаменитого 24 каприса Паганини. Ну а дуэт «Face of the Moon» концентрируется вокруг повторяющегося интервала — зародышевого мотива.

Уникальной особенностью этого произведения является настройка гитарных струн. В нем используется так называемая техника диссонанса, при которой одна или несколько струн настраиваются на не характерный для себя тон. В данном случае Шруд просит гитариста перенастроить шестую струну (low E) на один тон ниже, на звук D[1]. В такте 68 гитаристу требуется исполнить квазитремоло[2] на нижней струне инструмента, чтобы создать непрерывный звук. Во время тремоло гитарист постепенно понижает высоту звука струны, поворачивая колок настройки. Одновременно саксофон исполняет хроматическую фразу.

В начале пьесы гитарный мотив, показанный на рисунке 4[3], имеет движение вверх на большую секунду. Ячейка[4] поддерживается басовым звуком, на одну октаву ниже начальной высоты звука мотива, образуя гармоническую большую нону (M9) с заключительным звуком ячейки (пример 1). В первых трех тактах пьесы нотная ячейка транспонируется на полтона. А для развития мотива в тактах 6—8 Шруд использует обращение (inverted) и интервальное расширение (expanded). Во вступлении саксофона мотив продолжается похожим образом, но на октаву ниже, чем у гитары.

Для композитора важными приемами для продолжения мотивной разработки являются действия с интервалами и повторения.

В музыке следующего примера (пример 2) использование Шруд зародышевого мотива расширяется от тематического мотива до мотива, который является по своей природе связующим. Мотив у саксофона возника-

[1] Указания на использование диссонанса даются в начале музыкального произведения таким образом: «6th to D» («шестая струна — ре»).

[2] *Квазитремоло* (quasi-tremolo) — короткое тремоло, которое исполняется одной рукой (буквально: «вроде тремоло»).

[3] Все нотные примеры взяты из: *Shrude M.* Face of the Moon. American Composers Alliance Inc. New York, NY, 2019. P. 1—20. В нотных примерах могут встречаться скобки, линии и надписи, используемые для выделения определенных частей рассматриваемого такта. Эти обозначения не являются частью опубликованной музыки, а добавлены автором с целью разъяснения определенной концепции.

[4] *Ячейка* — минимальная неделимая мелодия, использующаяся при разработке произведения, в отличие от мотива, который может делиться более чем на одну ячейку.

ет между последним звуком каждой квинты и первым звуком следующей квинты. При этом каждая пара звуков соединена секундой, большой (M2) или малой (m2), что создает мелодическую целостность с музыкой в предыдущем примере.

Аналогично зародышевый мотив расширяется в партии гитары: композитор создает аккордовый аккомпанемент, включающий в себя большие секунды и малые ноны, а также большие септимы.

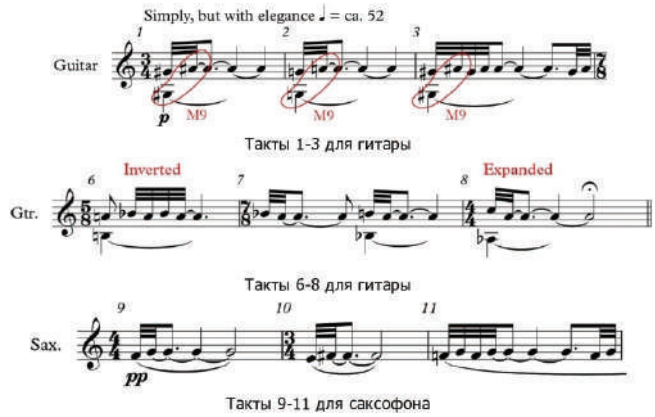
Шруд также имеет склонность завершать фразы кластерными аккордами. Это видно и в «Face of the Moon». Например, фраза в такте 28 заканчивается кластерным аккордом {F, F#, G}[1] (пример 2).

Музыка следующего примера (пример 3) демонстрирует использование септим, создающих как диссонанс, так и атональность. В этом случае Шруд пишет ряд соноров из шести нисходящих гармонических септим, следующих за малыми септимами в партии гитары, в результате чего получается фраза из параллельных больших септим. А также Шруд использует перевернутую форму зародышевого мотива, демонстрируя интервальное расширение, построенное путем перехода соноров от минорной к мажорной септиме. В этой, казалось бы, атональной фразе заложена скрытая линия тонального звучания. Последовательность из малых терций описывает уменьшенный септаккорд {C, D#, F#, A}. Шруд использует эту последовательность в качестве формального организующего приема для этой фразы.

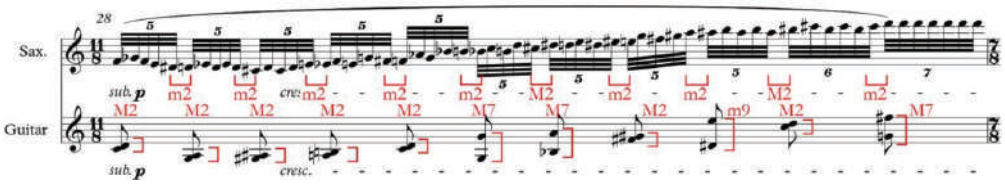
Шруд использует большие септимы для усиления неустойчивости. В тактах 15 и 16 гитарной партии, как видно из примера 3, применяются большие септимы с форшлагами и четвертными длительностями, которые находятся в основе атональности фразы. Хроматическая мелодическая линия, построенная на звуках {A#, A, G#}, есть транспозиция группы кластеров, заканчивающих фразу в такте 28.

Музыка примера 4 показывает композиторский прием написания интервалов больших септим внутри мелодического представления кластерного аккорда. Первая хроматическая линия, {F#, G, G#}, развивается в тактах 84 и 85. Дополнительная хроматическая фраза находится в тактах 86 и 87, использующих звуки {B, C, C#} — транспонированный вариант предыдущей

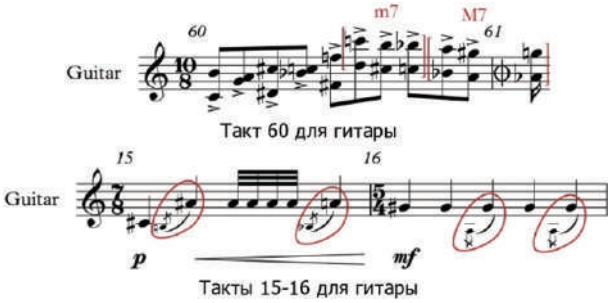
[1] В данной статье используется Американская стандартная система нотации (*англ.* American Standard Pitch Notation, в США также известна как «научная нотация», *англ.* Scientific pitch notation) — система обозначения нот, предложенная Американским акустическим обществом в 1939 году. В научной нотации название ступени обозначается прописными буквами, а номер октавы записывается сразу после обозначения ступени, при этом октавы нумеруются начиная с субконтроктавы, которой присваивается номер 0. Таким образом, первая октава имеет номер 4, например G4. Альтерации звуков обозначаются знаками # (диез) и b (бемоль). (В принятой в Европе нотации Г. Гельмгольца наименования ступеней записываются маленькими буквами, справа сверху пишется номер октавы — от одного до пяти. Так, для первой октавы используется цифра 1, например g1.)



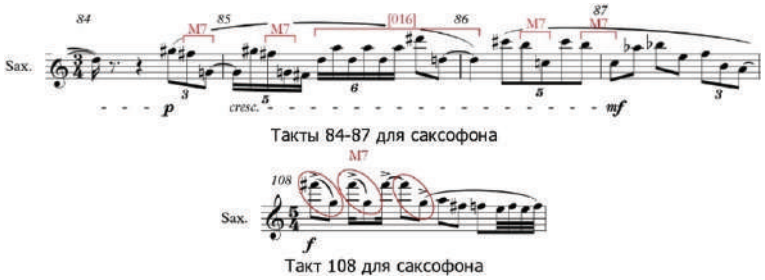
Пример. 1. *Изменение зародышевого мотива в начале пьесы*



Пример. 2. *Расширение зародышевого мотива в такте 28 для гитары и саксофона*



Пример. 3. *Использование септим, создающих диссонанс и атональность*



Пример. 4. *Использование септим внутри кластера, а также для развития мелодической нестабильности*

ячейки. Эти ячейки разделены венским трихордом[1], усиливающим ощущение атональности и одновременно служащим формальным организующим инструментом для этой фразы. Шруд использует большие септимы для развития мелодической нестабильности и формирования неровной линии. В партии саксофона повторяются два звука {Bb, A} для усиления атональности. Композитор усиливает чувство дисбаланса, применяя также и синкопированный ритм внутри фразы.

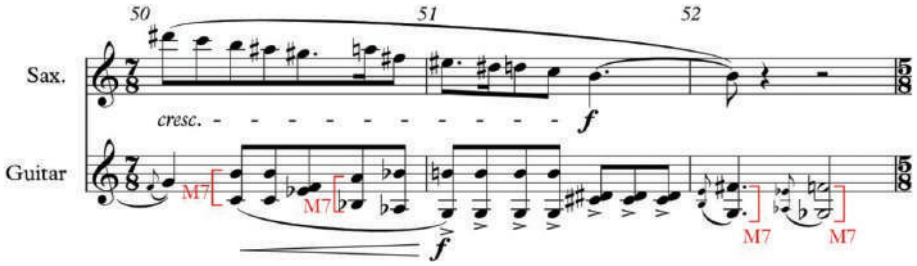
В такте 50 у гитары звучит большая септима, которая разрешается в большую дециму в такте 51 (пример 5). Шруд возвращается к диссонансу, создавая отдельную гармоническую большую септиму для завершения фразы. Кроме того, музыка в этом примере демонстрирует использование композитором интервального расширения, так как большая септима на шестой тактовой доле расширяется до большой ноны на седьмой доле и, наконец, завершается в такте 51 большой децимой. Эта техника интервального расширения демонстрирует работу с интервалами как метод развития зародышевого мотива.

Шруд использует большую септиму для усиления ощущения атональности. Примером этого является использование звуков {Ab, G} в такте 99 и кластера в начале такта 100, {A, G#} (пример 6). Большая септима часто является гармонической основой фразы. Пример 6 также показывает, как создается гитарный сонор с помощью большой септимы. На него накладывается мелодическая линия саксофона. Таким образом, создавая сонор одновременно гармоническим и мелодическим способом, Шруд добивается целостности произведения, одновременно усиливая атональность через этот диссонирующий интервал. Поскольку композитор использует технику одновременного мелодического и гармонического представления мотива и в других своих сочинениях, то этот прием можно считать особенностью ее композиторского стиля.

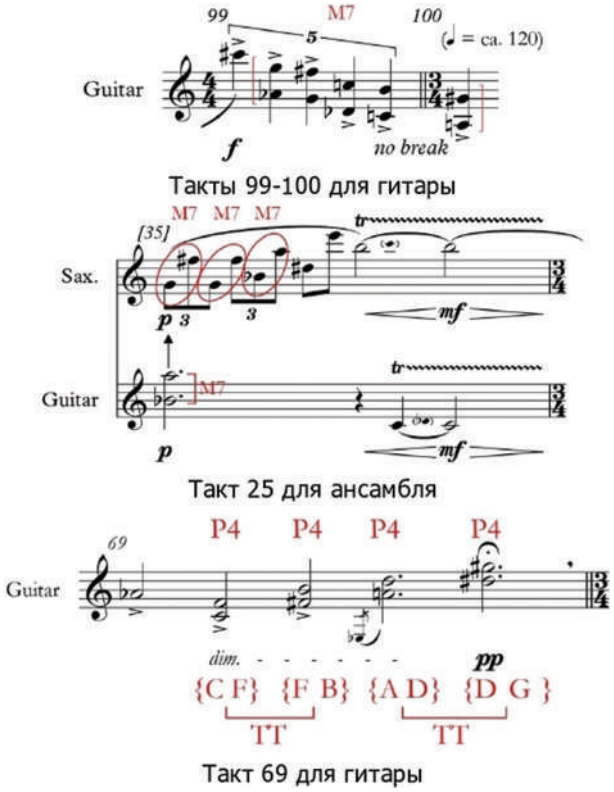
Чтобы немного разбавить диссонансное звучание в такте 69 (см. пример 6), Шруд использует чистые кварты (P4). В ее музыке очевидна приверженность атональности благодаря написанию последовательных мелодических тритонов (TT). Однако в этой фразе может быть менее очевидно использование уменьшенного септаккорда в качестве организующего приема. Нижние звуки сонора образуют уменьшенный септаккорд {C, D#, F#, A}, в то время как движение верхнего голоса создает отдельный уменьшенный септаккорд {B, D, F, G#}.

В такте 64 (пример 7) Шруд использует параллельное тритоновое движение в начале фразы. Стремясь развивать атональность, она использует движение по тонам для построения первых четырех мелодических звуков. Внутри этой фразы Шруд экспериментирует и с ритмом, используя сочетание

[1] Венским трихордом Аллен Форте назвал «набор из трех элементов» — трихорд [016], состоящий из звуков C, C# и F#, включает полутон, чистую кварту и тритон (*Forte A.* The Structure of Atonal Music. New Haven: Yale University Press. 1973. P. 5). Цифры в системе Форте относятся к количеству полушагов от начальной высоты звука.



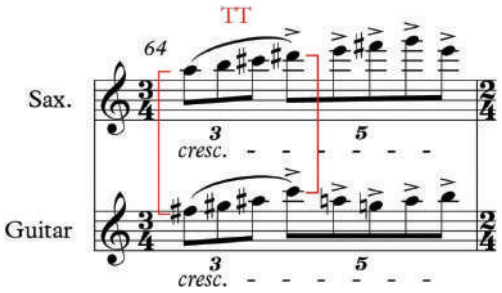
Пример. 5. *Работа с интервалами как метод развития зародышевого мотива. Такты 50–52 для гитары*



Пример. 6. *Использование различных интервалов для усиления атональности*

триоли и квинтоли, чтобы, по ее собственным словам, «усилить выразительный характер музыки»[1]. Подобные приемы ритмической и гармонической неопределенности явно характерны для стиля Шруд.

[1] *Wright A.* A Survey of Selected, Original Chamber Music for Saxophone. P. 88.



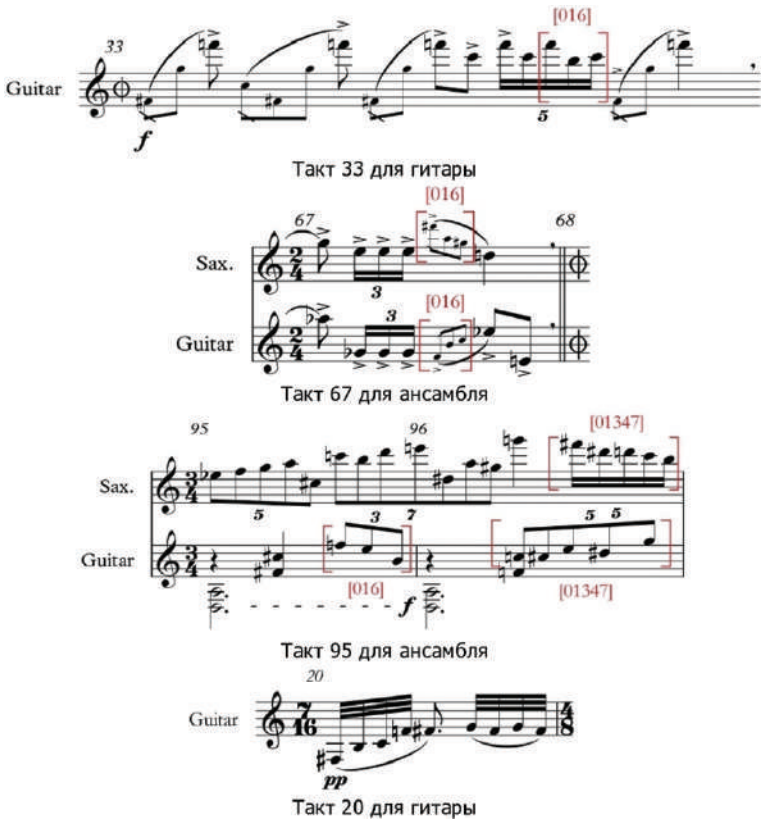
Пример. 7. *Применение параллельного тритонового движения в такте 64 для саксофона и гитары*

Очевидно, что Шруд сохраняет атональность, строя музыкальные фразы на мелодических трихордах[1]; однако менее заметно использование ею трихорда для маскировки уже установившейся тональности с помощью повторяющегося звука F6. Она создает мгновенный тональный центр F, повторяя звуки F6 и C6, намекая на соотношение тоники и доминанты.

Следуя временному тональному центру F, она пишет атональный трихорд для напоминания слушателю об исходной тональной неустойчивости (пример 8). В партии гитары появляется трихорд, отличающийся от мелодического рисунка саксофона. Шруд усиливает также и ритмическую нестабильность, используя трихорд в форшлаге, за которым следует повторение и проработка того же трихорда в следующей фразе у гитары. Гитара и саксофон исполняют ритмическую фигуру, начинающуюся с интервала малой септимы {Bb, Ab} в такте 67. Диссонанс первоначально расширяется интервалом малой секунды, представленным в триольной фигуре. На первый взгляд она использует набор трихордов в противоположном движении у гитары и саксофона. Но общее диссонантное звучание состоит из трех аккордов, разделенных полутонами: {F, B, C} и {F#, C, B}. Кроме того, она подчеркивает фразу кластерным аккордом {Eb, E, F} — композиторская черта, наблюдаемая и в других ее сочинениях. В такте 95 Шруд использует трихорд для прерывания консонанса. Гитара его подчеркивает при помощи чистой квинты {D, A}. Суммарно звучит большой мажорный септаккорд на звуке ре, который препятствует трихорду, создающему диссонанс.

Шруд расширяет возможности венского трихорда, чтобы добиться как мелодического развития, так и вариантности. Например, в такте 20 ячейку, состоящую из четырех звуков в начале такта, можно проанализировать как высотный класс [0167], построенный на двух совпадающих трихордах {F#, C, B} и {B, C, F} (см. пример 8).

[1] *Трихорд* (*греч.* trixordos — «трехструнный») — трехступенный звукоряд в пределах терции или кварты (например, d — e — f).

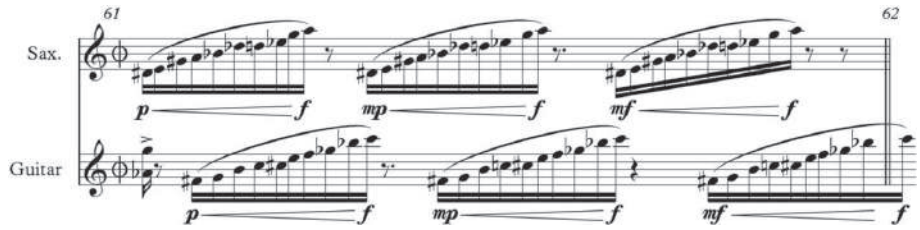


Пример. 8. *Применение трихордов для мотивной разработки*

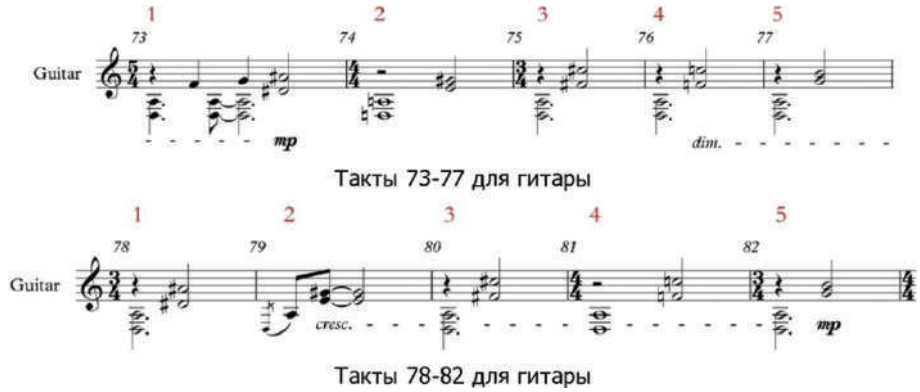
Помимо трихорда, который используется практически в каждом сочинении Шруд, к ее музыке можно применить анализ теории высотных классов. Например, в такте 96 в примере 8 встречается высотный класс [01347] в партиях для саксофона и гитары для создания ощущения мотивной разработки и вариативности. Более того, Шруд сочиняет полиритмию для создания ощущения ритмической неоднозначности — одна из ее композиторских черт. В такте 96 высотный класс [01347] в партии гитары прерывает консонантный гул чистых квинт, появляющийся в начале такта.

В такте 61 Шруд (см. пример 9) сочинила квазиканон. Каждое каноническое изложение состоит из двух четырехнотных хроматических ячеек, разделенных тритоном, — {E, F, F#, G} и {Bb, B, C, C#}. Более того, используя смещенные вступления десятинотных фраз, Шруд образует ритмическую неоднозначность.

Для достижения гармонической целостности Шруд применяет повторяющиеся аккордовые структуры — это так же является одной из ее компози-



Пример. 9. *Квазиканон в такте 61 для ансамбля*



Пример. 10. *Повторяющиеся аккордовые структуры в партии гитары*

торских черт. Соноры, начиная с такта 73 до такта 77 (пример 10), разработаны также в тактах с 78 по 82. Чаконоподобное развитие создается за счет пяти повторений их связочных структур.

Эта пьеса была заказана и впервые исполнена американским дуэтом «Ryoanji Duo», состоящим из саксофониста Фрэнка Бонджорно и гитариста Роберта Натансона, профессоров Университета Северной Каролины в Уилмингтоне (ил. 4). В процессе сочинения этого произведения Шруд активно сотрудничала с Робертом Натансоном. Премьера композиции состоялась на XII Всемирном конгрессе саксофонистов[1] в Монреале (Канада) 6 июля 2000 года. Кроме того, в 2003 году «Ryoanji Duo» выпустили CD с «Face of the Moon»[2].

До написания «Face of the Moon» у Шруд не было опыта работы с гитарой, и пьеса стала ее первым сочинением для этого инструмента. Тем не ме-

[1] Участие во Всемирных конгрессах саксофонистов очень престижно, так как на них собираются около тысячи музыкантов со всего мира. С 1969 года они проводятся каждые три года в разных странах и ориентированы на исполнение классической и современной музыки для саксофона.

[2] Face of the Moon. Ryoanji Duo, Liscio Recordings LCD-05032, 2003.

Ил. 4. *Фрэнк Бонджорно (слева), Роберт Натансон (справа)*

нее композиторский стиль Шруд, свойственный ее другим произведениям, очевиден и в этой работе.

- Во-первых, она разрабатывает небольшой зародышевый мотив, который в результате изменений превращается в сложное музыкальное произведение.
- Во-вторых, она создает атональность с помощью тритонов и трихордов. На самом деле Шруд часто сочиняет музыку, используя и другие наборы нот, кроме тритонов и трихордов, — очевидно, это ее композиторская черта.
- В-третьих, целостность произведения композитор обеспечивает, используя повторяющиеся нотные ячейки и повторяющиеся аккордовые структуры. Естественно, мотивная разработка подразумевает изменения оригинальной мелодии, вплетенной в композицию, — с одной стороны. С другой стороны, использование идей или пассажей без изменений — фундаментальный прием, способствующий единству композиции.
- В-четвертых, Шруд размывает регулярность пульса для усиления выразительной природы своей музыки. Ритмическая целостность затмевается сочетанием конфликтующих ритмов. Например, сопоставление ритмических фигур из пяти и шести нот является распространенным приемом, используемым Шруд для того, чтобы сбить пульс музыки.
- В-пятых, в этом сочинении Шруд, как и в других ее дуэтах, имеется равнозначность инструментов, то есть отсутствует их иерархия. Гитара ни в коем случае не исполняет роль аккомпанирующего инструмента, это — полноправный инструмент, существующий наравне с саксофоном. Композитор пишет музыку так, чтобы достичь равного уровня между саксофоном и гитарой.

Таким образом, в гитарно-саксофонном дуэте «Face of the Moon» присутствуют все главные композиторские приемы, которые применяет Шруд для мотивной разработки в своих сочинениях.

Несмотря на то что композитором написаны десятки произведений в различных жанрах, самую большую известность ей принесли камерно-инструментальные сочинения с участием саксофона. Сочинения Мэрилин Шруд исполнялись всемирно известными саксофонистами, такими как Фредерик Хемке, Дональд Синта, Жан-Мари Лондекс, Джон Сампен, Жан-Мишель Гури и др. Но российским исполнителям и слушателям эти пьесы, к сожалению, малоизвестны.

Автор статьи уверен, что творчество этого яркого, талантливого композитора, имеющего свой особый почерк, заслуживает глубокого и всеобъемлющего изучения и в России тоже и что главные исследования музыки Мэрилин Шруд еще впереди.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Анучин А. М.* Мотивная разработка как часть композиторского стиля Мэрилин Шруд на примере трио «Within Silence» // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10. № 3. С. 37—46.
2. *Анучин А. М.* Мэрилин Шруд — «наследница по прямой» «Американской пятерки» // Вестник МаГК. 2021. № 3 (41). С. 38—46.
3. *Forte A.* The Structure of Atonal Music. New Haven: Yale University Press. 1973. P. 5—6.
4. *Rogers P.* Song of the world becoming: new and collected poems, 1981—2001. Minneapolis, Minnesota: Milkweed Editions, 2001. P. 424—426.
5. *Shrude M.* Face of the Moon. American Composers Alliance Inc. New York, NY, 2019. P. 1—20.
6. *Wright A.* A Survey of Selected, Original Chamber Music for Saxophone. A dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. University of North Texas. 2016. URL: https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc862730/m1/1/ (дата обращения: 20.12.2021).

Аннотация

Мэрилин Шруд — талантливый американский композитор, пианист и педагог. Она создала большое количество сочинений в различных жанрах, которые исполняются выдающимися музыкантами США и Европы. К сожалению, в России ее творчество малоизвестно. Целью этой статьи является изучение мотивной разработки как одной из важных композиторских техник М. Шруд на примере ее гитарно-саксофонного дуэта «Face of the Moon». Научная новизна работы в том, что в России не проводились исследования творчества этого композитора.

Abstract

Marilyn Shrude is an American composer, pianist and teacher. She has produced a vast number of works in various genres, which have been performed by prominent musicians across the USA and Europe. Unfortunately, her work is unknown in Russia. The purpose of this article is to demonstrate motivic development as one of the key elements of Shrude's compositional technique through an examination of her duet for guitar and saxophone, *Face of the Moon*. This marks the first academic study of Shrude's music in Russia.

✓ *Ключевые слова:* Мэрилин Шруд, дуэт «Ryoanji Duo», Паттиэнн Роджерс, «Face of the Moon», «зародышевый мотив», алеаторика, целостность, звуковысотный класс.

✓ *Keywords:* Marilyn Shrude, *Ryoanji Duo*, Pattiann Rogers, *Face of the Moon*, Germinal Motive, aleatoric, cohesion, pitch class.

Мультимедиа: логический плюрализм и интердисциплинарная конвергенция

УДК 78.01

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

KARPETS MAXIM I.
PhD (History of Art), Senior Researcher, Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: mcarpets@mail.ru

Мультимедиа[1] — коннотации этого явления в научном обиходе сегодняшнего дня достаточно многозначны. В контексте художественной культуры XXI столетия этим термином часто обозначали и обозначают явления, находящиеся друг от друга так далеко, что иной раз невозможно разглядеть ту фундаментальную сущность, которая могла бы быть определяющей в этом спектре креативных процессов, неся на себе основу технологического и творчески значимого композиционно-структурирующего алгоритма, выделяющего эти явления в единую особую категорию. И в этом отношении невозможно не согласиться с исследователями-искусствоведами, указывающими на некоторую мифологичность этого феномена в отечественном искусствоведении[2]. Мифологичность эта — явление достаточно высокого уровня, включающее в себя, в первую очередь, вопросы интердисциплинарности природы используемых средств, а также компетенций[3], равнозначных как для художников, использующих эти практики, так и для его исследователей. В силу подобной бинарности предписаний художественного текста и описаний, исследований самого явления, в плане определения его сути наблюдается определенный хаос, еще более запутывающий потенциального реципиента, «любителя» современного искусства. Неудивительно, что теоретические работы в области исследований инструментария мультимедиа со времени появления данного

[1] От *лат.* multum — «много»; medium — «посредник, средство».

[2] См.: *Деникин А. А.* Мультимедиа и искусство: от мифов к реалиям // Художественная культура. 2014. № 3 (12). URL: http://artculturestudies.sias.ru/2014-3/yazyki/843.html (дата обращения: 12.08.2022).

[3] См.: *Карпец М. И.* Инструментарий создания виртуальных ценностей: семантика музыкального искусства как палитра восприятия аспектов времени // Временник Зубовского института. 2021. № 1 (32). С. 96—105.

термина, описывающего эти новые творческие практики, вплоть до настоящего времени сосредоточены, главным образом, на изучении функциональных возможностей процессов в области программных и аппаратных технологий[1]. При этом описываемая в них периодизация истории становления и развития этого явления чаще всего связывается с этапами технологического прогресса (так называемыми технологическими «прорывами») в сфере аудиовизуальных технологий и чрезвычайно редко — с исторической логикой существования и развития самой феноменологии художественных процессов, в музыкальном искусстве в частности, учитывая его имманентные свойства. По той же причине происходящее сейчас, в XXI столетии, расширение творческих и функциональных возможностей используемого художниками, музыкантами программного и аппаратного инструментария трактуется в лучшем случае как «эволюция средств художественной выразительности»[2], а сам творческий процесс создания художественно значимого опуса посредством такого инструментария — как диалог между человеком и электронными технологиями.

Кроме того, наблюдается некоторый дисбаланс в описании и понимании термина «мультимедиа» между тем, как он фигурирует в научном обиходе и как — в искусствоведении, культурологии. В первом случае доминирует ее технологическая константа, связанная с аспектами широкого спектра функционирования программных и аппаратных составляющих. С этим связано также появление понятия «мультимедийные технологии».

Что же касается художественной практики, то влияние мультимедийных средств на формирование концепции, а также техники композиции материала в современном искусстве существенно трансформирует и расширяет наши представления о семантических, семиотических и аксиологических свойствах традиционных средств выразительности, что приводит к появлению нового творческого продукта, созданного на этой основе. В результате художественные процессы в широком спектре творческих направлений стали приобретать черты, определение сущности которых привело к введению в творческую и исследовательскую практику понятия виртуальной реальности, предполагающей взаимодействие и оперирование художника не с конкретными семантическими элементами, к примеру, музыкальной, графической текстологии, а с симуляциями последних, своего рода виртуальными метафорами[3]. В то же время современное искусствоведение чрезвы-

[1] См.: *Карпец М. И.* Электронные аудиотехнологии в композиторском авангарде 50-х гг. XX века (на материале творчества П. Шеффера, Дж. Кейджа, К. Штокхаузена): Дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.09 / СПб. гуманитарный ун-т профсоюзов. СПб., 2010. 232 с.

[2] Там же.

[3] *Карпец М. И.* Инструментарий создания виртуальных ценностей: фонографическая метафора в художественном пространстве // Временник Зубовского института. 2018. № 1 (20). С. 91.

чайно расширило теорию художественных форм, включив в нее принципы развития и функциональную направленность, а также вопросы восприятия, сотворчества и продуктивного воображения[1]. В искусстве современности фактически реализуются процессы формирования нового метаязыка, базирующегося на принципах новых выразительных средств, которые несут на себе влияние процессов синтеза целого ряда независимых художественных форм. Эти процессы актуализируются сегодня в виде различных практик визуального и аудиального искусств, таких как перформанс, инсталляции и др., когда структура текста опуса формируется посредством интерактивного взаимодействия, соединяющего воедино искусство звука, музыку с другими видами искусства, будь то поэзия, живопись, фотография, видео и кинематограф, кинетические скульптуры, пластическое, драматическое сценическое действо или новые синтетические практики, происходящие в одно время и в едином месте. К примеру, авторы фундаментального отечественного учебного пособия «Теория современной композиции» рассматривают понятие мультимедиа как некий «многосредный», особый тип художественной акции, формирующий особую целостность своеобразной «полипространственной политехники»[2]. В искусствоведческом тезаурусе появляются особые термины, описывающие подобные творческие практики: «мультимедиа-арт», или «искусство новых медиа» (new media art)[3]. Подобной позиции придержива-

[1] *Ступин С. С.* Феномен открытой формы в искусстве XX века. М.: Индрик, 2012. 311 с.; *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 387 с.; *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия. СПб.: Ювента; Наука, 1999. 608 с.; *Basadur M., Gelade G. A.* Modelling applied creativity as a cognitive process: theoretical foundations // The Korean Journal of Thinking and Problem Solving. 2005. 15 (2). P. 13—41. URL: https://www.researchgate.net/profile/Min-Basadur/publication/262875570_Modelling_Applied_Creativity_As_a_Cognitive_Process_Theoretical_Foundations/links/00b7d5390cb1c8198f000000/Modelling-Applied-Creativity-As-a-Cognitive-Process-Theoretical-Foundations.pdf (дата обращения 12.08.2022).

Проблематика сотворческой роли реципиента поднималась в работах: *Асмус В.* Чтение как труд и творчество // Асмус В. Вопросы теории и истории эстетики: Сборник статей. М.: Искусство, 1968. С. 55—68; *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 7—21; *Брандис Л. В.* Сотворчество // Художественное восприятие. Основные термины и понятия: Словарь-справочник / Ред.-сост. М. В. Строганов. Тверь: ТГУ, 1991. С. 50—53;

Помимо этого, феноменологии продуктивного воображения как соинструментария художественной практики посвящены исследования: *Валери П.* Об искусстве. М.: Искусство, 1976. 623 с.; *Ильенков Э. В.* Об эстетической природе фантазии // Ильенков Э. В. Искусство и коммунистический идеал: Избранные статьи по философии и эстетике. М.: Искусство, 1984. С. 224—277; *Коллингвуд Р. Дж.* Принципы искусства. М.: Языки русской культуры, 1999. 328 с.; *Розет И. М.* Психология фантазии. Минск: Университетское, 1991. 196 с.

[2] Теория современной композиции: учебное пособие / Отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 565.

[3] Американский искусствовед Лев Манович предлагает трактовать термин «новые медиа» (new media) в контексте концепции современных средств коммуникации, к которым относит интерактивные электронные издания, реализованные как на основе цифровых носителей, так и в виде сетевых технологий, использующие мультимедийный принцип подачи информации.

ется ряд западных художников и исследователей, среди которых канадская видеохудожница Катерина Либеровская, а также искусствовед Лев Манович, автор книг[1] по теории цифровой культуры и новых медиа, профессор компьютерных наук Городского университета Нью-Йорка и др. Они связывают истоки концепции искусства мультимедиа с исторической практикой развития инструментария западного искусства (прежде всего в плане развития художественных практик двух волн искусства западного авангарда в XX веке), так как именно в недрах этого явления пересматривались и нивелировались принципы классической эстетики и именно тогда сформировался принцип процессуальности художественной формы, ставший приоритетным в плане реализации любого творческого акта, что зачастую не поддавалось фиксации традиционными средствами и стимулировало появление неких новых экстраординарных, в плане соотношений с предыдущим опытом, форм. Именно это обстоятельство определило процессуальные техники в качестве типичных способов реализаций художественных практик цифрового искусства XXI века.

Помимо подобных, сугубо искусствоведческих, аргументов, есть еще один небезынтересный фактор, позволяющий провести такие аналогии. Взрывообразно развивающиеся сегодня на базе интернета медиа технологии приобретают статус все более эффективного инструмента для реализации творческого потенциала независимых художников, коллективного сотрудничества в сфере новых цифровых искусств[2]. Однако в этом контексте интернет можно трактовать не только лишь как одно из проявлений форм научно-технической революции, феномен сугубо техногенного плана, но проявление его сущности также можно усмотреть в формировании гигантской базы данных, аккумулирующей в себе глобальный банк данных гуманитарных достижений человечества, охватывающий всю его обозримую историю и отражающий все ипостаси интеллектуальной его деятельности, позволяя художнику вновь, с иных нетривиальных ракурсов оценить многое из того, что казалось уже известным. И это само по себе становится беспрецедентным плацдармом для новых дигитальных техник выражения творческих идей и форм, инспирируемых прецедентами искусства представленных эпох и культур. В рамках этой концепции Катерина Либеровская видит перспективы мультимедийной творческой мысли во множестве теоретических и практических установок, сформулированных в истории и художественной практике европейского искусства и потенциально готовых к реализации в идее слияния множе-

[1] См.: *Manovich L.* The Language of New Media. Cambridge, Massachusetts; London, England: MIT Press, 2001. 354 p.

[2] См.: *Кузнецов М. М.* Виртуальная реальность — техногенный артефакт или сетевой феномен? URL: http://www.synergetic.ru/philosophy/index.php?article=virtual (дата обращения: 12.08.2022).

ственных интермодальных художественных форм воедино. Подтверждением здесь служат многочисленные примеры Античности, Ренессанса, эпохи Просвещения, искусства Нового времени[1].

Таким образом, мультимедиа на технологическом уровне — это комплексная композиционная практика, позволяющая художнику одновременно оперировать в интерактивном режиме текстами разных типов / видов, организуя их независимые своеобычные имманентные континуумы в рамках политехнической архитектоники единого опуса. В этом плане воздействие на сознание человека через его органы чувств посредством подобного организованного потока информации различной модальности формирует в нем эффект синестезии[2] — психологического феномена, когда впечатление, произведенное особым типом раздражителя, специфичное для определенной системы органов восприятия, параллельно получает раздражение другими, дополнительными типами ощущений либо образов, характерными для иной модальности. В сущности, этот феномен позволяет человеку разносторонне воспринимать окружающую действительность, испытывая при этом интермодальное переживание.

Если с точки зрения инструментария, казалось бы, можно прийти к какому-либо консенсусу и более-менее четкому вектору понимания, то что можно сказать о теоретическом, композиционном и идеологическом обосновании рассматриваемого феномена?

Реальность художественной практики новых форм и видов искусства, в ряду которых техники мультимедиа занимают приоритетные позиции, свидетельствует о существовании огромного множества разнообразных логических систем, лежащих в основании и обосновании творческих концепций как в плане направленности реализуемых художественных задач, так и сущности и характере материала, а также выборе средств выразительности. А их взаимодействие и взаимовлияние в рамках выбранной формы представляется достаточно интересной сферой исследования как современной теории искусства, так логики и методологии[3]. Однако картина становится гораздо более интригующей в случае обращения исследовательского взгляда к рассмотрению и осознанию следствий логического плюрализма в ряду элементарных логических теорий художественной практики мультимедиа-арта, где очевидно предполагается присутствие в основании элементов классической логики. Искусствоведение по-разному оценивает эти последствия, учитывая

[1] *Либеровская К.* Мультимедиа в эпоху машин. Генеалогия мультимедиа сквозь призму авангардистских движений в западном искусстве. URL: http://2000.procontra.mediaartlab.ru/rus/participants/liberovskaya_rus.htm (дата обращения: 12.08.2022).

[2] *Синестезия* — от *др.-греч.* συναίσθηση (σύν — «вместе» и αἴσθησις — «ощущение»).

[3] *Beall J. C., Restall G.* Logical Pluralism // Australasian Journal of Philosophy. 2000. Vol. 78. P. 475—493.

при этом особенности семантики и логики неклассических, экспериментальных художественных систем, какой по праву является искусство мультимедиа. Дело в том, что при изучении множественности ее теоретических конструкций исследователь, безусловно, подразумевает, что с формальной точки зрения абстрактная теория множеств, лежащая в основании общих композиционных концепций этого искусства, является элементарной логической теорией, базирующейся на классической логике. При этом с большой произвольностью она может быть модифицирована автором в своей логической базе. Применив инструментарий логических теорий художественной модели, базирующихся на классической логике и рассматриваемых исследователями, как правило, вне какого-либо обоснования в качестве единственных элементарных логических теорий, возможна интерпретация ими разного рода неклассических, экспериментальных моделей либо же осознанная или неосознанная эксплуатация с той же целью конструктивных элементов соответствующих фрагментов элементарных классических композиционных моделей. «Любое высказывание о действительности, в том числе и художественное, должно быть подчинено некоторой проверочно-испытательной инстанции. Как и ученый, художник заинтересован в калибровке инструментов, с помощью которых он осуществляет познание вещей и стремится заранее определить рамки своей работы. Концептуальные соображения являются частью его деятельности совершенно так же, как разработка предвосхищающих гипотез — частью работы ученого. Каждый по-своему документирует новую историческую ситуацию. В ней человек должен попытаться установить при помощи критериев, которые он сам выдвинул и определил, в чем именно для него состоит ответственное и обязывающее познание»[1].

Методологическая разность логических композиционных моделей, формирующих концепцию мультимедиа, представляющая собой художественную метамодель своеобразного логического плюрализма, содержит в себе потенциалы владения художником компетенциями широкого спектра приложений, и, что совершенно очевидно, не только лишь гуманитарной сферы. И в этом отношении композиционная концепция этой метамодели интердисциплинарна в своей природе. Притом что интердисциплинарность является ведущим фактором интеграции современной науки начиная со второй половины XX века, эта идея аккуратно транслируется также в область художественного пространства, размежевав последнее на калейдоскопическое множество отдельных форм и практик[2]. И в этом случае феномен интердис-

[1] Цит. по: Собрание Ленца Шёнберг. Европейское движение в изобразительном искусстве с 1958 года по настоящее время: Каталог / Под ред. Х. Вайтемайера. Штутгарт: Эдицион Канц, 1989. С. 41.

[2] *Карпец М. И.* Инструментарий создания виртуальных ценностей: художественное пространство от гипертекстуальной реальности к трансцендентной виртуальности // Временник Зубовского института. 2021. № 3 (34). С. 38.

циплинарности являет собою одно из ключевых, фундаментальных свойств процесса текстологического предписания, как процесса создания авторского текста, так и описательных актов, как процесса исследования, которые могут быть интерпретированы как изначальный симбиоз разнонаправленных знаний, предполагающих определенные их соотношения в рамках комплекса единой художественной системы. Считается, что для более полного общего сущностного понимания когнитивных процессов, связанных как с творческим актом, так и с системой восприятия мультимедийных опусов, как с его «предписаниями», так и с «описаниями», необходимо расширить сферу рассмотрения, дополнив искусствоведческие методологии научными, поскольку именно такой синтез, такого рода конвергенция дает возможности осмысления различных аспектов художественного опыта в рассматриваемой области, связанных не столько с концептами и логикой, сколько с «живой» докатегориальной интуитивной практикой. В этом отношении термин «*конвергенция*», неся на себе, подобно термину «*мультимедиа*», широкий спектр коннотаций, происходит от латинского слова convergo, которое также может широко толковаться — «поворот, сближение, схождение». Конвергенция приобрела за последние полстолетия приоритетные позиции в сфере интердисциплинарных взаимодействий в области технических и гуманитарных областей знания, в широком социальном масштабе. И в этом плане форма и творческий инструментарий мультимедиа, учитывая все свои многочисленные значения и коннотации, является сегодня, по существу, тем *конвергетативным* интердисциплинарным инструментом репрезентации экзистенциального метаязыка современной художественной практики[1], находящимся все еще в тесной эволюционной связи с идеями и традициями второго авангарда середины XX столетия и еще не оторвавшимся полностью в область симулятивной эстетики так называемой виртуальной реальности, инструментом, с помощью которого современный художник свободен с широким охватом передать смыслы, находящиеся в разных плоскостях бытия, в разных модальностях восприятия.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асмус В.* Чтение как труд и творчество // Асмус В. Вопросы теории и истории эстетики: Сборник статей. М.: Искусство, 1968. С. 55—68.
2. *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 7—21.
3. *Брандис Л. В.* Сотворчество // Художественное восприятие. Основные термины и понятия: Словарь-справочник / Ред.-сост. М. В. Строганов. Тверь: ТГУ, 1991. С. 50—53.
4. *Валери П.* Об искусстве. М.: Искусство, 1976. 623 с.

[1] *Ступин С.* Открытая форма в искусстве. Репрезентация экзистенциального // Художественная культура. 2018. № 3. С. 2—13. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/hudojestvennaya_kultura/HK_2018_03.pdf (дата обращения: 12.08.2022).

5. *Деникин А. А.* Мультимедиа и искусство: от мифов к реалиям // Художественная культура. 2014. № 3 (12). URL: http://artculturestudies.sias.ru/2014-3/yazyki/843.html (дата обращения: 12.08.2022).
6. *Ильенков Э. В.* Об эстетической природе фантазии // Ильенков Э. В. Искусство и коммунистический идеал: Избранные статьи по философии и эстетике. М.: Искусство, 1984. С. 224—277.
7. *Карпец М. И.* Инструментарий создания виртуальных ценностей: семантика музыкального искусства как палитра восприятия аспектов времени // Временник Зубовского института. 2021. № 1 (32). С. 96—105.
8. *Карпец М. И.* Инструментарий создания виртуальных ценностей: фонографическая метафора в художественном пространстве // Временник Зубовского института. 2018. № 1 (20). С. 90—95.
9. *Карпец М. И.* Инструментарий создания виртуальных ценностей: художественное пространство от гипертекстуальной реальности к трансцендентной виртуальности // Временник Зубовского института. 2021. № 3 (34). С. 31—46.
10. *Карпец М. И.* Электронные аудиотехнологии в композиторском авангарде 50-х гг. XX века (на материале творчества П. Шеффера, Дж. Кейджа, К. Штокхаузена): Дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.09 / СПб. гуманитарный ун-т профсоюзов. СПб., 2010. 232 с.
11. *Коллингвуд Р. Дж.* Принципы искусства. М.: Языки русской культуры, 1999. 328 с.
12. *Кузнецов М. М.* Виртуальная реальность — техногенный артефакт или сетевой феномен? URL: http://www.synergetic.ru/philosophy/index.php?article=virtual (дата обращения: 12.08.2022).
13. *Либеровская К.* Мультимедиа в эпоху машин. Генеалогия мультимедиа сквозь призму авангардистских движений в западном искусстве. URL: http://2000.procontra.mediaartlab.ru/rus/participants/liberovskaya_rus.htm (дата обращения: 12.08.2022).
14. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 387 с.
15. *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия. СПб.: Ювента; Наука, 1999. 608 с.
16. *Розет И. М.* Психология фантазии. Минск: Университетское, 1991. 196 с.
17. Собрание Ленца Шёнберг. Европейское движение в изобразительном искусстве с 1958 года по настоящее время: Каталог / Под ред. Х. Вайтемайера. Штутгарт: Эдицион Канц, 1989. 264 с.
18. *Ступин С.* Открытая форма в искусстве. Репрезентация экзистенциального // Художественная культура. 2018. № 3. С. 2—13. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/hudojestvennaya_kultura/HK_2018_03.pdf (дата обращения: 12.08.2022).
19. *Ступин С. С.* Феномен открытой формы в искусстве XX века. М.: Индрик, 2012. 311 с.
20. Теория современной композиции: учебное пособие / Отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. 624 с.
21. *Basadur M., Gelade G. A.* Modelling applied creativity as a cognitive process: theoretical foundations // The Korean Journal of Thinking and Problem Solving. 2005. 15 (2). P. 13—41. URL: https://www.researchgate.net/profile/Min-Basadur/publication/262875570_Modelling_Applied_Creativity_As_a_Cognitive_Process_Theoretical_Foundations/links/00b7d5390cb1c8198f000000/Modelling-Applied-Creativity-As-a-Cognitive-Process-Theoretical-Foundations.pdf (дата обращения 12.08.2022).
22. *Beall J. C., Restall G.* Logical Pluralism // Australasian Journal of Philosophy. 2000. Vol. 78. P. 475—493.
23. *Manovich L.* The Language of New Media. Cambridge, Massachusetts; London, England: MIT Press, 2001. 354 p.

Аннотация

Мультимедиа — коннотации этого явления в научном обиходе сегодняшнего дня достаточно многозначны. При этом в контексте художественной культуры XXI столетия этим термином часто обозначали и обозначают явления, находящиеся друг от друга так далеко, что иной раз невозмож-

но разглядеть ту фундаментальную сущность, которая могла бы быть определяющей в этом спектре креативных процессов, неся на себе основу технологического и творчески значимого композиционно-структурирующего алгоритма, выделяющего эти явления в единую особую категорию. Кроме того, необходимо отметить, что наблюдается некоторый дисбаланс в описании и понимании термина «мультимедиа» между тем, как это фигурирует в научном обиходе и как — в искусствоведении, культурологии. В первом случае доминирует ее технологическая константа, связанная с аспектами широкого спектра функционирования программных и аппаратных составляющих. С этим связано также появление понятия «мультимедийные технологии». Что же касается художественной практики, то влияние мультимедийных средств на формирование концепции, а также техники композиции материала в современном искусстве существенно трансформирует и расширяет наши представления о семантических, семиотических и аксиологических свойствах традиционных средств выразительности, что приводит к появлению нового творческого продукта, созданного на этой основе. В искусстве современности фактически реализуются процессы формирования нового метаязыка, базирующегося на принципах новых выразительных средств, которые несут на себе влияние процессов синтеза целого ряда независимых художественных форм. И в этом плане форма и творческий инструментарий мультимедиа, учитывая все свои многочисленные значения и коннотации, является сегодня, по существу, тем конвергетативным интердисциплинарным инструментом репрезентации экзистенциального метаязыка современной художественной практики , находящимся все еще в тесной эволюционной связи с идеями и традициями второго авангарда середины XX столетия и еще не оторвавшимся полностью в область симулятивной эстетики так называемой виртуальной реальности, инструментом, с помощью которого современный художник свободен с широким охватом передать смыслы, находящиеся в разных плоскостях бытия, в разных модальностях восприятия.

Abstract

The connotations of the ‘phenomenon of ‘multimedia’ in our current academic environment are quite ambiguous. Within the context of 21st-century artistic culture, this term often denotes phenomena that are so far removed from each other that it can be impossible to discern the fundamental essence that could be decisive in this area of creativity—an essence bearing the basis of technologically and creatively significant compositional-structuring algorithm that determines these phenomena as being part of a single unique category. In addition, it should be noted that there is some imbalance in the description and understanding of the term ‘multimedia’, specifically between the way it appears in scientific practice as opposed to art history and cultural studies. In the former case, its technological constant dominates, associated with aspects of a wide range functional software and hardware components. This is also related to the emergence of the concept of ‘multimedia technology’. As for artistic practice, the influence of multimedia tools on the formation of the concept, as well as the technique of material composition in contemporary art, significantly transforms and expands our understanding of the semantic, semiotic and axiological values of the traditional means of expression, which leads to the emergence of new creative results created. In contemporary art, in fact, the formation of a new metalanguage based on the principles of new expressive means is being realized, influenced by the synthesis of a number of independent artistic forms. And in this regard, the form and creative potential of ‘multimedia’, taking into account all its wide meanings and connotations, are today, in essence, that convergent interdisciplinary tool for representing the existential metalanguage of contemporary artistic practice, which is still in close evolutionary connection with the ideas and traditions for the second avant-garde of the middle of the 20th century, which has not yet completely broken away into the field of simulative aesthetics of the so-called virtual reality, a tool with which a modern artist is free to convey meanings that are in different planes of being, in different modalities of perception, with a wide scope.

✓ *Ключевые слова:* мультимедиа, художественная культура, интернет, визуальные искусства, аудиальные искусства, синестезия, композиционная модель, интердисциплинарность.

✓ *Keywords:* multimedia, art culture, internet, visual arts, auditory arts, synesthesia, compositional model, interdisciplinarity.

УДК
82.293

Либретто как источник изучения сценических произведений Г. Ф. Телемана (на примере сочинений по случаю коронации Анны Иоанновны)

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

NIKIFOROV SERGEY N.
PhD (History of Art), Data Analyst in Department of Methodical Works, Moscow Tchaikovsky State Conservatory (Moscow, Russia)

E-mail: nikS21v@bk.ru

Введение

В августе 1730 года в Гамбурге были исполнены два сценических сочинения Георга Филиппа Телемана (1681—1767) на либретто Иоганна Георга Хамана (1697—1733): пролог «Радость Российской империи [по случаю] славного празднования коронации ее императорского величества Анны Ивановны» (TVWV 23:9) и опера «Маргарита, королева Кастилии» (TVWV 21:29). Музыка обоих произведений не сохранилась, до наших дней дошли лишь либретто. Создание опусов было приурочено к празднествам по случаю восшествия на престол российской императрицы Анны Иоанновны (1693—1740) весной того же года. Торжества не ограничивались лишь постановкой указанных произведений, созданных по заказу резидента Российской империи в Гамбурге Иоганна Фридриха фон Бёттигера (1659—1739). Они были дополнены праздничным ужином, завершившимся под утро, и такими атрибутами большого праздника, как пальба из пушек и бесплатное угощение для всех желающих на улице. При этом Гамбургская опера, дом резидента (как внутри, так и снаружи) и территория напротив него были украшены так называемыми иллюминациями, смонтированными в том числе на специально выстроенных павильонах. Описанию таких иллюминированных павильонов посвящено изданное в том же году в Гамбурге так называемое «Собрание знаменательных представлений в иллюминациях и фейерверках...» английского писателя, общественного деятеля и дипломата Томаса Ледиарда (1685—1743). От-

метим, что данный источник был рассмотрен нами в отдельной статье[1]; в рамках настоящей публикации мы предлагаем обратиться к либретто театральных сочинений.

Пролог и его композиция

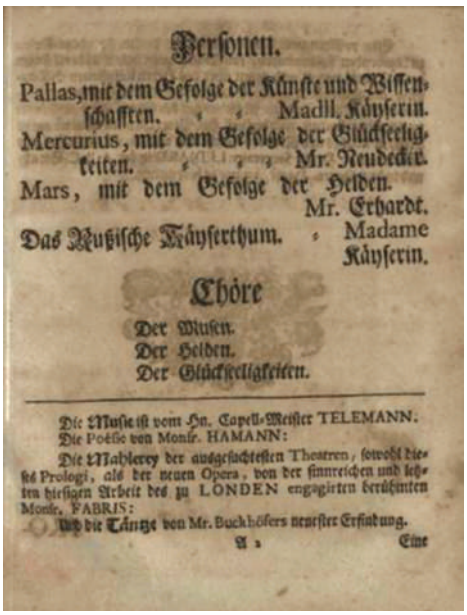
На страницах издания с либретто пролога, помимо действующих лиц, а также певцов, упомянуты либреттист, композитор, автор танцевальных номеров, художник-декоратор (ил. 1)[2]. О последних двух было упомянуто в указанной выше нашей публикации. Информация оттуда, однако, нуждается в уточнении. В частности, изложенное в тексте статьи суждение, что «...какое-либо указание на танцы отсутствует как в либретто пролога, так и в тексте оперы»[3], как показало более внимательное изучение либретто, верно лишь отчасти. Действительно, в либретто пролога нет ни единого указания на танцевальные эпизоды, зато таковое присутствует в либретто оперы. Позволим себе, однако, на сей счет высказаться во втором разделе настоящей публикации.

Обратимся к структуре и содержанию пролога из двух сцен. Безусловно, в аллегорическом прологе в качестве действующих лиц фигурируют аллегорические персонажи. Главная из них, Российская империя, появляется во второй сцене. В первой сцене, в соответствии с ремаркой в тексте («Паллада, Марс, Меркурий и свита оных»), задействованы Паллада (то есть Афина Паллада), Марс, Меркурий, а также сопровождающие их хор Муз (спутники Паллады), хор Радостей (спутники Меркурия) и хор Героев (спутники

[1] *Никифоров С. Н.* «Анна в Гамбурге», или Музыкально-иллюминированное посвящение императрице // Временник Зубовского института. 2021. Вып. 4 (35). С. 9—28.

[2] Собрание печатных либретто Гамбургской университетской библиотеки, доступное для ознакомления в сети Интернет, включает среди прочего два тома с рассматриваемым здесь прологом: Die Glückseeligkeit des Rußischen Kayserthums: an dem Glorwürdigsten Krönungs=Feste Ihro Rußisch=Kayserlichen Majestät ANNÆ IWANOWNÆ <...> In einem PROLOGO, und einer insbesonder darzu verfertigten neuen OPERA <...> Hamburg, Gedruckt mit Stromerischen Schriften. Ao. 1730. [Unpaginiert] // Hamb[urger] Opern-T[extbücher]. Samml[ung] B. Bd. 8. URL: https://digitalisate.sub.unihamburg.de/detail/?id=26&cHash=4e732ced3463d06de0ca9a15b6153677&tx_dlf%5Bid%5D=36414&tx_dlf%5Bpage%5D=27 (дата обращения: 12.07.2022); Die Glückseeligkeit des Rußischen Kayserthums: an dem Glorwürdigsten Krönungs=Feste Ihro Rußisch=Kayserlichen Majestät ANNÆ IWANOWNÆ <...> In einem PROLOGO, und einer insbesonder darzu verfertigten neuen OPERA <...> Hamburg, Gedruckt mit Stromerischen Schriften. Ao. 1730. [Unpaginiert] // Hamburger Opern-Textb[ücher]. Sammlung A. Bd. 19. URL: https://digitalisate.sub.unihamburg.de/detail/?tx_dlf%5Bid%5D=35238&tx_dlf%5Bpage%5D=25&tx_dlf%5Bdouble%5D=0&cHash=23e629cba360454e82d81f9d28a907f7 (дата обращения: 12.07.2022).

[3] *Никифоров С. Н.* «Анна в Гамбурге», или Музыкально-иллюминированное посвящение императрице. С. 17, сноска 5.



Personen.

Pallas, mit dem Gefolge der Künste und Wissenschafften. . . Madll. Käyserin.
Mercurius, mit dem Gefolge der Glückseeligkeiten. . . . Mr. Neudecker.
Mars, mit dem Gefolge der Helden. Mr. Erhardt.
Das Rußische Käyserthum. . Madame Käyserin.

Chöre
Der Musen.
Der Helden.
Der Glückseeligkeiten.

Die Musique ist vom Hn. Capell-Meister TELEMANN.
Die Poesie von Monsr. HAMANN:
Die Mahlerey der ausgesuchtesten Theatren, sowohl dieses Prologi, als der neuen Opera, von der sinnreichen und letzten hiesigen Arbeit des zu LONDEN engagirten berühmten Monsr. FABRIS:
Wie die Tänze von Mr. Buckhöfers neuester Erfindung.
A 2 Eine

Ил. 1. *Пролог «Радость Российской империи [по случаю] славного празднования коронации ее императорского величества Анны Ивановны». Первая страница либретто*

Марса)[1]. Герои, однако, поют не здесь, а во второй сцене, где они присоединяются к заключительному, совместному хору Муз, Героев и Радостей. Таким образом, в первой сцене выход Марса сопровождают спутницы Паллады — Музы (ведь после его арии, как написано в либретто, звучит хор Муз), хотя, если следовать логике закрепления свиты за персонажами, звучащий в данном месте хоровой номер должен был бы именоваться хором Героев. Можно лишь предположить, почему в либретто значится именно так. Возможно, либреттисту (или же заказчику сочинения) могло показаться странным появление Героев в первой сцене, то есть до появления главного персонажа — Российской империи — и действительного героя всего произведения (хотя их наименование — Герои — могло быть напрямую связано с Марсом — богом Войны)[2]. Поэтому не исключено, что Хаман (вероятно, с подачи Бёттигера) решил обозначить хор после арии Марса «хором Муз».

[1] Для большей ясности перечислим здесь номера каждой из сцен. Первая сцена — aria à 3 (ансамбль с участием Паллады, Марса и Меркурия), речитатив, ария Паллады и хор Муз, затем речитатив, ария Марса и вновь хор Муз. После — речитатив, ария Меркурия и хор Радостей. Вторая сцена — речитатив и ария Российской империи, по окончанию — хор Муз, Героев и Радостей.

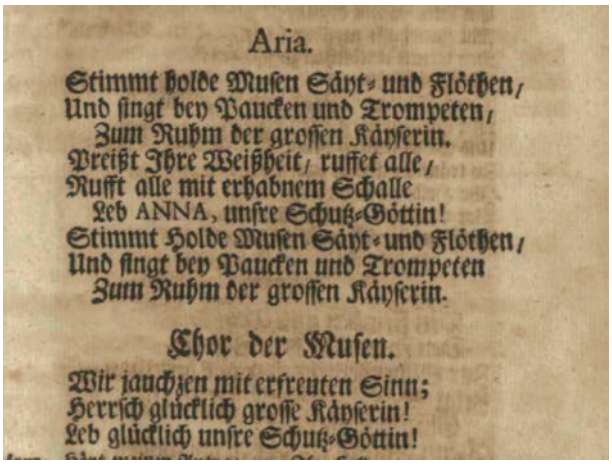
[2] Можно сформулировать данный посыл по-иному: разве не герои должны сопровождать выход самого Марса — бога Войны!

Вторая сцена пролога по размерам меньше первой. Она включает в себя речитатив Российской империи (причем он весьма объемный и содержит 47 строк)[1]. После следует ария Российской империи, где ее реплики дважды прерываются виватными возгласами Паллады, Марса и Меркурия на текст «Желаем Анне нескончаемого счастья, да здравствует великая императрица». После чего следует уже обозначенный выше хор Муз, Героев и Радостей.

Отметим также ряд существенных моментов, касающихся номенклатуры либретто и строения отдельных номеров. Все три хора первой сцены представляют строфу из трех стихов на один и тот же (славильный) текст и, как можно предположить, на одну и ту же музыку. Кроме этого, в либретто, наряду с хоровыми, обозначены также и сольные номера. Так, в первой сцене расположены три арии (Паллады, Марса и Меркурия; в либретто все три подписаны по-итальянски «Aria») и один ансамбль — здесь это первый номер, обозначенный как «Aria à 3». Арии предваряются довольно продолжительными речитативами: к примеру, речитатив Паллады включает 25 строк, речитатив перед арией Марса — 22 строки, речитатив Меркурия — 18 строк. Речитативы, в отличие от арий и хоров, не подписаны, однако, как и в других либретто телемановских сценических произведений, для их текста не характерно такое же выделение жирным шрифтом, как в ариях и хорах.

Каждая из сольных арий, как следует из текста, обладает своей особой структурой. Для примера обратимся к арии Паллады из первой сцены. Ее текст организован в три строфы по три стиха, причем последняя строфа идентична первой. Буквенная схема арии выглядит как **aab** ccb **aab** (строчные латинские буквы здесь и далее обозначают количество стихов в строфе и способ рифмовки; дополнительное выделение полужирным шрифтом говорит о полном совпадении данных строф по тексту). Организация второй строфы данной арии довольно примечательна. Дело в том, что Хаман вполне мог бы продолжить заданный первой строфой ритм смены концевой рифмы, и в этом случае вторая строфа имела бы буквенное выражение ccd. Представленный автором либретто вариант свидетельствует в пользу того, что в этом месте второй строфы ему явно была необходима рифма к завершающей лексеме первой (и одновременно последней) строфы, коей является слово «Kayserin» («императрица»). Во второй строфе в пару ей идет слово «Schutz=Göttin» (то есть «богиня-покровительница»; ил. 2). Получается, что первую и последнюю строфы завершает слово «Kayserin» (**b** из схемы рифмовки), вторую — слово «Schutz=Göttin» (b из схемы рифмовки). Скорее всего, либреттист сознательно расположил в окончании каждой из

[1] Сперва она сообщает о пережитых страданиях: смерть Петра Великого, Екатерины, Петра Второго, затем переходит к прославлению себя же, предрекает государству светлое будущее.


Aria.

Stimmt holde Musen Säyt- und Flöthen,
Und singt bey Paucken und Trompeten,
Zum Ruhm der grossen Käyserin.
Preißt Ihre Weißheit, ruffet alle,
Rufft alle mit erhabnem Schalle
Leb ANNA, unsre Schutz-Göttin!
Stimmt Holde Musen Säyt- und Flöthen,
Und singt bey Paucken und Trompeten
Zum Ruhm der grossen Käyserin.

Chor der Musen.

Wir jauchzen mit erfreuten Sinn;
Herrsch glücklich grosse Käyserin!
Leb glücklich unsre Schutz-Göttin!

Ил. 2. *Пролог «Радость Российской империи [по случаю] славного празднования коронации ее императорского величества Анны Ивановны». Фрагмент арии Паллады*

строф несколько весьма значимых в контексте торжественно-славильного характера пролога слов. Таковые слова, расположенные, как стоит думать, в каденционных зонах каждой текстово-музыкальной строфы, звучали особо внятно и весомо.

Текст в открывающем пролог ансамбле с участием Паллады, Марса и Меркурия организован так, что трехкратное исполнение реплик тремя персонажами одновременно прослаивается двукратным и поочередным исполнением реплик теми же действующими лицами (схема **a**bab**a**, где a — трио-реплики, причем серединная реплика не идентична по тексту крайним, которые, в свою очередь, полностью совпадают; b — сольные реплики героев, разные по тексту; буквенная схема в данном случае отражает способ изложения: a — ансамблевый, b — сольный). Также можно предположить, что отмеченные полужирным шрифтом буквальные повторы текста в крайних разделах номера были подчеркнуты идентичностью музыкального материала в этих же фрагментах.

Как нам кажется, отнюдь не случайно персонажами пролога избраны Афина Паллада, Марс и Меркурий. Пролог, как уже было сказано, был поставлен в Гамбурге — вольном торговом городе, в котором, к примеру, была организована особая, гражданская система обеспечения порядка и защиты города от возможных нападений неприятеля (здесь сразу же вспоминаются знаменитые Kapitänsmusiken Телемана — опусы, включающие ораторию на духовный сюжет и светскую серенаду и исполнявшиеся в рамках ежегодных приемов в честь капитанов вышеназванных отрядов, как можно было бы сказать — народного ополчения). Поэтому-то среди персонажей фигу-

рируют бог войны Марс, бог — покровитель торговли Меркурий и Афина Паллада — покровительница городов, государств и наук. С последней связан довольно занятный эпизод из истории другого произведения Телемана. Дело в том, что по случаю столетия учреждения Гамбургской торговой гильдии в 1765 году была отчеканена памятная монета. Сохранилось ее описание, представленное в собрании оцифрованных либретто Государственной университетской библиотеки Гамбурга. На аверсе монеты можно прочесть такой текст: «Поскольку большая торговля главным образом связана с мореплаванием, то на аверсе в качестве [ее] символа изображен корабль аргонавтов <...>. Согласно мифологии, чтобы аргонавты под предводительством Ясона достали из Колхиды Золотое руно, или, собственно, большое сокровище, сама Паллада обучила [их] [судо]строительству. Паллада стоит на берегу и левой рукой указывает Ясону путь на Хеллеспонт». И далее на реверсе: «...Торговый город при этом воплощен в образе женщины, правой рукой указывающей на корабль аргонавтов в небе, а левой старающейся надеть на Hermae („герму“) или колонну Меркурия венок из цветов»[1]. Как можно увидеть, Афина Паллада и Меркурий присутствуют на памятном знаке по случаю юбилея торговой гильдии. Это, в свою очередь, может означать, что такие персонажи в культурном самосознании гамбуржцев занимали особое место. Ведь могла ли появиться торговля (столь важное для культуры и повседневной жизни Гамбурга явление), если бы Афина Паллада не обучила аргонавтов судостроительству?

Либретто оперы: трактовка сюжета и особенности композиции

Изучение либретто оперы интересно начать с титульного листа и иной сопутствующей информации, размещенной как до начала самого текста, так и внутри него. На титульном листе написано следующее: «Маргарита, / королева Кастилии. / опера[,] / на / гамбургской / сцене / исполненная. / 10 авг[уста]

[1] Serenate auf die erste Jubel-Feyer der Hamburgischen Löblichen Handlungs-Deputation, entworfen von Christ. Wilhelm Alers, des Ehrw. Hamb. Ministerii Candidat, und musikalisch aufgeführet von Georg Philipp Telemann, des Musik-Chores Director. Hamburg, 1765 den 19 Januar. [Unpaginiert]. URL: https://digitalisate.sub.unihamburg.de/detail/?tx_dlf%5Bid%5D=3535&tx_dlf%5Bpage%5D=20&tx_dlf%5Bdouble%5D=0&cHash=6d6b48f556292087e6489bb3679fd3a3 (дата обращения: 07.06.2022). Изображение монеты представлено в издании: *Langermann J. P.* Die neueren hamburgischen Münzen und Medaillen. Eine Fortsetzung des Hamburgischen Münz- und Medaillen-Vergnügens von Langermann / Hrsg. von einem Ausschusse des Vereins für Hamburgische Geschichte. Die Abbildungen von Franz Schröder gestochen. Erstes Stück: Die Portugaleser. Hamburg: Johann August Meissner, 1843. S. 26. Это издание также доступно для ознакомления: https://play.google.com/books/reader?id=cvM7AQAAMAAJ&pg=GBS.PR4&hl=ru (дата обращения: 07.06.2022).

Fünfter Auftritt.

Donna Isabella, Don Rodrigo, Don Alphonso.

Alph. Die Königin, o Printz, verlangt,
Daß du bey dem Gericht
Auch gegenwärtig seyst,
In dem man Don Philipp das Urtheil spricht.
Isab. (Erhohle dich beklemmter Geist!)
Rodr. Ich wohn ihm bey; die weil ich muß und soll,
Fahr wohl Printzeß! Isab. Printz, fahre wohl!

(Entrée.)

Ende der dritten Handlung.

Vierter Handlung

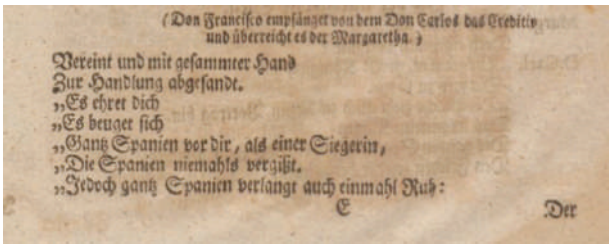
Ил. 3. *Опера «Маргарита, королева Кастилии». Окончание третьего действия*

1730»[1]. Как мы уже сказали выше, именно в либретто оперы есть указание на танцы. В частности, по окончанию третьего и четвертого действий (всего в опере пять актов) на соответствующей странице можно увидеть ремарки «Entrée», явно указывающие на присутствие в этих местах оперы танцевальных дивертисментов (ил. 3).

Скорее всего, именно здесь и звучали танцы, автором которых в либретто пролога обозначен некий Букхёфер[2]. Возникает вопрос, почему в этом месте либретто? Как думается, в третьем действии — с целью оттянуть наступле-

[1] Margaretha, Königin in Castilien. In einer Opera auf dem Hamburgischen Schau-Platze auffgeführet. den 10. Aug. 1730. [Unpaginiert]. URL: https://katalogplus.sub.uni-hamburg.de/vufind/Record/1686933835?rank=8 (дата обращения: 07.06.2022). Сюжет оперы вкратце сводится к следующему. Действие происходит в Мадриде. Королева Кастилии Маргарита торжественно въезжает в город. При ней — плененный король Арагонии Филиппо, приговоренный к казни за убийство короля Карла, супруга королевы. Сестра Маргариты Матильда влюбляется в Филиппо. Последний не раскаивается, ведь он убил Карла в честном поединке. В тюрьме, куда его заточили, появляется Изабелла, принцесса из Наварры. Она влюблена в Филиппо и готова помочь ему бежать, но тот отказывается от помощи. Тем временем Маргарита встречает Родриго, который с юных лет обручен с Изабеллой. Он рассказывает, что возлюбленная сбежала от него, отдав предпочтение Филиппо. Карлос, арагонский принц и посланник соперников Маргариты, сообщает Франсиско, командующему войсками Маргариты, условия заключения мира: она должна выйти замуж за Филиппо, чтобы примирить народы Кастилии и Арагона. Подобное положение дел на руку Франсиско, ведь в таком случае Матильда сможет стать королевой (сам он желает на ней жениться). Маргарита велит арестовать Изабеллу. Во время собрания имперских чинов под предводительством Маргариты Карлос сообщает условия мира членам собрания. Маргарита пытается оправдать свое намерение отомстить Филиппо, однако присутствующие не принимают ее сторону. В итоге Маргарита идет на уступки, соглашается вернуть Филиппо Арагонию, отдает ему в жены Матильду и освобождает Изабеллу. Все хвалят великодушие и самообладание королевы.

[2] См. краткое упоминание о нем в нашей публикации: *Никифоров С. Н.* «Анна в Гамбурге», или Музыкально-иллюминированное посвящение императрице. С. 17, сноска 5.


(Don Francisco empfänget von dem Don Carlos das Creditiv und überreichet es der Margaretha.)
Vereint und mit gesammter Hand
Zur Handlung abgesandt.
„Es ehret dich
„Es beuget sich
„Ganz Spanien vor dir, als einer Siegerin,
„Die Spanien niemahls vergißt.
„Jedoch ganz Spanien verlangt auch einmahl Ruh:
E Der

Ил. 4. *Опера «Маргарита, королева Кастилии». Начало пятого действия*

ние развязки в пятом акте и тем самым поддержать градус эмоционального напряжения (ведь в этом акте по сюжету и Филиппо, и Изабелла томятся в заключении и все ждут приговора Маргариты). Дивертисмент в четвертом акте мог понадобиться для того, чтобы продлить само действие, поскольку акт здесь весьма компактный. Так, его третья сцена включает лишь небольшую речитативную сцену Дона Альфонсо, Дона Карлоса и Дона Филиппо; четвертая сцена — только ария Донны Матильды, пятая — лишь речитатив и ария Донны Маргариты.

Иной вопрос, возникающий при знакомстве с сочинением и условиями его появления, можно сформулировать так: наблюдается ли связь между оперой и торжественным событием? Стоит сказать, что этот вопрос рассматривается в публикации Д. Шрёдер[1], посвященной опере. Изложим кратко основные выводы ее исследования. На первый взгляд сюжет оперы никак не перекликается ни с личностью Анны, ни с самим событием. Однако, как пишет Шрёдер, и сам Бёттигер, и читатели гамбургских газет знали, что Анна разорвала преподнесенные Верховным тайным советом и подписанные ею кондиции и стала править единолично. В облике Маргариты на сцене была представлена, как полагает исследовательница, именно Анна. Под собранием имперских чинов подразумевался Верховный тайный совет, вот только в опере Маргарита в итоге идет на уступки и соглашается с их требованиями[2]. Автор статьи заключает, что таким либретто Бёттигер мог выказать свое несогласие с восстановлением абсолютной монархии и выразить поддержку попытке верховников ограничить власть императрицы. Более того, автор либретто[3], как пишет Шрёдер, позаботился о том, чтобы у потенциального слу-

[1] *Schröder D.* Telemanns Krönungsoper „Margaretha, Königin in Castilien“ (1730) und ihr zeitgeschichtlicher Hintergrund // Telemann-Konferenzberichte / Hrsg. von W. Hobohm und C. Lange. Bd. XI. Hildesheim [u. a.]: Georg Olms, 2006. S. 284—294.

[2] В либретто сам момент передачи требований королеве зафиксирован следующей ремаркой: «Дон Франсиско получает от Дона Карлоса кредитив и передает его Маргарите»; см. ил. 4.

[3] Наверняка с подачи Бёттигера.

шателя или читателя не возникло никаких параллелей с Анной и, самое главное, особенностями ее восшествия на престол. Как это было достигнуто? Дело в том, что в этом же издании перед текстом размещено предуведомление. Приведем фрагмент оттуда: «Тот, кто знаком с историей, возможно, узнает в Маргарите одну русскую принцессу. Она звалась Ольгой; сообщают, что она жила в восьмом столетии. Она очень рано потеряла супруга, которого звали Ингор[ь] или Игор[ь], и ничего ей не хотелось так сильно, как отомстить за его смерть. Имелись весомые основания для того, чтобы перенести место действия в Испанию. Однако нет необходимости излагать таковые здесь. Поскольку либретто сразу после того, как его написали, было передано композитору, то [у автора] не было возможности более основательно погрузиться в проблематику [сюжета]. <...> Добавим еще, что при исполнении этой оперы те места, что помечены таким „ знаком могут быть опущены[1]. Возможно, что некоторые речитативы покажутся слушателям чрезмерно длинными»[2]. Действительно, такое пояснение, уводящее в глубины российской истории, выглядит как попытка автора и прежде всего заказчика обезопасить себя от открытых обвинений в критике самодержавия со стороны возможных приверженцев российской монархини[3]. Поэтому-то, наверное, и было принято решение указать на связь сюжета с историей вокруг княгини Ольги.

Обратим внимание также на следующее высказывание из предуведомления: «Возможно, что некоторые речитативы покажутся слушателям чрезмерно длинными». Действительно, в опере немало довольно продолжительных речитативов. К примеру, речитатив Дона Филиппо из четвертой сцены первого действия включает 29 строк. Нередки довольно внушительные по размерам речитативные (диалогические) сцены, к примеру первая сцена второго действия с участием Дона Родриго и Маргариты, занимающая 88 строк. Что касается указания на фрагменты либретто, помеченные специальным знаком — двойным нижним апострофом (так обозначены места, которые могут быть изъяты), то, как полагает Шрёдер, таким образом были отмечены наиболее прямолинейные, резкие фразы либретто. К примеру, в той же сцене с участием Маргариты и Родриго так помечены реплики королевы следующего содержания: «В молчании упрям? Ты объяснись, покуда я, хоть не из-за предательства, а твоего упрямства, не начала действовать». Здесь явно подчеркивается властность и непреклонность Маргариты. Или другой пример из второго действия. Дон Карлос, который впоследствии от лица имперских чинов передаст Маргарите оформленные письменно требования, про-

[1] См., к примеру, ил. 4.

[2] Margaretha, Königin in Castilien. In einer Opera auf dem Hamburgischen Schau-Platze auffgeführet. den 10. Aug. 1730. [Unpaginiert].

[3] Впрочем, не исключено, что создание такого предуведомления было задумано тем же Бёттигером.

Erſter Handlung.

Erſter Auftritt.

(Der Schau-Platz ſtellet den Einzug der Königin Margaretha in die Sadt Madrit vor. Die Königin ſitzt auf einem Triumph-Wagen, welcher von der Guarde umgeben iſt. Uber ihrem Haupte hält der Sieg einen Lorbeer-Crantz. Nach Ihr bringet man den gefangenen Arragoniſchen Printzen Don Philippo gefeſſelt zwiſchen einer Wache, welche ihn umgiebet. Der Einzug geſchiehet durch eine illuminirte Ehren-Pforte, um welche herum lauter Logen erbauet ſind, aus denen die Dames den Einzug anſchauen. Das Gefolge der Königin beſtehet aus Soldaten, Mohren, Läuffern, und allerhand andern königlichen Bedienten. Den gantzen Aufzug führet der Feld-Herr Don Franciſco; und in einer prächtigen Seiten-Loge iſt die Printzeſſin Mathilde zu ſehen.)

A Ariz.

Ил. 5. *Опера «Маргарита, королева Кастилии». Начало первой сцены первого действия*

износит такой текст (приведем сперва с изъятием фрагмента, помеченного специальным знаком): «То воля народа; Кастилия согласна. Она станет супругой Дона Филиппо, он же будет королем. Гранада помощь предлагает, а с ней Леон, десятки тысяч человек направить [все готовы], дабы принудить Маргариту покончить с беспорядками, что заполонили Испанию. <...> Все для того, чтоб цель достигнуть: ее принудить к миру». Текст, помеченный знаком, таков: «А коль и этого не хватит, и не поможет усмирить ее пыл или осмелится она на сопротивление, найдется сил у нас и более». Естественно, что подобное усиление высказывания придает в итоге всему речитативу довольно напряженный характер (оппозиционные силы готовы к любому противостоянию ради защиты воли народа). В этой связи, естественно, остается открытым вопрос, как исполнялись речитативы на премьере оперы: звучали ли таковые полностью или были купированы?

Из других внешних особенностей либретто мы бы выделили обилие авторских ремарок, касающихся мизансцен, и связанных с ними развернутых пояснений о месте действия и обстановке в начале каждого акта[1]. Вообще, либретто производит несколько необычное впечатление.

[1] К примеру, в первом действии (ил. 5): «На сцене показан въезд королевы Маргариты в город Мадрид. Королева восседает в экипаже победителя (Triumph=Wagen), окруженном гвардейцами. Над ее головой Победа держит лавровый венок. Вслед за ней охрана ведет плененного арагонского принца Дона Филиппо. Въезд осуществляется через иллюминированную триумфальную арку (Ehren=Pforte), вокруг которой выстроены ложи; из них дамы наблюдают за въездом. Свита королевы состоит из солдат, мавров, пехоты и всякой другой королевской прислуги. Въездом руководит командующий войсками Дон Франсиско. В одной из роскошных боковых лож можно увидеть принцессу Матильду». Далее можно прочесть еще одну ремарку: «Под музыку арии Маргарита выходит из экипажа, а Матильда спускается с ложи, чтобы приветствовать сестру. В то время как она целует королеве руку, та ее обнимает».

С одной стороны, в нем есть явно удачные стороны, например связанные с конструированием довольно гибких сцен, как во второй сцене третьего действия (Маргарита и Дон Франсиско), где в диалог вклиниваются две арии (сперва Маргариты, затем Дона Франсиско) и аккомпанированный речитатив Маргариты. При этом стоит отметить, что появление аккомпанированного речитатива должно было подчеркнуть исключительность ситуации, в данном случае связанной с обращением Маргариты к погибшему супругу (героиня поет о сокровенном): «Блаженной памяти супруг! Узнаешь ты: я кровь твою прославлю местью и мужеством». Дело в том, что в этой сцене Дон Франсиско старается убедить Маргариту выйти замуж за Дона Филиппо, чтобы тем самым прекратить насилие по всей Испании. Маргарита же поклялась отомстить за смерть горячо любимого супруга. Именно это accompagnato и позволяет нам узнать, что непреклонность Маргариты на самом деле обусловлена глубокой личной трагедией. Также и в предыдущем действии при помощи аккомпанированного речитатива авторы отображают момент погружения героя внутрь себя. В данном случае в четвертой сцене второго действия Изабелла, после неудачной попытки освободить Дона Филиппо (он попросту отказался бежать с ней), наедине с собой переживает случившуюся перемену в его отношении к ней. В окружающем accompagnato речитативе она возмущена его холодностью, а в accompagnato мысленно переносится в прошлое и вспоминает минуты счастья, когда Дон Филиппо был нежен с ней. Поэтому текст accompagnato — это те любовные слова (в передаче Изабеллы), которые когда-то были сказаны Доном Филиппо. Процитируем начало: «Принцесса, коль смог бы умереть у ног твоих, как был бы счастлив я». Подобная организация сцены помогает ярче ощутить всю полноту эмоций, испытываемых героиней. Отметим, что использование аккомпанированного речитатива в ключевых моментах оперы — прием, к которому Телеман прибегал и ранее, в частности в поставленной в 1729 году опере «Флавий Бертарид, король лангобардов». Интересно, что соавтором либретто «Флавия» выступил сам композитор, поэтому введение таких речитативов вполне могло быть инициировано Телеманом. Это позволяет предположить, что и в «Маргарите» аккомпанированные речитативы могли быть предложены либреттисту композитором. В то же время в либретто наблюдается явное преобладание речитативов и речитативных сцен над ариями (причем надо заметить, что это преобладание скорее даже не количественное, а качественное: речитативы оказываются гораздо более продолжительными и объемными, нежели арии, которые здесь, как правило, короткие). Затем, как было отмечено выше, некоторые сцены (как сцены 3—5 из четвертого действия) включают лишь один-два номера (например, пятая сцена, содержащая только речитатив и арию Донны Маргариты). Немного необычным выглядит также практически полное отсутствие ансамблей и хоров. В либретто есть только aria a tutti в начале и так называемая «Schluβ=Aria» в конце, со-

держащая, наряду с партиями Дона Филиппо и Дона Родриго, реплики хора (на них указывает ремарка «Alle»). Впрочем, вполне возможно участие хора в третьей сцене пятого действия, где на собрании имперскими чинами выносится решение, по которому Филиппо должен остаться в живых, а Маргарита обязана стать его супругой. В этом фрагменте либретто мы встречаем указания «Einer der Reichs=Stände» (то есть «Один из имперских чинов») и «Alle» («Все»). Явно, что реплика, помеченная как «все», была пропета хором, ведь сложно представить, чтобы таковая исполнялась хором в рамках простого речитатива.

Возникает вопрос, почему в распоряжении композитора оказалось именно такое либретто? Начнем с того, что на литературном поприще Хаман был отнюдь не новичком и имел ряд опубликованных работ. Так, самым успешным его произведением лейпцигского периода (в Гамбург он переехал примерно в начале 1728 года) стал так называемый «Poetisches Lexicon» («Поэтический словарь»), выдержавший пять изданий (первое — в 1725-м, последнее — в 1765 году). Известно также, что Хаман, к примеру, опубликовал в Гамбурге несколько частей из известного сборника Б. Г. Брокеса «Земное удовлетворение в Боге», занимался публицистической деятельностью. Как указывает исследователь Арнд Байзе, некоторое время Хаман был дружен с Готтшедом, однако, в отличие от последнего, являлся сторонником оперы и придерживался мнения, что просвещение человека, его личностное развитие может осуществляться также посредством чувства, а не только лишь при помощи разума. Кстати, именно чувственная сторона либретто становится предметом изучения в статье Байзе, опубликованной в 2012 году[1]. Всего же в период с 1730 по 1733 год Хаман, по словам автора статьи, подготовил четыре либретто для Телемана: 1. «Маргарита, королева Кастилии» (1730); 2. «Спор между ребяческим обязательством и любовью, или Побег Энея в Лаций» (1731); 3. «Юдифь, супруга императора Людвига Невинного, или Побеждающая невинность» (1732); 4. «Мудрейший в Сидоне» (1733). Второе и третье из названных здесь либретто — это, как пишет Байзе, переводы, а остальные тексты — стало быть, оригинальные (то есть не переводные) сочинения[2]. Такая информация нуждается, однако, в уточнениях. Во-первых, автор статьи не называет произведения, легшие в основу переводов. Однако, как нам известно, опера «Спор между ребяческим обязательством и любовью, или Побег Энея в Лацию» — это немецкий вариант «Покинутой Дидоны» Н. Порпоры на либретто П. Метастазио. Телеман, как указано в со-

[1] *Beise A.* „...indem eine Opera keine Philosophische Geschichte ist.“ Johann Georg Hamanns musikdramatische Aufklärung // Hamburg. Eine Metropolregion zwischen Früher Neuzeit und Aufklärung / Hrsg. von Johann Anselm Steiger und Sandra Richter. Berlin: Akademie Verlag GmbH, 2012. S. 868—876.

[2] Ibid. S. 869.

хранившемся либретто[1], написал речитативы, при этом арии Порпоры были оставлены (согласно информации оттуда же). З. Рампе, к слову, указывает, что Телеман для этой оперы также написал одну арию сопрано[2]. Опера «Юдифь» — опера-пастиччо с речитативами и тремя ариями Телемана, а также ариями Генделя и Фортунато Челлери (ок. 1690—1757). Скорее всего, она была основана на либретто «L'innocenza giustificata» Франческо Сильвани (ок. 1660 — между 1728 и 1744). Что касается других текстов, то «Мудрейший в Сидоне» — переработка либретто Сильвио Стампильи (1664—1725), скорее всего, для оперы Дж. Бонончини «Абдоломин» (в опере Телемана главный герой зовется так же). Наконец, сюжет для оперы «Маргарита, королева Кастилии» — вновь не творческое изобретение Хамана. Та же фабула лежит в основе, к примеру, «Альмиры» Генделя[3]. Ввиду того, что из четырех либретто Хамана два были переводами (в либретто «Юдифи» сказано: «Речитативы переведены господином Иоганном Георгом Хаманом»; в либретто «Спор между ребяческим обязательством (der Kindlichen Pflicht) и любовью, или Побег Энея в Лацию»: «Перевод господина Иоганна Георга Хамана»), а два других — скорее поэтической обработкой (ведь в обоих либретто сказано: «Поэзия господина Иоганна Георга Хамана»), рискнем предположить, что автор, как думается, просто не имел достаточного опыта работы в таком жанре, в результате чего из-под его пера вышла, скорее, пятиактная театральная пьеса с музыкальными номерами и дивертисментными вставками[4]. С другой стороны, появление именно такого либретто могло быть обусловлено банальной нехваткой времени. Ведь не случайно Хаман написал в цитированном выше предуведомлении: «Между тем обстоятельства потребовали поспешить [с выполнением работы]»). Тут, однако, надо вспомнить, что коронация состоялась весной 1730 года, тогда как празднество — в начале августа. Это значит, что у Бёттигера в целом было достаточно времени на подготовку торжества, и вряд ли бы он стал медлить с заказом оперы, а значит и поисками либреттиста, ведь от этого напрямую зависел успех его затеи. Однако могло быть и так, что Бёттигер всю музыкальную и немузыкальную часть сразу же поручил Телеману, а тот, будучи всегда занятым, от-

[1] URL: https://digitalisate.sub.unihamburg.de/detail/?tx_dlf%5Bid%5D=35229&tx_dlf%5Bpage%5D=7&tx_dlf%5Bdouble%5D=0&cHash=0f041c627bc1d6f0054177c91eaaad0a (дата обращения: 23.06.2022).

[2] *Rampe S.* Georg Philipp Telemann und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag, 2017. S. 473.

[3] Как пишет Л. В. Кириллина, «либретто... Фойстккинга являлось переработкой драмы итальянца Джулио Панчьери „Альмира“» (*Кириллина Л. В.* Театральное призвание Георга Фридриха Генделя. М.: Московская консерватория, 2019. С. 39).

[4] Попутно отметим, что пятиактные оперы — крайняя редкость в оперном наследии композитора. Из сорока двух опер композитора — как сохранившихся, так и утерянных, включая несколько сочинений, в отношении которых авторство Телемана под сомнением, — лишь три сочинения в пяти актах.

тянул с выполнением поручения, в том числе заказом либретто. Последнее, однако, для него не характерно, ведь Телеман — не только известный музыкант, но и литератор — внимательно относился к выбору текстов для своих вокальных композиций, сотрудничал с известными поэтами того времени (к примеру, Э. Ноймайстером, Б. Г. Брокесом, К. В. Рамлером, Ф. фон Хагедорном и другими). Возможно, однако, что решение вопроса с либретто (предположим, поиски либреттиста были доверены ему) было затруднено совсем по иной причине. Дело в том, что в этот период композитор был болен. Как указывает Рампе в биографии композитора, весной 1730 года Телеман не раз высказывался о проблемах со здоровьем[1]. Так, 26 апреля в письме в Эйзенах он сообщил о своем «и без того шатком здоровье»[2]. А 27 мая композитор был, по-видимому, настолько слаб, что письмо в Эйзенах было продиктовано им сыну Андреасу, который написал, что «[отец] вновь пережил острый приступ пароксизма»[3].

Основные выводы

Суммируя сказанное выше относительно композиции либретто, можно заключить, что качества либретто представленной выше оперы, с одной стороны, могли быть обусловлены нехваткой времени и, вероятно, неопытностью либреттиста. С другой стороны, больному композитору явно было не до сочинения развернутых арий и больших хоров. Все что он мог предложить — краткие арии, несколько accompaganto, одна aria a tutti, заключительная ария с хоровыми репликами и весьма развернутые речитативы и речитативные сцены, сочинение которых, как можно предположить, не стоило композитору больших усилий. В прологе, как указано выше, речитативы тоже немаленькие, что могло быть обусловлено той же причиной. Что касается параллелей между сюжетом оперы и ситуацией вокруг императрицы Анны Иоанновны, то предложенная Д. Шрёдер интерпретация фабулы кажется нам вполне убедительной, ведь таковая подкреплена конкретными примерами из либретто и авторского предуведомления.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кириллина Л. В.* Театральное призвание Георга Фридриха Генделя. М.: Московская консерватория, 2019. 388 с.
2. *Никифоров С. Н.* «Анна в Гамбурге», или Музыкально-иллюминированное посвящение императрице // Временник Зубовского института. 2021. Вып. 4 (35). С. 9—28.

[1] *Rampe S.* Georg Philipp Telemann und seine Zeit. S. 261.

[2] Ibid.

[3] Ibid. Как указывает Рампе, под этим понимались воспалительные процессы, сопровождаемые жаром.

3. *Beise A.* „...indem eine Opera keine Philosophische Geschichte ist.“ Johann Georg Hamanns musikdramatische Aufklärung // Hamburg. Eine Metropolregion zwischen Früher Neuzeit und Aufklärung / Hrsg. von Johann Anselm Steiger und Sandra Richter. Berlin: Akademie Verlag GmbH, 2012. S. 868–876.
4. Die Glückseeligkeit des Rußischen Kayserthums: an dem Glorwürdigsten Krönungs=Feste Ihro Rußisch=Kayserlichen Majestät ANNÆ IWANOWNÆ <...> In einem PROLOGO, und einer insbesonder darzu verfertigten neuen OPERA <...> Hamburg, Gedruckt mit Stromerischen Schriften. Ao. 1730. [Unpaginiert] // Hamburger Opern-Textb[ücher]. Sammlung A. Bd. 19. URL: https://digitalisate.sub.unihamburg.de/detail/?tx_dlf%5Bid%5D=35238&tx_dlf%5Bpage%5D=25&tx_dlf%5Bdouble%5D=0&cHash=23e629cba360454e82d81f9d28a907f7 (дата обращения: 12.07.2022).
5. Die Glückseeligkeit des Rußischen Kayserthums: an dem Glorwürdigsten Krönungs=Feste Ihro Rußisch=Kayserlichen Majestät ANNÆ IWANOWNÆ <...> In einem PROLOGO, und einer insbesonder darzu verfertigten neuen OPERA <...> Hamburg, Gedruckt mit Stromerischen Schriften. Ao. 1730. [Unpaginiert] // Hamb[urger] Opern-T[extbücher]. Samml[ung] B. Bd. 8. URL: https://digitalisate.sub.unihamburg.de/detail/?id=26&cHash=4e732ced3463d06de0ca9a15b6153677&tx_dlf%5Bid%5D=36414&tx_dlf%5Bpage%5D=27 (дата обращения: 12.07.2022).
6. *Langermann J. P.* Die neueren hamburgischen Münzen und Medaillen. Eine Fortsetzung des Hamburgischen Münz- und Medaillen-Vergnügens von Langermann / Hrsg. von einem Ausschusse des Vereins für Hamburgische Geschichte. Die Abbildungen von Franz Schröder gestochen. Erstes Stück: Die Portugaleser. Hamburg: Johann August Meissner, 1843. 339 S.
7. Margaretha, Königin in Castilien. In einer Opera auf dem Hamburgischen Schau-Platze auffgeführet. den 10. Aug. 1730. [Unpaginiert]. URL: https://katalogplus.sub.uni-hamburg.de/vufind/Record/1686933835?rank=8 (дата обращения: 07.06.2022).
8. *Rampe S.* Georg Philipp Telemann und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag, 2017. 569 S.
9. *Schröder D.* Telemanns Krönungsoper „Margaretha, Königin in Castilien“ (1730) und ihr zeitgeschichtlicher Hintergrund // Telemann-Konferenzberichte / Hrsg. von W. Hobohm und C. Lange. Bd. XI. Hildesheim [u. a.]: Georg Olms, 2006. S. 284–294.
10. Serenate auf die erste Jubel-Feyer der Hamburgischen Löblichen Handlungs-Deputation, entworfen von Christ. Wilhelm Alers, des Ehrw. Hamb. Ministerii Candidat, und musikalisch aufgeführet von Georg Philipp Telemann, des Musik-Chores Director. Hamburg, 1765 den 19 Januar. [Unpaginiert]. URL: https://digitalisate.sub.unihamburg.de/detail/?tx_dlf%5Bid%5D=3535&tx_dlf%5Bpage%5D=20&tx_dlf%5Bdouble%5D=0&cHash=6d6b48f556292087e6489bb3679fd3a3 (дата обращения: 07.06.2022).

Аннотация

Настоящая статья посвящена либретто пролога и оперы Г. Ф. Телемана, исполненных в Гамбурге по случаю празднования коронации императрицы Анны Иоанновны в 1730 году. В первом разделе рассматриваются особенности композиции пролога: охарактеризованы структуры вокальных номеров, выявлены особенности поэтической организации текста в некоторых номерах, выдвинуты предположения о причинах выбора либреттистом конкретных персонажей сочинения. Второй раздел статьи посвящен композиции оперы и вопросу интерпретации ее сюжета. При изучении ремарок либретто автор обнаружил указание на танцевальные фрагменты, призванные, по-видимому, несколько продлить действие и оттянуть момент кульминации в развитии сюжета. Подобная находка позволила автору скорректировать его же мнение, высказанное в иной публикации на схожую тематику, о том, что в либретто какие бы то ни было ссылки на танцы вовсе отсутствуют. Анализ либретто оперы позволил охарактеризовать ее как театральную пьесу с музыкальными номерами и дивертисментными вставками. Подобное решение могло быть обусловлено, с одной стороны, нехваткой времени и неопытностью либреттиста, с другой – болезнью композитора, помешавшей ему сочинить большее число вокально-инструментальных номеров.

Abstract

This article focusses on the libretto for a prologue and opera by Georg Philipp Telemann that was performed in Hamburg for the coronation of the Russian Empress Anna Ioannovna in 1730. The first part considers the composition of the prologue, the structure of the vocal numbers, and considers the choice of characters. The second part considers the composition of the opera and offers some interpretive comments on its themes. Exploring the libretto has revealed references to dance fragments that were seemingly intended to prolong the dramatic action and delay resolution somewhat. This allows us to revise a previously published suggestion that there were no dance fragments. Furthermore, it is possible to characterize the libretto as a stage play with musical numbers and some loosely connected dances. The relative paucity of musical and vocal numbers suggests that the composer was hindered by both time constraints and ill health.

✓ *Ключевые слова:* Г. Ф. Телеман, И. Г. Хаман, либретто, пролог, опера.

✓ *Keywords:* Georg Philipp Telemann, Johann Georg Hamann, libretto, prologue, opera.

УДК
78.071.1

Цезарь Пуни — штатный композитор балетной музыки Дирекции императорских театров. 1.Европейский период творчества Цезаря Пуни

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

Имя композитора Цезаря Пуни[1] назовет любой человек, мало-мальски знакомый с классическим балетом. Его музыка звучит ежедневно в балетных классах на уроках и репетициях. На балетной сцене идут написанные им спектакли «Эсмеральда», «Па-де-катр», «Дочь фараона», «Конек-Горбунок» и др. Его мотивы и мелодии может насвистеть любой воспитанник хореографического училища, зачастую даже не знающий имени автора этих музыкальных тем.

Усилиями отечественных балетоведов XX века Пуни отнесен, скорее, к фигурам «третьего ряда». И хотя его имя представлено в профильных энциклопедиях, посвященных танцу и балету[2], серьезных музыковедов XX века творчество Цезаря Пуни не заинтересовало; а историки балета не считали нужным подробно останавливаться на фигуре композитора балетной музыки, пусть даже и автора 312 балетов.

Современники Пуни, рецензировавшие балеты, музыку к которым он написал, были снисходительно щедры в своих оценках, определяя очередное творение композитора как «прелестное»[3] и «богатое игривыми мотивами»[4]. Впро-

---

[1] Итальянского композитора Чезаре Пуньи (Cesare Pugni) в России именовали и писали в официальных документах как Цезарь Пуни. Эта транскрипция «прижилась» на страницах русской печати XIX века и в балетоведческой литературе. Дети Цезаря Пуни, жившие и работавшие в России, во всех российских документах носят фамилию Пуни и отчество Цезаревич. Поэтому в данной статье мы используем этот устоявшийся в русской традиции вариант написания имени композитора.

[2] См.: *Ортенбург А. Я.* Чезаре Пуньи // Балет: Энциклопедия / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 419—420; эта же статья перепечатана в энциклопедии «Русский балет» (М.: Согласие, 1997. С. 373).

[3] *Р. З. [Зотов Р.].* Театральная хроника. «Армида» // Северная пчела. 1855. 22 нояб.

[4] *Кони Ф.* Большой театр. «Наяда и рыбак» // Пантеон. 1851. Т. I. Кн. 2. С. 16.

чем, иногда и журили его за «однообразие»[1]. После смерти Пуни в 1870 году о нем заговорили как о «незаменимом»[2] и «выдающемся»[3] композиторе балетной музыки, хотя и высказывали мнение, что его произведениям необходима переоркестровка. Советское балетоведение заклеймило музыку Пуни как «посредственную» и «бессодержательную»[4], а на самого композитора наклеили ярлык «ремесленника» и «„звукооформителя“ спектаклей прошлого»[5].

Поворот к переосмыслению художественного наследия Пуни обозначили труды В. М. Красовской о русском и европейском балетах. Красовская оценила высокий профессионализм композитора и определила его мелодии как «свежие, импульсивные»[6]. В 1963 году исследователь сделала важный вывод о значении творчества Пуни для русского балетного театра: «Для театра своего времени не была „плоха“ музыка Пуни. Именно она определяла уровень и облик музыкальной драматургии балета 1850—1860-х годов. Именно на ее основе создал ряд своих крупнейших спектаклей такой выдающийся хореограф-романтик, как Перро»[7]. В 1995 году, в завершающем томе по истории европейского балетного театра, Красовская вновь остановилась на фигуре композитора. В очерке «Пуньи и Минкус» она виртуозно сформулировала творческое credo Пуни и его вклад в историю балетной музыки: «Он в совершенстве знал конструкцию спектакля, порядок эпизодов, где последовательно длилось действие балетной драмы, в пантомиме завязывалась и развертывалась интрига, устремляясь к логическому концу. И сочинял для каждой мизансцены аккомпанемент, иллюстрирующий ход событий и движение чувств. <...> В какой-то мере он продал свою несомненную одаренность музыканта и выбрал в творчестве место подмастерья. Но подмастерья при больших мастерах... Перро, Сен-Леоне и Мариусе Петипа»[8].

Своеобразная «реабилитация» Пуни наступила в XXI веке, когда появился интерес к возрождению балетной «архаики» — знаменитых спектаклей

---

[1] Петербургская летопись. Новый балет Эолина, или Дриада // Санкт-Петербургские ведомости. 1858. 9 нояб. С. 1442.

[2] Старый балетоман. Балетная хроника // Музыкальный свет. 1877. 25 сент. С. 448. Цит. по: *Худеков С. Н.* Балетная критика. Кн. 1. Статьи 1860-х — 1890-х годов / Сост. С. В. Тихоненко, Н. Н. Зозулина. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2020. С. 71.

[3] <О деятелях балета> // Музыкальный и театральный вестник. 1883. 13 марта. С. 5. Цит. по: *Скальковский К. А.* Статьи о балете: 1868—1905. СПб.: Чистый лист, 2012. С. 124.

[4] *Слонимский Ю.* П. И. Чайковский и балетный театр его времени. М.: Музгиз, 1956. С. 7.

[5] *Слонимский Ю.* Предисловие // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи / Сост. и авт. примеч. А. Нехендзи; предисл. Ю. Слонимского. Л.: Искусство, 1971. С. 20.

[6] *Красовская В. М.* Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1963. С. 15.

[7] Там же. С. 17.

[8] *Красовская В. М.* Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Романтизм. М.: АРТ, 1996. С. 102.

прошлого, среди которых центральное место заняли партитуры Цезаря Пуни. В 2000 году в Большом театре Пьер Лакотт представил собственное прочтение «Дочери фараона», Юрий Бурлака несколько раз ставил «Эсмеральду», Алексей Ратманский в 2021 приступил к репетициям «своей» «Дочери фараона» в Мариинском театре, осенью 2021 года в Красноярске возродили «Катарину, или Дочь разбойника»... И каждый раз балетмейстеры и музыкальные руководители постановок давали высокие оценки музыке Пуни, находя в ней знаменитый «аромат эпохи».

Александр Сотников, музыкальный руководитель постановки и дирижер балета «Дочь фараона» в Большом театре, восстанавливавший партитуру Пуни, отмечал: «Она (музыка. — *О. Ф.*) кажется архаичной. Да, конечно, это архаика, но работать над партитурой балета оказалось необыкновенно интересно»[1]. Петр Поспелов, автор музыки к балету «Катарина, или Дочь разбойника» в Красноярске, особо оценивал «изящество мелодий... и высочайший профессионализм»[2] композитора.

В XXI веке личность Цезаря Пуни наконец преодолела «заговор молчания», в последние годы был опубликован ряд исследований и статей, которые ввели в научный оборот разнообразные сведения биографического характера, а также анализ отдельных произведений Цезаря Пуни.

Прежде всего, необходимо назвать огромный пятитомный труд американского поэта и исследователя Дональда Сиднея-Фрайера (Donald Sidney-Fryer) «Романтический балет и маэстро Цезарь Пуни. Хроника и источники», изданный в 2018 году[3].

А. П. Груцынова, ведущий отечественный исследователь музыки романтического балета, неоднократно обращалась к творческому наследию Цезаря Пуни: предметом ее научных работ становились «Cantata Sacra»[4], «Serenada»[5]

---

[1] *Сотников А.* [О музыке балета «Дочь фараона»] // «Дочь фараона»: [Буклет спектакля Большого театра]. М., 2000. С. 23.

[2] *Поспелов П.* Петр Поспелов, автор оркестровой партитуры, композитор: «Хотелось бы добиться результата, когда музыку Пуни и мою не разлепить» // Катарина, или Дочь разбойника: [Буклет спектакля Красноярского государственного театра оперы и балета им. Д. А. Хворостовского]. Красноярск, 2021. С. 25.

[3] *Sidney-Fryer D.* The Case of the Light Fantastic Toe: The Romantic Ballet and Signor Maestro Cesare Pugni, as well as their Survival by Means of Tsarist Russia: 5 volumes. Los Angeles, CA: Phosphoror Lantern Press, 2018.

[4] *Груцынова А. П.* «Cantata Sacra» Цезаря Пуни. Доклад, прочитанный на Всероссийской конференции «Христианские образы в искусстве» (Российская академия музыки имени Гнесиных, 2010). Благодарю А. П. Груцынову, любезно предоставившую текст доклада.

[5] *Груцынова А. П.* Инструментальная серенада первой половины XIX века: общие черты и конкретное воплощение // Актуальные проблемы ансамблевого исполнительства и педагогики: Сборник статей по материалам Всероссийской заочной научно-практической конференции с международным участием, посвященной 100-летию Саратовской государственной консерватории (академии) имени Л. В. Собинова, 21 октября 2010 года / Ред.-сост. А. Л. Хохлова. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2011. С. 46—52.

и «Конек-Горбунок»[1]. Симфония-канон Цезаря Пуни для двух оркестров была рассмотрена и проанализирована в статье музыковеда В. А. Савинцевой[2].

Развернутый очерк о Цезаре Пуни принадлежит перу музыковеда Ирины Сорокиной, он был опубликован в 2020 году к 150-летию со дня смерти композитора на итальянском языке в онлайн-журнале «Музыкальная пчела»[3]. Упомяну также собственную статью[4] — обзор архивных материалов о службе Цезаря Пуни в Дирекции императорских театров, информация из которой, в силу публикации в ведомственном журнале небольшим тиражом, не вошла в широкий научный оборот.

Образ Цезаря Пуни даже попал на киноэкраны. В 1965 году вышел совместный советско-французский художественный фильм о Мариусе Петипа «Третья молодость»[5]. В числе главных персонажей там выведен композитор и дирижер Антон Петрович Минх, собирательный образ музыканта, растратившего свой несомненный талант в погоне за легким успехом.

И все же личность Цезаря Пуни, автора более трехсот балетов, оставалась и остается загадкой. Сохранились лишь полуанекдотические свидетельства о необычайной быстроте, с какой работал композитор: за несколько дней он мог заново написать сожженную в гневном порыве партитуру. Много говорили о его необыкновенной работоспособности. «Пуни, например, ничего не стоило провести всю ночь в нотной конторе; он переделывал или сочинял заново целые действия, тут же передавал наброски переписчику, который их переписывал набело к утру»[6]. Статьи в энциклопедиях, отечественных и иностранных, дают не так много информации о его странствиях и трудах, кроме того, содержат некоторые фактические ошибки, кочующие из энциклопедии в энциклопедию.

Постараемся вернуть истории музыки имя Цезаря Пуни, одного из самых плодовитых и значительных композиторов балетной музыки XIX века. Источниками для написания статьи послужили архивные документы, хранящиеся в фонде Дирекции императорских театров в РГИА[7], материалы в

---

[1] *Груцынова А. П.* «Нерусский» русский «Конек-Горбунок» // Московская государственная академия хореографии: Альманах. Вып. 3. М.: МГАХ, 2005. С. 49—55.

[2] *Савинцева В. А.* Об одной неизвестной странице творчества Цезаря Пуни // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2004. № 14. С. 235—246.

[3] *Sorokina I.* Cesare Pugni, un compositore italiano alla corte degli Zar. URL: https://www.apemusicale.it/joomla/it/terza-pagina/9638-cesare-pugni-un-compositore-italiano-alla-corte-degli-zar (дата обращения: 30.06.2022).

[4] *Федорченко О. А.* Судьба «присяжного» композитора: Цезарь Пуни в Петербурге // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2004. № 14. С. 168—178.

[5] «Третья молодость», художественный фильм, производство СССР—Франция, 1965. Исполнитель роли Антона Минха — Жак Ферье.

[6] *Ширяев А. В.* Рядом с Петипа // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи / Сост. и авт. примеч. А. Нехендзи; предисл. Ю. Слонимского. Л.: Искусство, 1971. С. 268.

[7] Российский государственный исторический архив.

русской периодической печати 1850—1870-х годов, относящиеся к деятельности Цезаря Пуни в Петербурге. Ценным источником о европейском периоде жизни и творчества композитора стала статья музыкального корреспондента А. Л. Элькана, опубликованная в «Санкт-Петербургских ведомостях» в 1850 году[1] под псевдонимом А. Э. В ней автор, основываясь на материалах беседы с Пуни, представил развернутый очерк творческого пути композитора, только что заключившего контракт с Дирекцией императорских театров и приехавшего в Санкт-Петербург.

***

Цезарь Пуни родился в Генуе 31 мая 1802 года. Согласно журналистским легендам, уже в детстве он проявил исключительные музыкальные способности: в возрасте семи лет сочинил симфонию. Ею восхитился известный в то время композитор Питер Винтер[2] и, «пораженный необыкновенным талантом ребенка-композитора, немедленно исходатайствовал дозволение на помещение его в консерваторию на казенный счет»[3], — излагает историю первого успеха Цезаря со слов самого Пуни русский корреспондент. История эта, впрочем, требует некоторой коррекции: вполне возможно, что Пуни написал симфонию в 7 лет, но Питер Винтер мог услышать ее во время своего пребывания в Милане в 1816—1817 годах, когда на сцене «Ла Скала» ставилась его самая знаменитая опера «Магомет» (*Maometto*), то есть когда Пуни было 14—15 лет.

Как сообщает итальянская «Enciclopedia dello Spettacolo», Пуни поступил в Миланскую консерваторию в возрасте тринадцати лет, в 1815-м. Учиться бесплатно, на казенный счет, в консерватории могли только ломбардцы, между тем как Пуни был сардинским подданным. Но, вероятно, именно хлопотами Питера Винтера Цезаря Пуни приняли в консерваторию в число бесплатных учеников. Он закончил Миланскую консерваторию в 1822 году, где учился у Алессандро Ролла[4] по классу скрипки и Бонифацио Азиоли[5] в классе композиции. Азиоли принял большое участие в судьбе Пуни — он взял молодого человека в свое имение в Корреджо, близ Модены, где давал тому

[1] *А. Э. [Элькан А. Л.].* Новые артисты С.Петербургских театров. Композитор Чезаре Пуньи // Санкт-Петербургские ведомости. 1850. 1 окт. С. 885—886. Эта статья в сокращенном варианте была перепечатана журналом «Пантеон и репертуар русской сцены» (1850. Т. V. Кн. 10).

[2] *Петер фон Винтер* (Peter von Winter, 1754—1825) — немецкий оперный композитор.

[3] *А. Э. [Элькан А. Л.].* Новые артисты С.Петербургских театров... С. 884.

[4] *Алессандро Ролла* (Alessandro Rolla, 1757—1841) — итальянский скрипач-виртуоз, педагог и композитор.

[5] *Бонифацио Азиоли* (Bonifazio Asioli, 1769—1832) — итальянский музыкант, композитор, дирижер и педагог.

частные уроки композиции. Юный Пуни «с ревностью изучал теоретическую часть своего искусства»[1], сочинял музыку и с успехом ее исполнял при дворе Франческо IV д'Эсте[2], герцога Модены и Реджо. Особым вниманием у герцога пользовались духовные сочинения Цезаря; в эти годы юноша написал несколько месс, которые «заслужили полное одобрение его наставника»[3].

По окончании консерватории он был принят на работу в оркестр миланской «Ла Скала», где служил до 1834 года в должности Maestro cembalo — так в Италии в XVII—XIX веках называли концертмейстера, а затем и дирижера. Не оставлял он и занятий композицией. Вероятно, сначала Пуни готовил себя к «серьезной» музыке — об этом говорят 40 сочиненных им в этот период католических месс и кантат. Одна из них, «Cantata Sacra» на текст неизвестного поэта, посвященная графу Помпео Бельджойозо, по мнению А. П. Груцыновой, демонстрирует «признаки оперной сцены (сцены действенной) и кантаты... выстроенной скорее по логической схеме классического симфонического *Adagio*, чем по законам кантатно-ораториального жанра»[4]. Такая особенность «Кантаты» выявляет в Пуни удивительный мелодический и композиционный талант, который раскрылся в его балетном творчестве.

В судьбе Пуни особо выделяют конкурс в Корреджо в 1831 году на сочинение мессы по случаю юбилея города. В композиторском состязании принимали участие Гаэтано Доницетти[5], Саверио Меркаданте[6] и Цезарь Пуни, судил Иоганн Симон Майр[7], «маститый старец, глава духовных композиторов Италии»[8]. Майр, будучи учителем Доницетти, тем не менее присудил победу Цезарю Пуни. Месса победителя была исполнена оркестром, состоящим из более трехсот музыкантов и певчих, соло пел знаменитый Рубини[9], дирижировал сам Майр.

Среди симфонических произведений Пуни также известна грандиозная симфония «Канон», написанная для двух оркестров в начале 1830-х годов. Ее рождение «обязано» находившемуся в то время в Милане Михаилу Глин-

[1] *А. Э. [Элькан А. Л.].* Новые артисты С.Петербургских театров... С. 884.

[2] *Франческо IV д'Эсте* (Francesco IV, 1779—1846) — герцог Модены и Реджо в 1814—1846 годах.

[3] *А. Э. [Элькан А. Л.].* Новые артисты С.Петербургских театров... С. 885.

[4] *Груцынова А. П.* «Cantata Sacra» Цезаря Пуни. Л. 8. См. сноску 4 на с. 111.

[5] *Гаэтано Доницетти* (Domenico Gaetano Maria Donizetti, 1797—1848) — итальянский композитор, автор 68 опер.

[6] *Саверио Меркаданте* (Saverio Mercadante, 1795—1870) — итальянский композитор, автор 60 опер.

[7] *Иоганн Симон Майр* (Johann Simon Mayr, 1763—1845) — итальянский композитор немецкого происхождения, автор более 70 опер.

[8] *А. Э. [Элькан А. Л.].* Новые артисты С.Петербургских театров... С. 886.

[9] *Джованни Батиста Рубини* (Giovanni Battista Rubini, 1794—1854) — выдающийся итальянский оперный певец, тенор.

ке, который во время пребывания в Италии подружился с Цезарем. Факт этой если не дружбы, то теплого и близкого знакомства совершенно не отражен в биографии русского композитора. «Информация о личных встречах Пуни и Глинки отсутствует, имя Пуни в письмах и документах Глинки не упоминается»[1]. Поэтому информация о дружеских и творческих контактах двух выдающихся музыкантов представляется нам чрезвычайно важной.

Пуни рассказывал русскому корреспонденту, что как-то раз, гуляя с Глинкой, поведал тому, что задумал написать симфонию для двух оркестров. «Это очень трудно, — заметил ему Михаил Иванович, — и вряд ли вам удастся исполнить задуманное». «Эти слова задели меня за живое, — продолжал Пуни. — Если Глинка говорил *трудно*, значит было действительно трудно, и я решился во что бы то ни стало написать симфонию. Четыре ночи не спал я, четыре дня не ел; но зато на пятый черновая партитура симфонии была готова; а некоторое время спустя я пригласил русского маэстро послушать ее в La Scala»[2]. Симфонию исполнили в программе благотворительного концерта в пользу богоугодных заведений. «Это сочинение наделало много шуму, и фельетоны того времени отзываются с величайшими похвалами об этом произведении, отличающемся необыкновенной оригинальностью»[3], — писал русский музыкальный критик в очерке о Цезаре Пуни в 1850 году. А сам Глинка, по словам Пуни, обнял композитора, поздравил и сказал: «Очень, очень хорошо!»[4]

Оригинальность симфонии заключалась не только в исполнении ее двумя оркестрами, но и в том, что, по задумке композитора, второй оркестр исполнял ту же музыку на несколько тактов позднее предыдущего. Отсюда, вероятно, происходит и название — «Канон». «Один оркестр начинал играть мелодию, несколько времени спустя другой оркестр начинал ту же мелодию, и тогда оба продолжали вместе, так что второй отставал от первого тактом или двумя, а между тем играемое вторым оркестром совершенно совпадало с тем, что играл первый, т. е. гармония, созвучие нисколько не нарушались»[5], — разъяснял особенность симфонии музыкальный критик газеты «Санкт-Петербургские ведомости». Состав каждого оркестра включал: Flauto, 2 Oboi, Corni Re, Trombe Re, Tromboni Re, Cimbasso, Timpani Re, Fagotti, Violino 1, Violino 2, Viole, V-cello, Basso. Композитор также дал указания относительно размещения оркестров: «два оркестра должны располагаться на некотором расстоянии».

---

[1] *Савинцева В. А.* Об одной неизвестной странице творчества Цезаря Пуни. С. 240.

[2] *В. П. [Петров В. П.].* Петербургская летопись // Санкт-Петербургские ведомости. 1855. 12 июня. С. 655.

[3] *А. Э. [Элькан А. Л.].* Новые артисты С.Петербургских театров... С. 886.

[4] *В. П. [Петров В. П.].* Петербургская летопись. С. 655.

[5] *В. П. [Петров В. П.].* Фельетон. Петербургская летопись // Санкт-Петербургские ведомости. 1855. 10 июля. С. 772.

Музыковед Вера Савинцева обнаружила рукопись этого произведения Пуни в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки в архиве М. И. Глинки и посвятила находке прекрасную статью, которая, к сожалению, не удостоилась должного внимания историков музыки и балета[1]. Симфонию в 1852 году скопировал учитель Михаила Глинки Зигфрид Ден и прислал ее ученику в Берлин. Вера Савинцева внимательно изучила рукопись. «Интонационная драматургия симфонии демонстрирует точность, выстроенность и уверенное владение законами развития в сонатной форме, музыкальный язык ориентирован на классицистские и раннеромантические истоки (Моцарт, ранний Шуберт, Вебер)»[2]. Проведенный исследователем анализ позволяет понять методы работы будущего композитора балетной музыки: Пуни «добивается мелодического единства, логики, широты дыхания, естественности музыкальной фразы». Савинцева приходит к закономерному выводу: «Факт попадания партитуры Симфонии в форме канона Ц. Пуни в поле зрения немецкого теоретика З. Дена подтверждает... тезис о высокой профессионализации композиторов — авторов балетной музыки»[3].

Но все же театр победил. Несомненно, этому способствовал и характер молодого человека, далекого от религиозного аскетизма. Как пишет анонимный автор онлайн-издания «Музыкальные сезоны»: «К сожалению, с самого начала творческого пути, жизнь Цезаря Пуни омрачалась двумя пагубными страстями — к вину и азартным играм»[4], а чуть позже добавилось и известное женолюбие.

В Милане право на композитора «оспаривали» опера и балет: «Enciclopedia dello Spettacolo» упоминает, что композитор за девять «миланских» лет сочинил по «десятку» опер и балетов. Разумеется, оперная музыка всегда находится в приоритете и у публики, и у директоров театров. «Роман» Пуни с оперой был достаточно плодотворным[5]: в его опере «Мщение» (*La Vendetta*), не без успеха исполненной на сцене «Ла Скала» в 1832 году, пели знаменитые певцы — тенор Доменико Донцелли[6], сопрано Йозефина Шульц-Киллицки[7]

[1] *Савинцева В. А.* Об одной неизвестной странице творчества Цезаря Пуни. С. 235—246.

[2] Там же. С. 238.

[3] Там же. С. 239, 241—242.

[4] Цезарь Пуни. URL: https://musicseasons.org/cezar-puni/ (дата размещения: 15.04.2018).

[5] «Enciclopedia dello Spettacolo» называет следующие оперы, написанные Ц. Пуни в Милане: «Швейцарский дезертир, или Ностальгия» (*Il Disertore svizzero, ossia La Nostalgia*, 1831, театр Cannobiana, Милан), «Мщение» (*La Vendetta*, 1832, «Ла Скала»), «Ричард Эдинбургский» (*Ricciarda di Edimburgo*, 1832, Teatro Grande, Триест), «Карета на продажу» (*Carrozzino da vendere*, 1833, театр Cannobiana, Милан), «Контрабандист» (*Il contrabbandiere*, 1833, театр Cannobiana, Милан), «Эпизод в Сен-Мишеле» (*Un Episodio di San Michele*, 1834, театр Cannobiana, Милан).

[6] *Доменико Донцелли* (Domenico Donzelli, 1790—1873) — итальянский оперный певец, тенор.

[7] *Йозефина Шульц-Киллицки* (Josephine Schulze, урожденная Killitzky или Killitschgy, 1791—1880) — немецкая оперная певица, сопрано.

и контральто Клоринда Пантанелли[1]. В это же время на сцене театра состоялась премьера оперы Винченцо Беллини «Норма», но, по словам современников, «успех „Нормы“ не повредил успеху оперы Пуни»[2].

Также его произведения ставились в миланском театре «Каннобиана» (Cannobiana) и Teatro Grande в Триесте, в которых выступали ведущие в то время оперные артисты — Фанни Кори-Палтони[3], Джузеппе Фреццолини[4], Доменико Рейна[5].

Но если «Ла Скала» приняла на свою сцену лишь один оперный опус Цезаря Пуни, то к его балетам она была более благосклонна: все десять сочинений композитора, написанные в Милане в 1825—1834 годах, были поставлены на сцене этого театра, тем самым окончательно определив его «специализацию». Дебютом Пуни на поприще музыки для Терпсихоры стал балет «Замок Кенилворт» (*Il Castello di Kenilworth*), поставленный прославленным хореографом Гаэтано Джойя[6] в 1825 году. Музыка его второго балета «Элерц и Дзульмида» (*Elerz e Zulmida*), увидевшего свет на той же сцене годом позже в хореографии Луи Анри[7], удостоилась оценки «превосходно». Для Анри композитор сочинил пять из десяти «миланских» балетов[8], по два балета Пуни поставили в «Ла Скала» другие видные деятели итальянской хореодрамы — Сальваторе Тальони[9] (дядя «божественной Марии») и Джованни Гальцерани[10]. Работа в тесном контакте с блестящими представителями итальянской хореодрамы дала Цезарю важнейшие представления о музыкальной драматургии балета и о принципах построения балетной партитуры. Для

[1] *Клоринда Корради Пантанелли* (Clorinda Corradi Pantanelli, 1804—1877) — итальянская оперная певица, контральто.

[2] *В. П. [Петров В. П.].* Петербургская летопись. С. 655.

[3] *Фанни Кори-Палтони* (Fanny Cori-Paltoni, 1801—1861) — английская оперная певица, сопрано.

[4] *Джузеппе Фреццолини* (Giuseppe Frezzolini, 1789—1861) — итальянский оперный певец, бас.

[5] *Доменико Рейна* (Domenico Reina, 1796—1843) — швейцарский оперный певец, тенор.

[6] *Гаэтано Джойя* (Gaetano Gioia, 1768—1826) — итальянский танцовщик и балетмейстер, один из крупнейших представителей итальянской хореодрамы.

[7] *Луи Анри* (Louis Henri, 1784—1836) — французский танцовщик и балетмейстер, автор более 120 балетов, поставленных во Франции, Италии, Австрии.

[8] *Elerz e Zulmida*, 6 мая 1826; *L'Assedio di Calais*, 15 февраля 1827; *Adelaide di Francia*, 26 декабря 1829; *Macbeth*, 20 февраля 1830; *William Tell*, 20 февраля 1833.

[9] *Сальваторе Тальони* (Salvatore Taglioni, 1789—1868) — брат Филиппо Тальони, дядя Марии Тальони, итальянский танцовщик и балетмейстер, по преимуществу работал в Неаполе на сцене театра «Сан Карло». В сотрудничестве с Пуни на сцене «Ла Скала» сочинил балеты: *Pelia e Mileto*, 28 мая 1827; *Don Eutichio della Castagna, ossia La Casa disabitata*, 16 августа 1827.

[10] *Джованни Гальцерани* (Giovanni Galzerani, 1789 — после 1853) — итальянский танцовщик, балетмейстер и композитор. В сотрудничестве с Пуни на сцене «Ла Скала» сочинил балеты: *Agamennone*, 1 сентября 1828; *Monsieur de Chalumeaux*, 14 января 1834.

пантомимных мизансцен он сочинял пластический аккомпанемент, торжественный или тревожный, в зависимости от ситуации, но всегда иллюстрирующий ход событий. В дивертисментных номерах Пуни щедро «разбрасывал» чудесные мелодии, которые легко ложились на слух и также легко «приноровлялись» к танцевальным pas.

В 1834 году службе Пуни в «Ла Скала» пришел неожиданный конец; журналисты намекают не то на романтическую историю, не то на бегство от карточных долгов. Следующие девять лет (1834—1843) он провел в Париже, где испытал самую отчаянную нужду. Немногочисленные описания парижских лет Цезаря Пуни в подробностях рассказывают о бедствиях и неудачах, которые испытывал амбициозный композитор, и называют лишь два сочинения, которые написал Цезарь в столице Франции[1]. Он хватается за любую работу — ведь надо содержать семью: жену и шестерых детей. Ему повезло стать главным переписчиком нот в Итальянском театре, и эта деятельность поддерживала его на плаву. Многое в судьбе Пуни значила дружба с композитором Винченцо Беллини[2], который время от времени «подкидывал» для друга работы, как, например, сделать копии некоторых фрагментов партитуры «Пуритан» для выступления в «Сан Карло» Марии Малибран. Но неблагочестивый поступок самого Пуни, который сделал вторую копию партитуры оперы Беллини и продал ее по высокой цене в театр «Сан Карло» без ведома самого автора, привел к окончанию дружбы[3].

Правда, биограф Беллини Франческо Пастура в монографии о композиторе об этом эпизоде не упоминает[4]. Пастура очень тщательно исследовал историю с несостоявшейся постановкой «Пуритан» в Неаполе в 1835 году, с проблемами доставки рукописи оперы, восстановил хронологию и последовательность событий, и имя Пуни нигде не фигурирует в истории с опозданием передачи рукописи в театр «Сан Карло» и отказом администрации от постановки, и тем более в продаже нот[5]. Возможно, именно Пуни имеется в виду в письме Беллини своему другу Флоримо, которое цитирует Пастура: «Я истратил 400 франков (четыреста, ты понял?) на переписку оперы, причем не простыми переписчиками, а крупными музыкантами»[6]. Бел-

[1] «Последний час приговоренного» (*La Dernière heure d'un condamné*), хореография Луи Анри, Théâtre Nautique, Париж, 1834—1835; *La Ricompensa dell'amore spontaneo*, хореография Дж. Гальцерани, неизвестный театр, Париж, 1830—1835 (см.: Cesare Pugni. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Cesare_Pugni (дата обращения: 08.07.2022)).

[2] *Винченцо Беллини* (Vincenzo Salvatore Carmelo Francesco Bellini, 1801—1835) — итальянский оперный композитор.

[3] Об этом см.: *Sorokina I.* Cesare Pugni, un compositore italiano alla corte degli Zar.

[4] *Пастура Ф.* Беллини / Пер. с ит. И. Константиновой. М.: Молодая гвардия, 1989. 341 с. (Жизнь замечательных людей. Серия биографий. Выпуск 704).

[5] См.: Там же. С. 295—301.

[6] Цит. по: Там же. С. 300.

лини имел право называть Пуни «крупным музыкантом»: они встретились и подружились в Милане в 1831 году, когда Кривели, возглавлявший компанию, которая держала антрепризу «Ла Скала», пригласил композиторов написать оперы для сезона 1831/32; Беллини тогда написал «Норму», а Пуни — «Мщение». Кстати, 400 франков были весьма существенной суммой, и, судя по цитированному письму, Беллини щедро оплатил услуги переписчика: 500—600 франков в год позволяли вести скромную, но не голодную жизнь в Париже[1].

1836 год Пуни провел в Неаполе, где написал для Луи Анри партитуру балета «Ликаон» (*Licaone*[2]); сотрудничество с хореографом сулило перспективы, но вскоре после премьеры Анри скончался, а театральная дирекция «Сан-Карло» новых заказов для Пуни не предложила.

Он вернулся в Париж, где вскоре Пуни наконец-то улыбнулась удача: его приняли в оркестр Парижской оперы, где быстро оценили его талант в быстрой и умелой оркестровке чужих произведений. Да, он был тем, кого называли *musical ghost writer,* — дирижировал и аранжировал балеты других композиторов, писал отдельные вариации, номера и ансамбли для балерин и солистов, но оставался полностью анонимным: его имя никогда не появлялось на парижских театральных афишах.

В биографии Пуни также упоминается факт его директорствования в 1837—1840 годах в «Казино Паганини» в Париже. Так называлось некое культурно-развлекательное учреждение, «Музыкальный институт», основанный знаменитым скрипачом[3]. Выбор Пуни на кандидатуру директора вряд ли был случайным: оба музыканта были уроженцами Генуи и, по свидетельству современников, приятельствовали. «Казино Паганини» устраивалось как своеобразный музыкально-игровой клуб — с концертной эстрадой, большим танцевальным залом и несколькими уютными залами для карточных игр. Предполагалось, что это будет неким «досуговым центром», где музыка и танцы соседствовали бы с богиней Фортуной: здесь можно было бы послушать выступления лучших музыкантов, потанцевать на балу или испытать удачу за картами и рулеткой. Цели «Казино Паганини» ставились самые благие: «Предполагается объединить все роды искусств: музыку, худо-

[1] «По подсчетам современников, для того чтобы жить не голодая (но очень скромно, без роскошеств в виде свежей рыбы, чая или какао), парижанину эпохи Реставрации требовалось около 500—600 франков в год» (*Мильчина В.* Париж в 1814—1848 годах. Повседневная жизнь. 2-е изд. М.: НЛО, 2017. С. 176).

[2] В статье о Цезаре Пуни в англоязычной Википедии (Цезарь Пуни. URL: https://music-seasons.org/cezar-puni/) название этого балета написано с ошибкой (*Liacone* — «Львица»), что ввергло исследователя в некоторое недоумение. Благодарю переводчицу Анастасию Джеминьяни, указавшую на ошибку в публикации.

[3] Об этом см.: *Sorokina I.* Cesare Pugni, un compositore italiano alla corte degli Zar.; *А. Э. [Элькан А. Л.].* Новые артисты С.Петербургских театров...

жества, литературу и тому подобное с целью доставить публике и многочисленным иностранцам, приезжающим в Париж, развлечение музыкой, танцами, изящными искусствами, разговорами, чтением, прогулками, доставить полезный отдых и самые разнообразные развлечения»[1]. Паганини мыслил свое «Казино» как Академию изящных искусств для поддержки молодых талантов. Был куплен старинный отель «Гимар» с обширным парком, к зданию была пристроена ротонда, готовилось торжественное открытие Института Паганини. Для церемонии инаугурации французский литератор Жозеф Мери[2] написал кантату «La Toussaint», а Пуни положил ее на музыку. 25 ноября 1837 года роскошно отделанное «Казино Паганини» открылось большим концертом, в программу которого входили произведения Бетховена и Вебера; была исполнена кантата Пуни, «имевшая огромный успех»[3]. За пультом дирижера стоял Цезарь Пуни.

В реальности же «Казино Паганини» оказалось огромной финансовой аферой; под прикрытием имени гениального скрипача здесь незаконно работал игровой дом при полном отсутствии заявленных концертов и балов (во Франции были запрещены азартные игры). Два месяца спустя, 31 января 1838 года, «Казино Паганини» было закрыто французскими властями, а позднее объявлено банкротом. Сам скрипач оказался вовлеченным в неприятный судебный процесс, получивший большую общественную огласку, который тянулся до самой смерти Паганини в 1840 году.

Учитывая скандальную известность «Казино Паганини», Пуни не следовало бы, наверное, афишировать факт своего директорствования в этом сомнительном предприятии, особенно зная о приверженности композитора к азартным играм, что не было секретом среди музыкантов. Тем не менее в очерке о Пуни 1850 года его работа в «Казино Паганини» представлена как одно из крупных творческих и административных достижений.

Но девять лет безвестности и анонимности в Париже не прошли даром: журналисты сообщают, что именно здесь он познакомился с Жюлем Перро[4], который, как и Пуни, с невероятным трудом добивался официального признания. Но мы смеем предположить, что их знакомство могло состояться в Неаполе в 1836 году. Достаточно сопоставить даты: в 1834 году, когда Пуни приехал во французскую столицу, Перро ее покинул, громко хлопнув дверью Парижской оперы. А в 1836 году оба находились в Неаполе — Перро

[1] *Лесной Д.* Казино Паганини. URL: https://game-wiki.guru/published/igornyij-biznes/kazino-paganini.html. (дата обращения: 07.07.2022).

[2] *Жозеф Мери* (Joseph Méry, 1797—1866) — французский журналист, писатель-романист и поэт.

[3] *А. Э. [Элькан А. Л.].* Новые артисты С.Петербургских театров...С. 886.

[4] *Жюль Перро* (Jules-Joseph Perrot, 1810—1892) — французский танцовщик и хореограф, в 1848—1859 годах работал в России.

был ангажирован в «Сан Карло» как танцовщик, Пуни же там писал балет для Луи Анри. Их обоих, композитора и танцовщика, объединяло многое. Прежде всего, невероятная легкость: Пуни — в сочинении музыки, Перро — в танцах. А также анонимность: как имя Цезаря Пуни не было известно парижской театральной публике, так и сценические персонажи Жюля Перро не имели имен собственных: танцовщик поражал парижан исключительно в вариациях и вставных Pas de deux. В любом случае, где бы ни познакомились эти два замечательных артиста, в Париже или Неаполе, совместную работу они начали в Лондоне в 1843 году.

Лондон спас Пуни из безвестности и бедности. Ангажемент от Бенджамина Ламлея[1] в Театр Ее Величества продлился семь лет, за это время Пуни написал 33 балетные партитуры[2] для Жюля Перро, Поля Тальони[3], Артюра Сен-Леона[4] и Луи Госслена[5]. Из этих 33 партитур три не были поставлены в Лондоне[6], но, возможно, сочиненная музыка была использована в других балетах Пуни. В английской столице Цезарь Пуни вкусил радость профессионального признания и благожелательных откликов рецензентов на свои сочинения.

Его первая значительная работа в Лондоне, балет «Ундина», сразу же получил благожелательные оценки критиков и удостоился развернутых отзывов в печати. Критик газеты «Морнинг пост», сделав обстоятельный разбор произведения Пуни, заметил: «Музыка балета заслуживает высшей похвалы и не состоит, как это принято, из обрывков украденных мелодий». Далее он выделил умение композитора «предоставить музыке голос» во время пантомимных сцен, чтобы сделать «безмолвные реплики танцоров понятными». И особо восхитился музыкой в фантастическом эпизоде наяд, где Пуни мастерски живописал колыхание волн и рябь воды[7].

Столь же высоко оценили и музыку «Эсмеральды» (1844). Рецензент объявил Пуни одним из лучших европейских композиторов и «предателем Эвтерпы»: то, что он пишет музыку для балетов, — явная потеря для оперы, са-

---

[1] *Бенджамин Ламлей* (Benjamin Lumley, 1811—1875) — британский оперный менеджер, адвокат.

[2] См.: *Guest I.* Romantic Ballet in England. London, 2014. P. 158—159; Cesare Pugni. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Cesare_Pugni.

[3] *Поль Тальони* (Paul Nikolaus Taglioni, 1808—1884) — итальянский танцовщик и балетмейстер, брат знаменитой Марии Тальони.

[4] *Артур Сен-Леон* (Arthur Michel Saint-Léon, 1821—1870) — французский танцовщик, композитор, балетмейстер, в 1859—1869 годах работал в России.

[5] *Луи Госслен* (Lui Gosselin) — танцовщик, солист Парижской оперы в 1820—1826 годах.

[6] *Hamlet*, 1843; *Myrtelde, ou La Nymphe et le papillon,* 1844; *Méphistophéla*, 1847.

[7] Morning Post, 26 June 1843. Цит. по: *Guest I.* Jules Perrot. Master of Romantic Ballet. London: Dance Books Ltd, 1984. P. 107.

ма же партитура «Эсмеральды» и ее отдельные танцы представляют «пример безграничного таланта»[1]. Комплименты музыке «Эсмеральды» перепечатали даже в небольшой заметке в журнале «Репертуар и Пантеон»: «„Эсмеральда“ — балет, очень нравится англичанам... музыка его имеет много свежих мотивов, исполненных приятной и нежной мелодии»[2].

Не оскудевали похвалы журналиста «Морнинг пост» и в отношении «Катарины» (1846). Критик нашел в новом произведении Пуни «много изящной музыки» в «салонных» сценах, услышал жизнерадостные «итальянские ритмы» в обрисовке разбойников и оценил «лихорадочное веселье» финального карнавала, заканчивающегося трагедией[3].

Таким образом, к 1850 году Цезарь Пуни слыл уже маститым автором, самым авторитетным композитором балетной музыки, чьи мотивы «разыгрываются во всей Европе и везде сделались почти народными»[4]. Эту информацию подтверждает и короткая заметка парижского корреспондента «Санкт-Петербургских ведомостей»: «В течение 1850 года... в Париже играны были музыкальные произведения десяти композиторов, а именно: гг. *Обера, Галеви, Тома, Адана, Альбера Гризора, Амбруаза Тома, Пуньи* (находящегося в настоящее время в Петербурге), *Жосса* (капельмейстер в нашем Михайловском театре), *Ш. Пуассо, Виктора Массе и Эрнеста Роже*»[5].

Решение принять приглашение Дирекции императорских театров и приехать в Россию, где уже обосновался его друг Жюль Перро, было для Цезаря вполне логичным. В 1850 году Цезарь Пуни приехал в Санкт-Петербург.

(Продолжение следует)

ЛИТЕРАТУРА

1. *А. Э. [Элькан А. Л.].* Новые артисты С.Петербургских театров. Композитор Чезаре Пуньи // Санкт-Петербургские ведомости. 1850. 1 окт. С. 885—886.
2. *В. П. [Петров В. П.].* Петербургская летопись // Санкт-Петербургские ведомости. 1855. 12 июня. С. 655—656.
3. *В. П. [Петров В. П.].* Фельетон. Петербургская летопись // Санкт-Петербургские ведомости. 1855. 10 июля. С. 771—772.
4. *Груцынова А. П.* Инструментальная серенада первой половины XIX века: общие черты и конкретное воплощение // Актуальные проблемы ансамблевого исполнительства и педагогики: Сборник статей по материалам Всероссийской заочной научно-практической конференции с международным участием, посвященной 100-летию Саратовской государ-

[1] Morning Post, 11 March 1844. Цит. по: *Guest I.* Jules Perrot... P. 126.

[2] Репертуар и Пантеон. 1844. Июнь. Цит. по: Эсмеральда: [Буклет Большого театра]. М., 2009. С. 43.

[3] Morning Post, 9 March 1846. Цит. по: *Guest I.* Jules Perrot... P. 164.

[4] *А. Э. [Элькан А. Л.].* Новые артисты С.Петербургских театров... С. 886.

[5] *Х.* Смесь // Санкт-Петербургские ведомости. 1851. 14 февр. С. 142.

ственной консерватории (академии) имени Л. В. Собинова, 21 октября 2010 года / Ред.-сост. А. Л. Хохлова. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2011. С. 46—52.
5. *Груцынова А. П.* «Нерусский» русский «Конек-Горбунок» // Московская государственная академия хореографии: Альманах. Вып. 3. М.: МГАХ, 2005. С. 49—55.
6. *Кони Ф.* Большой театр. «Наяда и рыбак» // Пантеон. 1851. Т. I. Кн. 2. С. 9—16.
7. *Красовская В. М.* Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Романтизм. М.: АРТ, 1996. 432 с.
8. *Красовская В. М.* Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1963. 552 с.
9. *Лесной Д.* Казино Паганини. URL: https://game-wiki.guru/published/igornyij-biznes/kazino-paganini.html. (дата обращения: 07.07.2022).
10. *Мильчина В.* Париж в 1814—1848 годах. Повседневная жизнь. 2-е изд. М.: НЛО, 2017. 944 с.
11. *Ортенбург А. Я.* Чезаре Пуньи // Балет: Энциклопедия / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 419—420.
12. *Ортенбург А. Я.* Чезаре Пуньи // Русский балет: Энциклопедия. М.: Согласие; Большая российская энциклопедия, 1997. С. 373.
13. *Пастура Ф.* Беллини / Пер. с ит. И. Константиновой. М.: Молодая гвардия, 1989. 341 с. (Жизнь замечательных людей. Серия биографий. Выпуск 704).
14. Петербургская летопись. Новый балет Эолина, или Дриада // Санкт-Петербургские ведомости. 1858. 9 нояб. С. 1442.
15. *Поспелов П.* Петр Поспелов, автор оркестровой партитуры, композитор: «Хотелось бы добиться результата, когда музыку Пуни и мою не разлепить» // Катарина, или Дочь разбойника: [Буклет спектакля Красноярского государственного театра оперы и балета им. Д. А. Хворостовского]. Красноярск, 2021. С. 24—28.
16. *Р. З. [Зотов Р. Л.]* Театральная хроника. «Армида» // Северная пчела. 1855. 22 нояб. С. 1359—1360.
17. *Савинцева В. А.* Об одной неизвестной странице творчества Цезаря Пуни // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2004. № 14. С. 235—246.
18. *Скальковский К. А.* Статьи о балете: 1868—1905. СПб.: Чистый лист, 2012. 576 с.
19. *Слонимский Ю.* Предисловие // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи / Сост. и авт. примеч. А. Нехендзи; предисл. Ю. Слонимского. Л.: Искусство, 1971. С. 7—20.
20. *Слонимский Ю.* П. И. Чайковский и балетный театр его времени. М.: Музгиз, 1956. 336 с.
21. *Сотников А.* [О музыке балета «Дочь фараона»] // «Дочь фараона»: [Буклет спектакля Большого театра]. М., 2000. С. 23.
22. *Федорченко О. А.* Судьба «присяжного» композитора: Цезарь Пуни в Петербурге // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2004. № 14. С. 168—178.
23. *Х.* Смесь // Санкт-Петербургские ведомости. 1851. 14 февр. С. 142.
24. *Худеков С. Н.* Балетная критика. Кн. 1. Статьи 1860-х — 1890-х годов / Сост. С. В. Тихоненко, Н. Н. Зозулина. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2020. 188 с.
25. Цезарь Пуни. URL: https://musicseasons.org/cezar-puni/ (дата размещения: 15.04.2018).
26. *Ширяев А. В.* Рядом с Петипа // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи / Сост. и авт. примеч. А. Нехендзи; предисл. Ю. Слонимского. Л.: Искусство, 1971. С. 266—272.
27. Cesare Pugni. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Cesare_Pugni (дата обращения: 08.07.2022).
28. *Guest I.* Jules Perrot. Master of Romantic Ballet. London: Dance Books Ltd, 1984. 383 p.
29. *Guest I.* Romantic Ballet in England. London, 2014. 176 p.
30. *Sidney-Fryer D.* The Case of the Light Fantastic Toe: The Romantic Ballet and Signor Maestro Cesare Pugni, as well as their Survival by Means of Tsarist Russia: 5 volumes. Los Angeles, CA: Phosphoror Lantern Press, 2018.

31. *Sorokina I.* Cesare Pugni, un compositore italiano alla corte degli Zar. URL: https://www.ape-musicale.it/joomla/it/terza-pagina/9638-cesare-pugni-un-compositore-italiano-alla-corte-degli-zar (дата обращения: 30.06.2022).

Аннотация

Имя композитора Цезаря Пуни (1802—1870) хорошо известно всем, кто занимается историей отечественного и европейского балетного театра. Он один из самых плодовитых сочинителей балетной музыки, автор более трехсот балетных партитур, тем не менее имя Пуни до сих пор остается на периферии изучения истории отечественной хореографии. Выпускник Миланской консерватории, пусть и не сразу, а пройдя через искушения оперой и духовной музыкой, он связал свою жизнь с искусством Терпсихоры. Статья, написанная на материалах периодической печати XIX века и архивных документах, посвящена европейскому периоду жизни и творчества Цезаря Пуни, его работе в Милане, Париже, Лондоне.

Abstract

Cesare Pugni (1802—1870) is well known to those interested in the history of national and European ballet. He was one of the most prolific composers of ballet music, authoring over 300 ballet scores. Nevertheless, Pugni's name remains on the periphery in the study of the history of Russian choreography. A graduate of the Milan Conservatory, he first plied his art in the fields of opera and sacred music, before dedicating his life to the art of Terpsichore. Based on materials drawn from 19th-century periodicals and archival documents, this article explores the European period of Cesare Pugni's life and career, namely his work in Milan, Paris and London.

✓ *Ключевые слова:* Цезарь Пуни, Жюль Перро, романтический балет.

✓ *Keywords:* Cesare Pugni, Jules Perrot, romantic ballet.

УДК
111.85

Творчество на службе идеологии в балетах Юрия Николаевича Григоровича

МЫСОВСКИХ ЛЕВ ОЛЕГОВИЧ
Аспирант филологического факультета,
Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина
(Екатеринбург, Россия)

MYSOVSKIKH LEV O.
PhD Student at the Philological Faculty,
Ural Federal University Named after the First President of Russia B. N. Yeltsin (Ekaterinburg, Russia)

E-mail: levmisov@yandex.ru

Введение

К началу второй половины XX века советский балет уже получает всемирное признание, несмотря ни на какие идеологические разногласия. К этому времени в СССР появляется новое поколение выдающихся артистов балета и балетмейстеров, особого внимания среди которых заслуживает, возможно, величайший балетмейстер XX века Юрий Николаевич Григорович, народный артист СССР, Герой социалистического труда, лауреат Ленинской премии и двух Государственных премий СССР, а также различных прочих премий, обладатель множества государственных орденов и медалей.

В современных исследованиях можно обнаружить истоки идеологической составляющей в советском искусстве, в том числе в балете. Так, в статье «Роль социалистического реализма в формировании советского балета 20—30-х годов XX века»[1] показано, как формировался запрос от государства к деятелям хореографии на соответствие идеологическим установкам, анализируются важнейшие спектакли и работа выдающихся деятелей хореографии того периода, которые были вынуждены трудиться в жестких рамках социалистического реализма, подчиняя творческую деятельность требованиям идеологии. В частности, подробно описывается случай, когда «конформистская тактика поведения художников привела к изменению художественных образов балета „Светлый ручей“»[2]. В аналогичном ключе проведено иссле-

[1] *Мысовских Л. О.* Роль социалистического реализма в формировании советского балета 20—30-х годов XX века // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2021. № 3 (42). С. 45—56.

[2] Там же. С. 50.

дование, результаты которого изложены в статье «Конформизм советского художника как способ существования в искусстве, или Порождение и воскрешение Джульетты советским конформизмом»[1], где на примере балета «Ромео и Джульетта» рассматривается ситуация, когда по прихоти Сталина советские художники-конформисты с готовностью исправляли свои произведения искусства. В итоге такой творческой деятельности «своеобразный взгляд вождя и конформизм советских деятелей искусства оказались способны изменить художественный образ, созданный самим Шекспиром, превратив его трагедию в комедию фарса»[2]. Теоретическое введение в проблему конформизма советских художников, исполнявших государственный заказ в сфере искусства, представлено в статье «Симбиоз конформизма и социалистического реализма как основание творческой деятельности советского художника»[3], где рассматривается проблема творчества в условиях несвободы и ставится «вопрос о том, можно ли считать это творчество подлинным?»[4].

Таким образом, у Ю. Н. Григоровича были предшественники на ниве соцреалистического идеологического творчества в сфере классического хореографического искусства, а Григорович эту деятельность блистательно завершает. Фактически Григорович является последним выдающимся советским балетмейстером, которому удалось создать ряд идеологических балетов в рамках соцреалистического искусства, по праву отнесенных к разряду шедевров не только отечественной, но и мировой хореографии. Как и у его предшественников, создававших новый советский балет в первой половине XX века, творчество Григоровича также направлено на совершенствование и усиление в советском классическом хореографическом искусстве идей, заложенных социалистическим реализмом. Григорович поставил огромное количество балетных спектаклей, простое перечисление которых занимает несколько страниц. Тематика его балетов разнообразна, но объединяет их верность принципам соцреализма. Например, историческая тема представлена в балете «Иван Грозный»; проблематика советского быта и строительства прекрасного социалистического общества раскрыта в балете «Ангара»; истории, взятые из легенд или сказов, можно найти в балетах «Каменный цветок» или «Легенда о любви»; историко-героический сюжет положен в основу балета «Спартак»...

[1] *Мысовских Л. О.* Конформизм советского художника как способ существования в искусстве, или Порождение и воскрешение Джульетты советским конформизмом // Идеи и идеалы. 2022. Т. 14. № 1. Ч. 2. С. 376–391.

[2] Там же. С. 383.

[3] *Мысовских Л. О.* Симбиоз конформизма и социалистического реализма как основание творческой деятельности советского художника // Философия и культура. 2022. № 7. С. 109–116.

[4] Там же. С. 114.

Балеты Григоровича отличаются строгой идеологической интерпретацией заложенных в их фундамент образов, созданных в произведениях литературы, обладают логичной сюжетной концепцией, характеры персонажей пронизаны психологизмом. При этом Григорович подчеркнуто выдвигает на первый план классический танец, получивший, благодаря его творчеству, мощный импульс для своего последующего развития, делая именно классическую хореографию, органично обогащенную элементами народного танца в его академическом исполнении, средством выражения драматической идеи представляемого сюжета. Кордебалет перестает выступать в качестве танцевальной массовки, его задачей становится подчеркивание, усиление образов, создаваемых сольной хореографией. Благодаря балетмейстерскому таланту Юрия Николаевича Григоровича на весь мир засияли такие звезды советского балета, как Михаил Лавровский, Владимир Васильев, Наталья Бессмертнова, Екатерина Максимова и многие другие. И конечно же, блистательный премьер Большого театра Николай Цискаридзе. В биографическом фильме «Юрий Григорович. Великий деспот», который снял режиссер Дмитрий Болижевский в 2017 году, народный артист России, ректор Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой Николай Максимович Цискаридзе рассказывает, как в одном из интервью Ю. Н. Григорович сказал: «Коля был последним артистом, которого я создал в Большом театре». Все это, на наш взгляд, позволяет воспринимать выдающегося балетмейстера как типичного нотабля, описанного в теории полей Пьера Бурдье, так как для Григоровича «высокую значимость имеет институциональный капитал и педагогическая составляющая искусства, что характерно для нотаблей»[1].

Историко-героическая тематика в советском классическом хореографическом искусстве: от балета «Пламя Парижа» к балету «Спартак»

Историко-героическая тематика борьбы угнетенного народа против своих поработителей, появившаяся в советском балете во второй половине двадцатых годов и наиболее ярко отраженная в балете «Пламя Парижа», премьера которого состоялась 7 ноября 1932 года, засверкала в творчестве Ю. Н. Григоровича, как никогда ранее, ярко. В этой постановке абсолютным новаторством для балетного театра явились выбор темы и ее решение. В качестве художественного приема было использовано соединение классической хореографии и характерного танца, чем данный балет задал новые тенденции для развития советского классического хореографического искусства. Напри-

[1] *Мысовских Л. О.* Феномен конформизма во французской социологии культуры // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 3 (101). С. 61.

мер, «никогда ранее публика не видела кордебалета, олицетворяющего в художественном образе революционные массы»[1], что впоследствии вдохновило Григоровича на уникальные находки именно в работе с кордебалетом, которые наиболее выразительно были воплощены мастером в таких балетах, как «Спартак» и «Ангара». Героические сюжеты в советском балете переросли в самостоятельное, своеобразное жанровое направление с оригинальными драматическими конфликтами, выраженными великолепными хореографическими и музыкальными образами. Именно таким становится балет народного артиста СССР, Героя социалистического труда, лауреата Ленинской и четырех Сталинских премий, члена ВКП(б) Арама Ильича Хачатуряна «Спартак» — один из величайших шедевров мирового классического хореографического искусства. Хореография первой редакции принадлежала заслуженному деятелю искусств РСФСР, лауреату Сталинской премии Леониду Вениаминовичу Якобсону. Премьерный показ балета прошел 27 декабря 1956 года в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова. Сам Арам Ильич Хачатурян, приступая к работе над балетом «Спартак», так объяснял идею будущей постановки: «Это должен быть монументальный героический спектакль, который покажет советскому зрителю самого лучшего человека всей древней истории, каким, по выражению Маркса, является Спартак»[2].

В редакции Григоровича балет был представлен в Москве на сцене Большого театра 9 апреля 1968 года. Образ Спартака показывает зрителям, что счастье человека есть уже в самом сражении за свободу. В постановке Григоровича фундаментом для создания художественного образа являются массовые хореографические номера, периодически сменяющиеся сольными выступлениями главных героев спектакля — Спартака, Красса, Фригии и Эгины. Композиция спектакля такова, что кордебалет в течение всего действия заостряет внимание на персонажах, которых изображают четыре солиста. В финале всех актов балета Григорович делает своеобразный композиционно-пластический вывод, как бы подводящий итог произошедшим в данном акте событиям. Так, первый акт заканчивается картиной, где Спартак возглавляет отряд вооруженных восставших рабов, готовых сражаться за свою свободу. Последний акт заканчивается сценой, в которой товарищи несут на руках мертвого Спартака, а толпы людей собираются вокруг и тянут руки, чтобы в последний раз прикоснуться к погибшему герою.

При этом композиционные находки Григоровича отнюдь не создавались ради самих себя, они служили основной цели советского искусства — выражению художественными средствами идеологической концепции. Имевшая непростые отношения с Григоровичем выдающаяся советская балерина Майя

[1] *Мысовских Л. О.* Роль социалистического реализма в формировании советского балета 20—30-х годов XX века. С. 54.

[2] 111 балетов и забытых опер: справочник-путеводитель / Авт.-сост. Л. Михеева, А. Кенигсберг. СПб.: КультИнформПресс, 2004. С. 210.

Михайловна Плисецкая, изначально также танцевавшая в балете «Спартак», в автобиографической книге «Я, Майя Плисецкая» следующим образом характеризует идеологическую составляющую данного балета: «начала с коварной куртизанки Эгины (хореография Игоря Моисеева), потом воплотила Фригию — верную жену предводителя рабов (работа Леонида Якобсона, весь балет на полупальцах). И опять вернулась к продажной Эгине (фамилию постановщика писать охоты нет). Эта последняя была превознесена у нас до небес, при прямом навязывании своего убогого „революционного“ вкуса дряхлеющими членами брежневского Политбюро. Сам стократно орденоносный бровястый генсек, поговаривают, „мудро указал“ на схожесть бунтаря Спартака с выдуманными ловкими писателишками лжеобразами большевистских вождей. Дескать, коммунисты не с Марса к народам мира спустились, а имели прародителей еще до Рождества Христова. Кто прокукарекает „ура“ вполголоса, не угадав коммунистического пафоса в истории Древнего Рима, тот вроде враг народа. Пой „аллилуйю“ да вопи „ура“ до хрипу...»[1]

Однако триумфальное шествие балетов Григоровича по мировым театральным сценам стало возможным не благодаря воплощению в них советских идеологических установок, а явилось результатом как прекрасной хореографической техники и уникальных композиционных решений, так и их глубокого философского смысла. Балет «Спартак» — это не просто театрализованный фрагмент исторических событий, а грандиозное произведение классического хореографического искусства, где художественными средствами передаются идеи борьбы с угнетателями, бессмертия в памяти потомков самоотверженных подвигов народных героев. Таким образом, восстание древнеримских рабов, произошедшее более двух тысячелетий назад, становится актуальным для современного советского зрителя. Балет «Спартак» в постановке Ю. Н. Григоровича был по достоинству оценен советской властью, став единственным в истории произведением хореографического искусства, удостоенным Ленинской премии. Кроме того, балет «Спартак» с грандиозным успехом был представлен на различных мировых сценах, в том числе капиталистических государств, несмотря на свою идеологическую окрашенность. Столь велика была сила советского классического хореографического искусства.

Террор как право властителя в балете «Иван Грозный»

Говоря об идеологии в творчестве Григоровича, нельзя не обратиться к балету «Иван Грозный», который является в этом плане идеальным предметом для анализа и построения концепции. Премьера балета состоялась 20 февраля 1975 года в Большом театре. Балетмейстерским новаторством Григоро-

[1] *Плисецкая М.* Я, Майя Плисецкая. М.: Новости, 1997. С. 132.

вича можно считать уже то, что персонажем в хореографическом спектакле становится русский царь, который пускается в гротескную пляску со скоморохами. Танец Ивана Грозного отмечен рядом оригинальных хореографических находок, во многом возникших импровизационным путем в ходе подготовки спектакля. В результате получилась действительно уникальная хореография, включающая в том числе сверхсложные прыжки, исполнить которые могли лишь единицы из наиболее одаренных танцовщиков. Остальную хореографию балета, не относящуюся к царю, назвать новаторской, пожалуй, нельзя, так как широкое применение элементов характерного танца в классической балетной постановке к 1975 году новостью уже не являлось.

Требование реалистичности в балете «Иван Грозный» удовлетворено Григоровичем не просто в полной мере, действо буквально балансирует на грани допустимого. Иван Грозный с ужасающей реалистичностью расправляется с боярами по ходу спектакля, собственноручно удушая их, отравляя ядами и жестоко издеваясь. Жертвы царя крайне натуралистично изображают ужас перед деспотом и человеческие мучения. В одном из эпизодов спектакля царь с силой швыряет в бунтовщиков увесистый посох с заостренным металлическим концом, который практически можно приравнять к боевому копью. Актеры с риском для жизни уворачиваются от летящего в них смертоносного оружия. Но подобная атмосфера создается Григоровичем не только для того, чтобы пощекотать зрителю нервы. Это осознанный прием, работающий на формирование художественного образа грозного властителя, жестокость которого далеко не бессмысленна. Она оправдывается государственной необходимостью.

Григорович трактует террор как неотъемлемое право властителя. Жестокость царя подается как правосудие над врагами государства, желающими гибели его правителю, что дает Ивану Грозному право на самозащиту, выражающуюся в изощренном истреблении своих оппонентов. Таким образом, в трактовке Григоровича государственный террор в отношении инакомыслящих обретает законные основания. Бояре предстают в спектакле алчными и эгоистичными мелкопоместными князьками, отстаивающими интересы лишь своего удела, то есть своей малой Родины. Истребляя их, царь служит делу объединения государства в великую империю, то есть действует во благо Родины большой, что в интерпретации Григоровича является оправданием любого зверства.

Советская государственная идеология эпохи застоя горячо поддержала подобную художественную концепцию Григоровича. После премьеры спектакля в газетах и журналах была опубликована масса положительных рецензий, которые, конечно, согласовывались с официальным идеологическим курсом советского государства в области культуры. Однако интереснее то, что ярко выраженная идеологическая составляющая не вызывала отторжения у зрителя. Балет «Иван Грозный» был представлен на сцене Большо-

го театра 99 раз в течение 15 лет, неизменно пользуясь успехом у советской публики. Но что более удивительно, балет «Иван Грозный» с грандиозным успехом был представлен Григоровичем в Парижской опере в 1976 году и повторен в 2003-м. Западная публика также была в восторге от творчества великого балетмейстера, несмотря на то что в основе балета была заложена, казалось бы, глубоко чуждая западному обществу идеологическая концепция. Объяснить данный парадокс, на наш взгляд, можно только непревзойденным мастерством выдающегося балетмейстера, способного создать шедевр мирового искусства даже в строгих рамках, заданных государственной идеологической системой. Показательным можно считать также тот факт, что в современной России балет «Иван Грозный» в хореографии Григоровича возрожден и вновь представлен на сцене Большого театра. Символичен и год премьеры возрожденного спектакля — 2012-й...

Проблематика советского быта и строительства прекрасного социалистического общества в балете «Ангара»

Интересным для исследования с точки зрения яркой идеологической направленности представляется балет Ю. Н. Григоровича «Ангара», повествующий о жизни современной ему советской молодежи. Музыку для него сочинил народный артист СССР, лауреат Ленинской премии и Государственной премии СССР Андрей Яковлевич Эшпай. Сюжетной основой балета «Ангара» стала пьеса «Иркутская история» драматурга Алексея Николаевича Арбузова, лауреата Государственной премии СССР. Премьера балета «Ангара» состоялась 30 апреля 1976 года в Большом театре.

Перед героями балета «Ангара» поставлены нравственные вопросы, на которые советский человек должен был найти идеологически верные ответы. Зрители видели процесс морального взросления советского человека в ходе взаимодействия личности с обществом и постепенного преобразования его индивидуальности под воздействием идеологических установок советского коллектива. Индивид постепенно примиряется с той ролью, которую ему настойчиво навязывает советское общество, соглашается быть таким, как достойные примера советские люди, и к финалу искренне принимает свое новое общественное положение, которое изначально казалось невыносимым.

Сюжет балета «Ангара» от начала до конца отвечал требованиям Коммунистической партии Советского Союза по формированию нового образа советских людей, устремленных в светлое будущее самоотверженных строителей коммунизма, приоритетом для которых являются общественные ценности и блага, а не индивидуальные. Обычный советский человек, но уже вставший на новую ступень социального развития, идейный строитель ком-

мунизма, теоретически подкованный и морально устойчивый — вот идеальный образ, который хотела видеть советская власть в советском искусстве. Григорович в балете «Ангара» целиком и полностью выполнил этот заказ. К семидесятым годам XX века из общественного сознания были практически стерты даже воспоминания о российской дореволюционной морали, старой интеллигенции и императорском искусстве. Теперь в искусстве на первом плане были образы новых советских героев, которые беспрекословно принимали все распоряжения Коммунистической партии и незамедлительно исполняли их любой ценой. И если во времена правления Сталина поклонение советским идеям открыто устанавливалось железной рукой власти, то в так называемые «застойные» годы руководства Брежнева это делалось как бы исподволь, как бы и не властью вовсе, а обществом, то есть по инициативе народа или трудового коллектива. Так сказать, «по просьбам трудящихся».

И вот эти-то самые новые советские люди — строители (в прямом смысле) на Севере, где в то время шли грандиозные советские стройки, — и стали главными героями балета Ю. Н. Григоровича «Ангара». Главная героиня — продавщица Валя — с утра до вечера работает в магазине, имеет двоих детей и мужа. Казалось бы, советский продавец — особая привилегированная каста. Но муж Вали — строитель Сергей — не так прост. Он новый советский человек. Профессию продавца он считает недостойной для жены строителя. И для него не столь важно, чтобы жена приносила домой продукты, варила суп и воспитывала детей. Главное для со всех сторон положительного советского героя Сергея, чтобы его жена училась, а получив дополнительное образование, стала бы лучше трудиться на благо советского общества, самоотверженно строящего светлое будущее, чем она это делает в магазине. В общем, Сергей хочет, чтобы Валя тоже пошла работать на стройку. Однако для Вали это неприемлемо, и она продолжает трудиться в магазине. Так они и жили, пока Сергей не утонул в Ангаре, спасая тонущих детей. Товарищи Сергея по стройке хотели помогать Вале материально. Но там есть еще один идейный строитель Виктор, тоже давно влюбленный в Валю, но отвергнутый ею из-за Сергея. Он отговаривает других строителей помогать вдове. Конечно, ради ее же блага. Потому что Виктор тоже мечтает о том, чтобы Валя стала работать на стройке, тем самым приобщившись к настоящему советскому трудовому коллективу, строящему коммунизм. И Валя устраивается работать строителем. Но не потому, что ее заставляет нужда, а потому, что она принимает свою новую общественную роль, от которой она еще совсем недавно наотрез отказывалась, соглашается с идейными установками советского строительного коллектива и искренне становится новым советским человеком — строителем светлого будущего. Это путь, который должна пройти в двухактном балете простая советская женщина, изначально представшая перед зрителями в образе мещанки-продавщицы и превратившаяся к концу действия в нового советского человека, представителя трудовой коммунистической интеллигенции.

Тем не менее великому мастеру своего дела Юрию Николаевичу Григоровичу удалось на базе столь махрово-идеологического сюжета создать замечательное произведение классического хореографического искусства. Чувства и устремления героев в балете «Ангара» не выглядят фальшивыми или наигранными. Также Григорович не опускается в балетном спектакле, пусть и отражающем столь приземленную тему, до такого направления в искусстве, как бытовизм. Для создания художественного образа балетмейстер не только обогащает классическую хореографию элементами характерного танца — к тому времени это уже практически становится нормой, но и вводит пантомиму и, что выглядит особенно новаторски, — элементы свободной пластики. Это, на наш взгляд, можно воспринимать в качестве предвестия contemporary dance, широко распространенного в современном балете. Органично вписываются в классическую хореографию и спортивные движения. Надо сказать, что тут Григорович не был новатором. Попытки создания физкультурных балетов предпринимались еще в двадцатые годы, только заканчивались они неудачами. Григоровичу же удалось объединить все это разнообразие в прекрасный хореографический сплав, гармонично отражающий характеры главных героев спектакля. Великолепной композиционной находкой Григоровича становится создаваемый кордебалетом художественный образ реки Ангары как страшной природной силы, противостоящей новым советским людям и укрощаемой ими. Это, в свою очередь, работает на формирование художественного образа нового советского человека — сильного, смелого, способного на грандиозные свершения. Советская власть по достоинству оценила балет «Ангара» и труд по его созданию самого Юрия Николаевича Григоровича, наградив его за это действительно прекрасное произведение классического хореографического искусства Государственной премией СССР.

Заключение

Проведенное нами исследование показывает, что Юрий Николаевич Григорович создавал идеологические балетные спектакли в полном соответствии с установками Коммунистической партии. Тем не менее, находясь в условиях творческой несвободы, определяемых жесткими рамками, установленными советской идеологией, великий мастер сумел создать прекрасные произведения классического хореографического искусства, признанные шедеврами мирового балета, поправ тем самым «канон автономного поля искусства, гласящий, что творчество должно быть свободным»[1]. В балетах Ю. Н. Григоровича рождались новые идеалы добра, нравственности, красоты; решались

[1] *Мысовских Л. О.* Конформизм советского художника как способ существования в искусстве, или Порождение и воскрешение Джульетты советским конформизмом. С. 385.

актуальные социально-философские вопросы, например о творческих поисках и роли художника в обществе в балете «Каменный цветок»; изображалось счастье самопожертвования ради народной свободы в балете «Спартак», трактовалось назначение всемогущего властителя в балете «Иван Грозный», утверждалась необходимость подчинения интересов личности коллективным целям в балете «Ангара» и многое другое. Безусловное принятие Григоровичем советских идеологических установок тем не менее не помешало ему создать поистине великие произведения искусства, признанные во всем мире, несмотря на их идеологическую составляющую. Балеты Юрия Николаевича Григоровича стали вершиной мирового классического хореографического искусства и остаются ею по сей день.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Мысовских Л. О.* Конформизм советского художника как способ существования в искусстве, или Порождение и воскрешение Джульетты советским конформизмом // Идеи и идеалы. 2022. Т. 14. № 1. Ч. 2. С. 376—391.
2. *Мысовских Л. О.* Роль социалистического реализма в формировании советского балета 20—30-х годов XX века // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2021. № 3 (42). С. 45—56.
3. *Мысовских Л. О.* Симбиоз конформизма и социалистического реализма как основание творческой деятельности советского художника // Философия и культура. 2022. № 7. С. 109—116.
4. *Мысовских Л. О.* Феномен конформизма во французской социологии культуры // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 3 (101). С. 58—63.
5. *Плисецкая М.* Я, Майя Плисецкая. М.: Новости, 1997. 496 с.
6. 111 балетов и забытых опер: справочник-путеводитель / Авт.-сост. Л. Михеева, А. Кенигсберг. СПб.: КультИнформПресс, 2004. 671 с.

Аннотация

В статье исследуется роль идеологической составляющей в балетах Ю. Н. Григоровича. Показано соответствие проанализированных балетов требованиям советской идеологии и правилам социалистического реализма. При этом, находясь в условиях творческой несвободы, балетмейстер сумел создать прекрасные произведения классического хореографического искусства. Делается вывод о возможности создания величайших произведений искусства несмотря на строгие идеологические рамки, ограничивающие свободу художника.

Abstract

This article examines the ideological component Yuri Grigorovich's ballets, highlighting their compliance with the requirements of Soviet ideology and Socialist Realism. Despite working in conditions of curtailed creative freedom, the choreographer nevertheless managed to create beautiful works of classical choreographic art. The article reflects on the potential for creating great works of art within strict ideological frameworks that restrict the freedom of the artist.

✓ *Ключевые слова:* идеология, балет, хореография, творчество, Григорович, конформизм, социалистический реализм.

✓ *Keywords*: ideology, ballet, choreography, creativity, Yuri Grigorovich, conformism, socialist realism.

УДК
792.2

Игра в спектакле драматического театра

МАЛЬЦЕВА ОЛЬГА НИКОЛАЕВНА
Доктор искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)

MALTSEVA OLGA N.
Doctor of Arts, Docent, Leading Researcher, Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: onmalt@gmail.com

Игрой в театре называют процесс создания актером роли с помощью речи и пластики, то есть игру актера. Это общепринятое закрепившееся определение актерского творчества. Именно так трактуется слово «игра» и в Театральной энциклопедии[1]. Иногда в театроведении, и в частности в театральной критике, этим словом обозначают и другие составляющие спектакля, среди них обретение в ходе спектакля одной и той же сценографической установкой разных смыслов или трансформация сценографии в процессе действия. А, например, игру актера с выходами из роли создаваемого им сценического персонажа называют игрой ролью или игрой с ролью. Существует и устойчивое словосочетание «игра с вещью». Все эти элементы участвуют в формировании художественного содержания спектакля и в большей или меньшей степени исследовались театроведами и практиками театра.

Что касается игры, как она рассматривается в современной философии, о ней по отношению к театральному искусству специально не размышляли. Задача статьи — обнаружить составляющие спектакля, которые являются игрой в таком понимании. Актуальность темы обусловлена как отсутствием посвященных ей работ, так и увеличением роли игрового начала на современной сцене. Поскольку игра более свойственна условному театру, материалом анализа будут спектакли этого типа театра, а именно: произведения таких выдающихся его представителей, как В. Э. Мейерхольд, Ю. П. Любимов, Э. Някрошюс и Р. Стуруа.

Отдавая должное многочисленным исследователям разных эпох, специалистам из разных областей науки, которые размышляли об игре, современные философские энциклопедические издания дают определение этого феномена, опираясь, прежде всего, на представление о нем нидерландского исто-

[1] См.: Игра // Театральная энциклопедия: В 5 т. Т. 2: Гловацкий—Кетуракис / Под ред. П. А. Маркова. М.: Советская энциклопедия, 1963. Стб. 842.

рика, философа, культуролога Й. Хейзинги, который рассматривал ее как «добровольное действие либо занятие, совершаемое внутри установленных границ места и времени по добровольно принятым, но абсолютно обязательным правилам с целью, заключенной в нем самом, сопровождаемое чувством напряжения и радости, а также сознанием „иного бытия“ нежели „обыденная“ жизнь»[1]. Мы будем основываться на общепринятом сегодня понимании игры как формы эстетической, то есть неутилитарной деятельности, которая совершается ради нее самой и характеризуется переживанием эстетического наслаждения, удовольствия, эстетической радости[2]. Эту игру, чтобы избежать путаницы, мы, в отличие от актерской игры, будем называть игрой, или, чтобы не повторяться, игрой в философском смысле, или собственно игрой.

Игрой в этом смысле творчество актера в целом не является, поскольку у него есть вполне определенная цель: создание образа сценического героя. Причем это единственная цель актерского творчества в театре прямых жизненных соответствий, где зазор, всегда существующий между актером и создаваемым им персонажем, стараются минимизировать, где «вся духовная и физическая природа актера должна быть устремлена на то, что происходит с изображаемым им лицом»[3]. В условном театре дело обстоит иначе, здесь сценическое существование актера не исчерпывается созданием образа персонажа. Так, в главное требование Мейерхольда к актеру, кроме выполнения заранее обозначенной партитуры роли, входили «наслаждение игрой, передача этого наслаждения от игры зрителю»[4]. Игрой Мейерхольд называет, разумеется, актерскую игру. Так вот, актерская игра как объект эстетического наслаждения актера и зрителя — это именно игра в философском смысле.

В условном театре зал «ждет вымысла, игры, мастерства»[5], и актер может «щеголять перед публикой блеском техники — то танцора, то интригана, как

[1] *Хейзинга Й.* Homo ludens. В тени завтрашнего дня / Общ. ред и послесл. Г. М. Тавризян. М.: Прогресс, 1992. С. 41.

[2] См., например: Игра // Философский энциклопедический словарь / Гл. ред.: Л. Ф. Ильичёв, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалёв, В. Г. Панов. М.: Советская энциклопедия, 1983. С. 195; *Бычков В. В., Бычков О. В.* Игра // Новая философская энциклопедия: В 4 т. / Предс. научно-ред. совета. В. С. Степин. 2-е изд., испр. и доп. М.: Мысль, 2010. Т. 1. С. 65; *Бычков В. В., Бычков О. В.* Игра // Новая философская энциклопедия. Электронная библиотека института философии РАН. URL: https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH019bdffafd8c387c8ba2579b (дата обращения: 04.11.2021).

[3] *Станиславский К. С.* Искусство актера и режиссера // Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 6. Ч. 1: Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания: 1917—1938. Ч. 2. Интервью и беседы: 1896—1937 / Сост., ред., вступ. статья, коммент. И. Н. Виноградская. М.: Искусство, 1994. С. 279.

[4] *Титова Г. В.* Мейерхольд и художник // Мейерхольд: К истории творческого метода: Публикации. Статьи. СПб.: КультИнформПресс, 1998. С. 94.

[5] *Мейерхольд В. Э.* Балаган // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. / Коммент. А. В. Февральского. Ч. 1: 1891—1917. М.: Искусство, 1968. С. 218.

на маскарадном балу, то простака староитальянской комедии, то жонглера»[1]. Конечно, демонстрация актером своих умений может иметь и утилитарный характер, к примеру, если она происходит ради их оценки на экзаменах по актерскому мастерству. Но в спектакле эта демонстрация самоценна. И актер, и зритель наслаждаются этим процессом, получая от него эстетическое удовольствие. Иными словами, не только актерская игра в целом как источник радости актера и зрителя, но и ее составляющая, демонстрация актером своего мастерства, представляет собой собственно игру.

Отдельно взятые выходы актера из роли могут служить разным практическим целям, например акцентированию того или другого качества сценического персонажа благодаря сравнению его с актером или так или иначе проявленному отношению к нему актера. Но происходящее при этом раздвоение создаваемого актером образа на героя и творящего его актера и само по себе, вне практических целей, вызывает у зрителя эстетический интерес, выступая для него отдельной ценностью, и потому является игрой.

В сценическом существовании актера, который, оставаясь внешне узнаваемым, играет в спектакле несколько ролей, что в театре используется нередко, кроме утилитарных составляющих, среди которых, в частности, заострение сходства разных персонажей, создаваемых оным актером, — есть и самоценная. Это демонстрация если не универсализма актера, то его многогранности, которая несет эстетическую радость и актеру, и залу и потому является собственно игрой, которой посвящена наша статья.

Если сценический герой представлен в виде разветвленной темы[2], его роль исполняют несколько актеров (не в очередь, когда на разных представлениях спектакля меняются актерские составы, а на каждом его представлении). Так было, в частности, в спектакле Ю. П. Любимова «Товарищ, верь...» по произведениям А. С. Пушкина и документам (1973, Московский театр драмы и комедии на Таганке), где роль поэта исполняли пять актеров[3]. Формирование такого героя происходит при сопряжении зрителем «ветвей» или подтем, каждую из которых создает отдельный актер. Этот процесс как целесообразный игрой не является. Но творение единого из многого для зрителя интересно и само по себе, доставляя отдельную эстетическую радость, и, значит, представляет собой игру.

Уже из этих примеров видно, что спектакль в целом как призванный передать определенное художественное содержание, не являясь игрой, помимо це-

---

[1] *Мейерхольд В. Э.* Балаган. С. 218.

[2] Под темой, аналогично ее пониманию литературоведами, имеется в виду совокупность отдельных составляющих произведения, объединенных одним значением. См., например: *Томашевский Б. В.* Тематика // Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика / Вступ. статья Н. Д. Тамарченко, коммент. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тамарченко. М.: Аспект Пресс, 1996. С. 176.

[3] См.: *Мальцева О. Н.* Поэтический театр Юрия Любимова: Спектакли Московского театра драмы и комедии на Таганке: 1964—1998. СПб.: РИИИ, 1999. С. 219.

лесообразной, включает в себя и игровую деятельность. Но, кроме творчества актера, в создании игрового начала спектакля участвуют и другие его компоненты. Среди них, например, метафорический образ, который используется в театрах всех типов. Его становление происходит при непосредственном участии зрителя, который и осуществляет существенное для метафоры «сопоставление двух каких-нибудь разноплановых областей»[1], необходимое для формирования образа как целого и участия его в действии. Как всякий сценический образ, он развертывается в процессе драматического действия и участвует в формировании художественного содержания спектакля. Но само соотнесение, казалось бы, несоотносимого одновременно является для зрителя и самоценным эстетическим удовольствием, то есть представляет собой игру.

Несхожесть «правил сочетания компонентов действительного мира и мира художественного вымысла» также создает игровое начало в художественном произведении[2]. В спектакле такая несхожесть проявляется в том числе в характерной для поэтического театра, как определил его П. А. Марков, композиции спектакля, основанной не на привычном в реальном мире принципе причины и следствия, а на ассоциативных связях[3]. В композиции этого типа соседние сцены относительно автономны друг от друга, и каждая из них представляет собой в определенной мере самостоятельный, конструктивно и содержательно законченный миниспектакль или «номер». В спектакле с подобной композицией одной из функций зрителя является ассоциативное соотнесение сцен, в процессе которого происходит формирование спектакля как целого. Но и здесь само по себе соединение, казалось бы, несоединимого доставляет зрителю эстетическое удовольствие, то есть является игрой.

Говоря о композиции, нельзя не упомянуть и другие способы организации спектакля. Все они, участвуя в становлении художественного содержания сценического целого, целесообразны и, разумеется, игрой не являются. Например, композиционный ритм. В театре прямых жизненных соответствий, где он, уподобляясь ритму жизни, не всегда ощутим, — названной функцией, по сути, исчерпывается. В условном театре ритм эту функцию также выполняет. Но здесь он выявлен, благодаря чему зритель непосредственно воспринимает процесс формирования внутреннего устройства спектакля, который сам по себе доставляет ему эстетическую радость. Или взять такой ритмический элемент, как рифма, которая, обнаруживая сходство двух составляющих спектакля, одновременно выявляет их различие. Но, кроме этого со-

[1] *Лосев А. Ф.* Проблема вариативного функционирования поэтического языка // Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. М.: МГУ, 1982. С. 418.

[2] *Кривцун* О. А. Искусство и игра. Пограничные формы художественной деятельности // Кривцун О. А. Эстетика. М.: Аспект Пресс, 2000. С. 243.

[3] См.: *Марков П. А.* Письмо о Мейерхольде // Марков П. А. О театре: В 4 т. М.: Искусство, 1974. Т. 2. С. 65, 66.

держательного значения, такие «переклички» рифмующихся составляющих спектакля сами по себе, как и ритм, позволяют впрямую наблюдать становление внутренней организации спектакля, что для зрителя представляет собственную ценность, одаривая его эстетическим наслаждением. Повтор как еще один ритмический элемент, воспроизводя какую-то составляющую спектакля, в то же время акцентирует ее отличие благодаря изменившемуся контексту, который заведомо трансформирует ее смысл. При этом, показывая подобные внутренние непрямые отражения частей сценического произведения друг в друге, он (повтор) также позволяет воочию наблюдать образование внутреннего строя спектакля, представляя для зрителя отдельный интерес, связанный с эстетическим удовольствием.

Несхожесть правил сочетания компонентов сценического мира и мира реального возникает и в случае соединения в спектакле натурального и условного, например при использовании реалий природы и быта в контексте условной сценографии, которое вызывает отдельный эстетический интерес зрителей. Так было, в частности, в «Гамлете» Юрия Любимова по одноименной трагедии У. Шекспира (1971, Московский театр драмы и комедии на Таганке). Здесь рядом с двигающимся занавесом, который являлся единственным сценографическим элементом спектакля (художник — Д. Л. Боровский), в проеме портала возникал живой петух, чей крик, напоминая о наступлении нового дня, заставлял ретироваться призрака старого Гамлета, и на авансцене была вырыта могила с лежащей рядом землей. А в любимовском «Борисе Годунове» (год создания — 1982, год задержанного из-за цензуры выхода к зрителю — 1988, Московский театр драмы и комедии на Таганке), с его также демонстративно условной сценографией, в сцене корчмы закусывали квашеной капустой. Подобное сочетание возникало и во многих спектаклях Э. Някрошюса, который в рамках демонстративно условной сценографической конструкции регулярно использовал в своих спектаклях воду, камни, землю и огонь.

Игровое начало в произведении создается также при направленности художественного сознания на самого себя[1], что в театре происходит весьма разнообразно. Например, в соотнесенности конкретных реалий спектакля со сценическим искусством, как было, например, в любимовском «Гамлете», где выход приехавших в Эльсинор актеров оказался представлен как настоящий парад во славу театра, который к тому же был продолжен выступлением Первого актера прибывшей труппы в исполнении Бориса Хмельницкого, его красивой торжественно-пафосной декламацией монолога сначала на русском, затем на английском языке. При этом намеренно возникающая время от времени чрезмерность пафоса воспринималась как ирония актера и по отношению к себе, и в адрес актеров вообще, и театра в целом.

[1] См.: *Кривцун* О. А. Искусство и игра... С. 243.

Самоирония театра может обращаться к разным его особенностям. В частности — к простоте средств, которыми он нередко пользуется, что можно было видеть, например, в работах Эймунтаса Някрошюса, где многое творилось из нескрываемо подручного материала. Так, в спектакле «Времена года. Радости весны» (2003, Театр «Meno Fortas», Вильнюс) по поэме К. Донелайтиса «Времена года» грозовые молнии изображались длинными веревками, концы которых были окрашены красным цветом и которые взвивались, когда ими взмахивали актеры. А лошадь, понадобившуюся главному герою спектакля «Времена года. Благо осени» по той же поэме К. Донелайтиса (2003, Театр «Meno Fortas», Вильнюс), он на наших глазах мгновенно сооружал из двух стульев, подобно тому как могли бы это сделать дети. В этом же спектакле множество ролей исполняли лучинки — тонкие сухие щепки, которые в деревнях использовались для растопки печи или для освещения дома. Когда их подбрасывали, они могли оказаться дождем или листопадом. В других эпизодах они играли роль то денег, то столовых приборов, то приправы для еды. Такое использование лучинок остро напоминало «понарошечность» детской игры, лишний раз выдавая простодушие искусства театра, что порождало дополнительное эстетическое удовольствие зрителя. А сочетание в спектакле подобной откровенной демонстрации театром его бесхитростных средств не без насмешки над самим собой, с одной стороны, и обнаружения величия искусства сцены, способности театра прорываться к самым сложным проблемам бытия и человеческой жизни, а также его способности к обобщению, порой едва ли не сопоставимой с тем, которое доступно музыке, — с другой, становится источником особой эстетической радости зрителя.

Направленность художественного сознания на самого себя нередко выражается в спектакле приемом «театр в театре», как это происходило, например, в «Короле Лире» Роберта Стуруа (1987, Театр имени Шота Руставели, Тбилиси) по одноименной пьесе У. Шекспира, где жизнь в королевстве по прихоти Лира становилась, по сути, спектаклем. Он начинался с первого эпизода, где Гонерилья и Регана с подачи короля разыгрывали сцены признания в горячей любви к отцу, и продолжался в течение всего действия. И в дальнейшем, что бы ни делали подданные Лира, в том числе и члены его семьи, за исключением Корделии, они вели себя так, словно находились на подмостках, то «по-театральному» интонируя, то принимая выразительные позы, то по-особенному, например, в танце, двигаясь, то нанося на свои лица резкий грим. Исключением оказывался только последний эпизод, где Лир прощался с уже мертвой Корделией.

Иногда саморефлексия театра предстает в моделировании ситуации «представление — зритель», где зритель настолько вживается в происходящее перед ним, что становится его участником. В качестве примера можно привести эпизод «Мышеловки» в спектакле Р. Стуруа «Гамлет» (2000, Театр имени Шота Руставели, Тбилиси). Здесь Клавдия, который смотрел представле-

ние приехавшей в Эльсинор труппы, в какой-то момент охватывали судороги, он настолько соотнес себя с отравителем Луцианом, что действительно ощутил себя им, подошел к спящему Королю и решительно влил яд тому в ухо. А, скажем, в спектакле Э. Някрошюса «Отелло» (2001, Театр «Meno Fortas», Вильнюс) по одноименной трагедии У. Шекспира в подобной ситуации оказались все участники спектакля, которые завороженно следили за развертыванием драматического вальса Отелло и Дездемоны. При этом их идентификация себя с этими героями достигала такой степени, что они не заметили, как сами оказались вовлеченными в этот вальс.

Направленность художественного сознания на самого себя обнаруживается также в теме, характерной для произведений условного театра. Ее можно обозначить как тему театра, поскольку она образуется из сценических элементов, чья демонстративная условность не дает забыть зрителям, что они в театре. Такая тема, в частности, является составляющей многих работ Р. Стуруа, как было, к примеру, в его «Ричарде III» по одноименной пьесе Шекспира (1979, Грузинский театр имени Шота Руставели, Тбилиси), где она формировалась откровенно условным сценическим существованием актеров, многократно на глазах зрителей выходящих из ролей; открыто условными сценическими персонажами, что акцентировалось, в частности, их выбеленными лицами и утрированным гримом; демонстративно условной сценографией; небольшим занавесом внутри сценического пространства, отделяющим часть помоста, который заострял наше внимание на театральности происходящего; а также музыкой, которая не соответствовала происходящему на сцене, а входила с ним в контрапункт[1].

Кроме того, игровое начало может создаваться отдельными особенностями конкретного эпизода, такими, как, например, эффектность и красота, которые выявляются в процессе развертывания эпизода и становятся отдельным источником эстетического наслаждения зрителя. Это присуще, в частности, многим сценам постановок Э. Някрошюса. Среди них устроенный героем спектакля «Квадрат» по повести В. И. Елисеевой «Так оно было» (1980, Молодежный театр, Вильнюс) в тюрьме во время свидания с девушкой праздник в виде фейерверка из кусочков сахара, которые он накопил за годы, проведенные в неволе. Или — эпизод в спектакле «Моцарт и Сальери. Дон Гуан. Чума» по маленьким трагедиям А. С. Пушкина (1994, Международный театральный фестиваль «Лайф», Вильнюс), который обнаруживал отношение Доны Анны к Дон Гуану, — неожиданно для обоих возникший «танец», с кинжалом между ними, обращенным лезвием к Гуану, где герой снова и снова наступал, а героиня, не желая его смерти, неизменно отвечала

[1] Подробно об этом см.: *Мальцева О. Н.* Композиция и художественное содержание спектакля Роберта Стуруа «Ричард III» по одноименной пьесе У. Шекспира // Манускрипт. 2019. Т. 12. Вып. 3. С. 117—121.

отступлением. Эффектная трюковая природа эпизода также вносит игровое начало, поскольку трюк сам по себе дарит зрителю эстетическую радость. Таких эпизодов немало, например, в спектаклях того же Някрошюса. В том числе решенная в виде трюка сцена лечения Астровым няньки Марины в «Дяде Ване» по одноименной пьесе А. П. Чехова (1986, Молодежный театр, Вильнюс), где установке каждой банки на спину больной предшествовало движение пламени по огромной окружности радиусом в вытянутую руку. Причем зрители видели только эту пылающую окружность, поскольку все происходило в полной тьме. И лишь с освещением сценического пространства зрителю представала обыденная реальность происходящего, что, оттеняя, только усиливало впечатление от эффектности предыдущего эпизода.

То, что в театре принято называть «игрой с вещью» или, по словам Б. В. Алперса, способом «обнаженной организации строительного материала спектакля»[1], — в целом игрой не является, поскольку выполняет практическую функцию по наделению вещи ролью, необходимой в развитии действия. Но игра с вещью имеет составляющую, которая вносит игровое начало, она связана с акцентированием в ходе действия зазора между вещью и ролью, которую та исполняет, что можно было видеть, например, в «Гамлете» Ю. П. Любимова, где в качестве вещи выступал театральный занавес. В ходе действия он обретал едва ли не бесконечное количество степеней свободы, двигался по сцене в разных направлениях, при этом его плоскость оказывалась под разными углами к зеркалу сцены. Казалось, что он подчиняет себе пространство и время спектакля, — таким выглядело его могущество. И в течение действия создавался образ, который мог восприниматься как Рок, Судьба... и даже как вообще «все непознанное, неведомое»[2], а в отдельных эпизодах занавес соотносился и с вполне конкретными подробностями места действия: королевскими покоями, троном, стенами дворца. И при всем том он оставался обычным театральным занавесом. Эти многочисленные его раздвоения сами по себе становились источником эстетического удовольствия зрителя. Подобная ситуация возникала и в спектакле Любимова «А зори здесь тихие» (1971, Московский театр драмы и комедии на Таганке) по одноименной повести Бориса Васильева, где в качестве вещи выступали несколько досок. Соединенные одна с другой в горизонтальном положении, они исполняли роль кузова грузовика, в котором тряслись выехавшие на боевое задание пять обычных девушек, почти девчонок, которым предстояло стать героями. В другой момент действия совокупность подобным образом соединенных досок, приподнятая над сценической площадкой, оказывалась стенкой наскоро сделан-

[1] *Алперс Б. В.* Театр социальной маски // Алперс Б. В. Театральные очерки: В 2 т. Т. 1: Театральные монографии / Вступ. статья Н. С. Тодрия. М.: Искусство, 1977. С. 54.

[2] *Кречетова Р. П.* Любимов // Портреты режиссеров: Завадский, Мильтинис, Равенских, Любимов: В 4 вып. М.: Искусство, 1977. Вып. 2. С. 148.

ной баньки, которая была способна скрыть лишь среднюю часть девичьих фигурок, оставляя видимыми их головы и ноги. Наклоненные под углом к помосту и вибрирующие под ногами девушек, те же доски воспринимались опасной болотной топью. А в финале спектакля, после гибели героинь, эти пять досок, подвешенных вертикально, кружились в вальсе, ассоциируясь с пятью обелисками. Все эти «превращения» досок, которые одновременно оставались все теми же обыкновенными досками, сами по себе становились источником эстетического удовольствия зрителей.

По той же причине игра возникает при исполнении сценографической конструкцией нескольких ролей, каждую из которых она обретает в процессе развертывания действия, как происходило, в частности, в спектакле В. Э. Мейерхольда «Великодушный рогоносец» по одноименной пьесе Ф. Кроммелинка (1922, Театр РСФСР-1), где «простой деревянный станок по воле актера становится домом мельника, и каждый отдельный эпизод словно открывает по очереди различные комнаты и уголки этого просторного помещения», а, например, «цветок в руках золотоволосой Стеллы превращает площадку конструктивного станка в утреннюю террасу, залитую солнцем»[1].

Игровое начало может создаваться также использованием множества вещей в одной и той же роли. Так случилось, например, в «Лесе» Мейерхольда по одноименной пьесе А. Н. Островского (1924, Государственный театр имени Вс. Мейерхольда), где из-за сцены появлялись и снова уносились самые разнообразные вещи: фрукты, хозяйственная утварь, садовые и рыболовные принадлежности, музыкальные инструменты, гигантские шаги, пистолет, новой платок... «И все это двигалось, проходило через руки актера, становилось легким, превращалось в своеобразные предметы жонглера», включалось «в эту систему вещей, движущуюся вокруг актера. Она развертывалась вокруг него от начала до конца спектакля, как волшебная лента в руках китайского фокусника»[2]. То есть множество вещей, по сути, играли роль предмета жонглирования. Отдельно от конкретных смыслов, обусловленных контекстом спектакля, это «жонглирование» как таковое было и самоценным, даря зрителю эстетическое наслаждение.

Перечисленные и многие другие дистанцирования сценических реалий от повседневности не позволяют зрителю в ходе спектакля забыть об их сочинителе, режиссере, делая ощутимым его присутствие на сцене. То есть зал рассматривает режиссера не только тем, кто однажды задумал и на репетициях создал спектакль, но и в момент каждого представления он воспринимается творцом происходящего, тем, кто разыгрывает спектакль на наших глазах здесь и сейчас. Режиссер здесь не скрыт, не «растворен» в спектакле, как в театре неявной, подспудной условности — театре прямых жизненных

[1] *Алперс Б. В.* Театр социальной маски. С. 55.

[2] Там же. С. 54.

соответствий. Он, хотя и не во плоти, становится непосредственным участником спектакля на каждом представлении. Это напоминает отношения зрителя и актера в условном театре, о которых Мейерхольд, воспроизводя сказанное о его театре Леонидом Андреевым, писал: «зритель ни одной минуты не забывает, что перед ним актер, который играет, а актер — что перед ним зрительный зал, под ногами сцена, а по бокам — декорации»[1].

Кроме того, парадоксальное или очень неожиданное сценическое претворение классического или просто широко известного литературного произведения, по которому поставлен спектакль (а неожиданный взгляд на, казалось бы, известное является неотъемлемым свойством художественного произведения любого вида искусства), заставляет зрителя в ходе действия непроизвольно сопоставлять его с собственным постижением этого произведения. В таком случае независимо от типа театра режиссер на протяжении действия также становится объектом зрительского внимания, тем, кто разыгрывает спектакль здесь и сейчас, и, значит, непосредственным участником.

Впечатление присутствия режиссера в спектакле усиливается при опосредованных соотнесениях героя и режиссера, как происходило, например, в любимовском «Евгении Онегине» (2000, Московский театр драмы и комедии на Таганке), где возникали рифмы между автором романа и режиссером, или в спектакле Някрошюса «Моцарт и Сальери. Дон Гуан. Чума» — между Моцартом и режиссером[2]. Это впечатление тем более обостряется, когда возникает, по сути, непосредственный диалог режиссера с автором литературного источника. Так, в спектакле Някрошюса «Моцарт и Сальери. Дон Гуан. Чума» звучала православная музыка, а Лаура, в отличие от ее литературного прототипа, приветствовала своих друзей-испанцев, величая их русскими именами и отчествами. Так режиссер впрямую продолжил парадоксальные сопряжения, которыми пользовался автор маленьких трагедий, где, например, действовали Дон и барин, Альбер и Иван.

Ощущение реального присутствия режиссера в действии усиливают и его лирические высказывания, особенно когда они создают в спектакле целый сквозной мотив, как было, к примеру, в «Сказках» Любимова (2009, Театр на Таганке), поставленных по сказкам Г.-Х. Андерсена и О. Уайльда и повестям К. Паустовского и Ч. Диккенса. Такой мотив, связанный с обращением ко времени юных лет постановщика, органично вплетался в полное чудес сценическое целое, где, как в сказках, было возможно все. Он (мотив) ткался из разных составляющих. В том числе, например, из ряда реплик одного из героев, который в такие моменты воспринимался как своего рода alter ego режиссе-

[1] *Мейерхольд В. Э.* К истории и технике театра // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. С. 141—142.

[2] Подробнее см. об этом, соответственно: *Мальцева О. Н.* Любимов. Таганка. Век XXI. СПб.: Б. и., 2004. С. 28—52; *Мальцева О. Н.* Театр Эймунтаса Някрошюса (Поэтика) / Предисл. Ю. М. Барбоя. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 77, 178, 198, 202—203.

ра. Эти реплики являлись цитатами из названных литературных произведений. Среди них упомянем, например, ставшее трюизмом суждение: «Критик всегда задним умом крепок» из андерсеновского «Супа из колбасной палочки» или романтические строки из «Сказочника» Паустовского: «Я сохранил тебя в моей груди, / О, роза нежная моих воспоминаний», которые в ходе спектакля соотносились с отдельными реалиями поры, на которую пришлась молодость режиссера, в частности с неоднократно включающимся в действие модным танго 1930-х годов в исполнении музыкантов небольшого участвующего в спектакле оркестрика, облаченных в одежду для парадов советских физкультурников: белые футболки, черные трусы и белые тапочки.

Наконец, подобно тому, как зритель получает наслаждение от актерского мастерства, иными словами, от того, как «сделан» сценический герой, эстетическую радость доставляет ему и то, как сделан спектакль в целом и отдельные его части, в становлении которых, как уже говорилось, он принимает непосредственное участие. Иными словами, игрой является и процесс восприятия спектакля как мастерски, неожиданно и тонко сотворенного режиссером произведения.

Поэтому, помня об игровой составляющей спектакля, словосочетание «спектакль играется», которое принято употреблять в значении: «спектакль идет», либо: «спектакль разыгрывается актерами», — правомочно применять и в прямом смысле. Участниками этой игровой составляющей являются создающий ее режиссер и зритель, непосредственно участвующий в ее формировании. В этом смысле спектакль в целом, не являясь игрой, развертывается в игре, подобно тому как культура, по мысли Хейзинги, не являясь игрой, «возникает и развертывается в игре»[1].

В нашем контексте нельзя не упомянуть театры М. М. Буткевича и А. А. Васильева, которые эти режиссера называли «игровым театром». О том, что модель театра Буткевича к игре как таковой отношения не имеет, свидетельствует уже категоричное неприятие им понимания игры как деятельности самоценной: «Конечно, если кого-то устраивает определение жизни как способа существования белковых тел, тогда нет проблем, тогда достаточно и определения игры как бесполезной деятельности, имеющей цель только в самой себе»[2]. Кроме того, не давая своего определения игры, педагог описывает шесть свойств игры, как он ее трактует. Помимо удовольствия, получаемого всеми участниками игры; обязательного выхода их из реального времени; автономности пространства игры; выключения играющих «из социальных рамок (из социальных отношений, из росписи классов, из иерархии), освобождения их (на время) от социальных обязанностей» и создания «коллекти-

[1] *Хейзинга Й.* Homo ludens... С. 7.

[2] *Буткевич М. М.* К игровому театру: В 2 т. / Под общ. ред. А. И. Живовой. Т. 1: Лирический трактат. М.: РАТИ — ГИТИС, 2010. С. 185.

ва со своими, социально автономными взаимоотношениями»; единственности, неповторимости «каждой отдельной игры», — указывается и обязательная цель игры в понимании Буткевича: это состязательность, «непременное стремление победить, выиграть», а также «сумма твердых правил, регулирующих и регламентирующих игровое состязание»[1].

Свой «игровой» театр Буткевич декларативно отделяет от театра Станиславского, указывая в качестве аргументов в том числе «переряживание, умыкание невесты, свадебные игры, озорство скоморохов, шутовские трюки, скоромные остроты и импровизированные интермедии»[2], которые он использовал в своих спектаклях. Но особенность театрального метода определяется, прежде всего, на основании способа сценического существования актера. Этот способ, используемый им, Буткевич внятно дважды, хотя и разными словами, сформулировал. Посетовав на вычурность слова Станиславского «артисто-роль», он оценил это слово как чрезвычайно точно выражающее приемлемый для него самого характер происходящего с актером на сцене, который он сформулировал как «соединение, слияние, взаимопроникновение, вечное приближение к полному тождеству актера и воплощаемого им персонажа»[3]. В другом месте своего трактата Буткевич подтвердил это, отвечая на вопрос, чем, на его взгляд, отличается игра русских артистов, метод которых он считал и своим методом, «от игры итальянских, немецких, французских, английских и т. п. актеров». Он сформулировал это отличие кратко: «выходя на сцену, русская актриса умирает вместе со своей героиней»[4]. Тем самым Буткевич, не желая того, показал, что его метод — это, по сути, именно метод Станиславского.

Теперь об «игровом театре» А. А. Васильева, кардинальной идее всего творчества режиссера[5], по словам П. Б. Богдановой, работавшей с ним, в том числе и в качестве соавтора в написании некоторых статей и материалов. Это театр, который «строится... на дистанции актера и персонажа»[6], то есть не что иное, как условный театр. Заметим, что в театроведческом обиходе условный театр нередко называют игровым или, учитывая, что игра актера в нем не скрывается, — открыто игровым.

Подводя итоги, зафиксируем, что игра как самоценная деятельность, то есть имеющая цель в самой себе и дающая эстетическое удовольствие, —

[1] *Буткевич М. М.* К игровому театру. Т. 1. С. 185, 186, 190.

[2] Там же. С. 8.

[3] Там же. С. 616.

[4] Там же. С. 647.

[5] См.: *Богданова П. Б.* Театр Анатолия Васильева 1970—1980-х годов: Метод и эстетика. Саарбрюккен: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011. С. 188.

[6] Там же. С. 191.

присуща многим компонентам и особенностям спектакля. Перечислим хотя бы некоторые из них:

- ❒ актерская игра в целом как объект эстетического удовольствия актера и зрительного зала;
- ❒ процесс демонстрации мастерства как составляющая актерской игры в условном театре, где мастерство не только служит средством для создания героя, но и не без гордости показывается;
- ❒ раздвоение творимого актером образа на создаваемого им сценического персонажа и собственно актера, предстающее как предмет эстетической радости зрителей;
- ❒ выявление многогранности актера в процессе исполнения им нескольких ролей в случае, когда внешность актера в ходе спектакля, по сути, не меняется, с тем чтобы зритель не сомневался, что перед ним один и тот же исполнитель;
- ❒ соотнесение зрителем ролей, исполняемых несколькими актерами, каждый из которых представляет одну из ипостасей героя, — также наряду с выполнением прагматичной функции представляет для зрителя ценность само по себе, даря ему эстетическое наслаждение непосредственного сотворца образа героя в целом;
- ❒ сопоставление зрителем двух, казалось бы, несопоставимых частей метафорического образа, в процессе которого этот образ становится участвующим в действии целым, — одновременно предстает игрой, являясь самоценным и выступая источником эстетической радости зрителя как прямого участника формирования образа;
- ❒ сопряжение зрителем не вытекающих друг из друга эпизодов композиции, основанной на ассоциациях, обеспечивая становление спектакля, вместе с тем является эстетической ценностью для зрителя, выступающего в роли сотворца спектакля как сценического целого;
- ❒ выявленный в условном театре ритм сценического произведения, а также рифма и повтор в театре любого типа, участвуя в формировании художественного содержания спектакля или его составляющих, интересны зрителю и как таковые, поскольку благодаря в том числе им зритель является непосредственным свидетелем внутреннего выстраивания спектакля как целого, что доставляет ему эстетическую радость;
- ❒ парадоксальное сочетание в спектакле условного и натурального, в частности введение в действие объектов живой и неживой природы (например, животных или первоэлементов) в контексте открыто условной сценографии спектакля;
- ❒ проявляющаяся в процессе драматического действия саморефлексия театра, которая может быть выражена самыми разными способами и

проявляться в диапазоне от прославления искусства сцены до самоиронии по отношению к театру в целом или отдельным его свойствам;

- ❒ процесс обнаружения эффектности, красоты или трюковой природы формирующихся в ходе действия частей спектакля или спектакля в целом;
- ❒ составляющая «игры с вещью», акцентирующая внимание зрителя на неслиянности вещи и роли (или ролей), в которой она выступает в спектакле;
- ❒ обретение одной и той же сценографической конструкцией разных ролей в зависимости от отношения к ней героев в конкретной части спектакля, определяя, в каком качестве конструкция участвует в этой части, — и само по себе представляет интерес для зрителя, доставляя ему эстетическое удовольствие;
- ❒ исполнение в спектакле одной и той же роли множеством разных вещей и исполнение одной вещью нескольких ролей.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алперс Б. В.* Театр социальной маски // Алперс Б. В. Театральные очерки: В 2 т. Т. 1: Театральные монографии / Вступ. статья Н. С. Тодрия. М.: Искусство, 1977. С. 27—135.
2. *Богданова П. Б.* Театр Анатолия Васильева 1970—1980-х годов: Метод и эстетика. Саарбрюккен: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011. 228 с.
3. *Буткевич М. М.* К игровому театру: В 2 т. / Под общ. ред. А. И. Живовой. Т. 1: Лирический трактат. М.: РАТИ — ГИТИС, 2010. 703 с.
4. *Бычков В. В., Бычков О. В.* Игра // Новая философская энциклопедия: В 4 т. / Предс. научно-ред. совета. В. С. Степин. 2-е изд., испр. и доп. М.: Мысль, 2010. Т. 1. С. 65.
5. *Бычков В. В., Бычков О. В.* Игра // Новая философская энциклопедия. Электронная библиотека института философии РАН. URL: https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH019bdffafd8c387c8ba2579b (дата обращения: 04.11.2021).
6. Игра // Театральная энциклопедия: В 5 т. Т. 2: Гловацкий—Кетуракис / Под ред. П. А. Маркова. М.: Советская энциклопедия, 1963. Стб. 842.
7. Игра // Философский энциклопедический словарь / Гл. ред.: Л. Ф. Ильичёв, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалёв, В. Г. Панов. М.: Советская энциклопедия, 1983. С. 195.
8. *Кречетова Р. П.* Любимов // Портреты режиссеров: Завадский, Мильтинис, Равенских, Любимов: В 4 вып. М.: Искусство, 1977. Вып. 2. С. 121—159.
9. *Кривцун* О. А. Искусство и игра. Пограничные формы художественной деятельности // Кривцун О. А. Эстетика. М.: Аспект Пресс, 2000. С. 240—252.
10. *Лосев А. Ф.* Проблема вариативного функционирования поэтического языка // Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. М.: МГУ, 1982. С. 408—452.
11. *Мальцева О. Н.* Композиция и художественное содержание спектакля Роберта Стуруа «Ричард III» по одноименной пьесе У. Шекспира // Манускрипт. 2019. Т. 12. Вып. 3. С. 117—121.
12. *Мальцева О. Н.* Любимов. Таганка. Век XXI. СПб.: Б. и., 2004. 112 с.
13. *Мальцева О. Н.* Поэтический театр Юрия Любимова: Спектакли Московского театра драмы и комедии на Таганке: 1964—1998. СПб.: РИИИ, 1999. 271 с.
14. *Мальцева О. Н.* Театр Эймунтаса Някрошюса (Поэтика) / Предисл. Ю. М. Барбоя. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 304 с.

15. *Марков П. А.* Письмо о Мейерхольде // Марков П. А. О театре: В 4 т. М.: Искусство, 1974. Т. 2. С. 59—75.
16. *Мейерхольд В. Э.* Балаган // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. / Коммент. А. В. Февральского. Ч. 1: 1891—1917. М.: Искусство, 1968. С. 207—229.
17. *Мейерхольд В. Э.* К истории и технике театра // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы / Коммент. А. В. Февральского. Ч. 1: 1891—1917. М.: Искусство, 1968. С. 105—142.
18. *Станиславский К. С.* Искусство актера и режиссера // Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 6. Ч. 1: Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания: 1917—1938. Ч. 2. Интервью и беседы: 1896—1937 / Сост., ред., вступ. статья, коммент. И. Н. Виноградская. М.: Искусство, 1994. С. 275—286.
19. *Титова Г. В.* Мейерхольд и художник // Мейерхольд: К истории творческого метода: Публикации. Статьи. СПб.: КультИнформПресс, 1998. С. 77—114.
20. *Томашевский Б. В.* Тематика // Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика / Вступ. статья Н. Д. Тамарченко, коммент. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тамарченко. М.: Аспект Пресс, 1996. С. 176—259.
21. *Хейзинга Й.* Homo ludens. В тени завтрашнего дня / Общ. ред и послесл. Г. М. Тавризян. М.: Прогресс, 1992. 460 с.

Аннотация

Статья посвящена игре в драматическом театре. Слово «игра» используется не в смысле игры актера, как принято в театральной практике и театроведении. Имеется в виду игра в понимании современной философии, опирающейся, прежде всего, на трактовку этого феномена Й. Хейзингой. Игра выявлена на многих уровнях спектакля условного театра, для которого она наиболее характерна. В том числе — в формировании композиции спектакля в театре поэтического типа; в процессе становления метафорического образа и образа, создаваемого актером; в компонентах спектакля, связанных с саморефлексией театра.

Abstract

This article explores the concept of ‘play’ in the dramatic theater. The word ‘play’ is understood not as relating to an actor’s activity on stage, as is customary in theatrical practice and theater studies, but rather, it is understood in the philosophical sense as formulated by J. Huizinga. ‘Play’ is evident at many levels of the theatrical tradition that arose in the late 19th and early 20th centuries.
It is important when considering the elements that form a poetic theatrical performance, metaphorical imagery, imagery evoked by the actor, and components of the performance related to a meta-critical reflection on the theatre itself.

✓ *Ключевые слова*: драматический театр, условный театр, игра, игра в спектакле, игра в художественном произведении, искусство и игра.

✓ *Keywords*: dramatic theatre, ‘play’, ‘play’ in performance, ‘play’ in a work of art, art and play.

Образ великого князя Александра Невского в советской книжной графике

УДК 769.2

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

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

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

ЖДАНОВ ФЕДОР ВАДИМОВИЧ
Художник-график (Санкт-Петербург, Россия)

ZHDANOV FEDOR V.
Graphic Artist (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: fedor.v.zhdanov@gmail.com

Статья посвящена вопросу иконографии образа великого князя Александра Невского в советской книжной графике. Особый интерес к исторической фигуре князя Александра как полководца и воина возник в советский период во время Великой Отечественной войны. В 1942 году отмечалась 700-летняя годовщина Ледового побоища, в связи с чем Александру Невскому было посвящено множество публикаций и брошюр[1]. Большая часть изданий того времени была адресована солдатам, оформлена немногочисленными черно-белыми иллюстрациями, на которых князь предстает в образе бесстрашного богатыря в доспехах, поражающего тевтонского рыцаря. Иногда оформление брошюры ограничивалось лаконичным оплечным изображением князя в шлеме.

Одним из самых выразительных художественных образов Александра Невского в графической технике, созданных в этот период, можно назвать ксилографию «Александр Невский» В. А. Фаворского 1946 года. Владимиру Андреевичу Фаворскому, одному из лучших иллюстраторов «Слова о полку Игореве», темы Древней Руси и воинского подвига были чрезвычайно близки. Фаворский вслед за другими значительными художниками (такими, как, например, Павел Корин) создает в 1945—1947 годах серию станковых произведений «Великие русские полководцы», в которую входят три кси-

[1] Например: *Глязер С. В.* Ледовое побоище / Рис. Л. Смехова. М.; Л.: Детгиз, 1941. 14 с.; *Мавродин В.* Ледовое побоище. Л.; М.: Огиз-Госполитиздат, 1941. 16 с.; *Данилевский В. В.* Александр Невский. Куйбышев: Госполитиздат, 1942. 15 с. и др.

лографии: «Михаил Кутузов» (1945), «Александр Невский» (1946), «Кузьма Минин и Дмитрий Пожарский» (1947). В гравюре «Александр Невский» В. А. Фаворский создает наполненный лирикой образ славного воина, который в гравюре приобретает философское звучание. Художник изображает князя-воина в минуту раздумья или отдыха, а не в момент сражения, как было принято в то время. Фаворский не преследовал своим произведением агитационную цель, тем не менее этот образ много раз использовался в периодической советской печати (в том числе, например, в детском журнале «Мурзилка» 1947 года, № 4).

Гравюра Фаворского — это поясной портрет Александра Невского без шлема, в доспехах и княжеской мантии. Князь держит руку на рукояти меча — он вложил его в ножны, но готов выхватить снова. Его голова повернута вправо, к линии плеча, взгляд обращен вдаль. За плечами князя — Русская земля. Ветер гнет нивы. Витязь в кольчуге на среднем плане символизирует русское воинство, которое ожидает приказа полководца. Этот образ в гравюре дает ощущение, с одной стороны, спокойствия, поэтичности, с другой — решимости и готовности к бою. В ней есть пространственно-географический размах, фигура князя нетяжеловесная, нестесненная. Например, в трагическом портрете Ф. М. Достоевского, выполненном В. А. Фаворским в 1929 году, отношения героя и фона решены иначе. По словам художника, он хотел показать «конфликт объекта и окружающего его пространства... Грудь, руки, вся поза фигуры указывают на то, что ей приходится испытывать большой нажим пространства...»[1]. В портрете Михаила Илларионовича Кутузова (1945) фон, по Фаворскому, «задан в движении, а сам он стоит впереди, не участвуя в нем, и думает свою думу. Его контуры позволяют возникнуть ощущению раздумья»[2]. Следуя этой логике, очевиден замысел художника: фигура князя Александра свободна, легка, он задумчив, и предметом его дум является Русская земля, о чем нам говорит пространный светлый фон, на котором клонятся под ветром поля, травы и лес. Взгляд, устремленный вдаль, символизирует дальновидность князя.

Фаворский в своих теоретических работах настаивал на том, что цель композиции — изобразить время в гравюре[3]. Объясняя подход к работе художника книги, Фаворский отмечает, что для иллюстратора важно передать время трех типов. Первый тип — это восприятие времени как бесконечной горизонтали или потока, не имеющего ни начала, ни конца, что характерно

[1] *Фаворский В. А.* Вопросы, возникающие в связи с композицией // Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие / Сост. Е. Б. Мурина, Д. Д. Чебанова. М.: Советский художник, 1988. С. 245.

[2] Там же.

[3] См.: *Фаворский В. А.* Лекции по теории композиции // Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие. С. 71—194.

для древнего искусства и для эпоса, где герой шагает в уготованную ему неизвестность. Второй тип — это восприятие времени как последовательности отдельных его единиц, своего рода временных капсул, сюжетов. Третий тип — единство, одновременность переживания всех категорий времени: прошедшего, настоящего и будущего; пример этого — иконопись. Фаворский учит художника принимать на себя трудную задачу преобразования хаоса зрительных впечатлений в цельность изображения: «Одно из определений композиции будет следующее: стремление к композиционности в искусстве есть стремление цельно воспринимать, видеть и изображать разнопространственное и разновременное»[1]. Художник говорил ученикам: «Правда художественная глубже, чем просто правда»[2].

На гравюре Фаворского князь Александр действительно зрит и прошлое, и настоящее, и грядущее, что роднит такую, казалось бы, простую графическую композицию с иконой. Подход художника к композиции неслучаен: Фаворский был глубоко верующим человеком, внуком священника. Владимир Андреевич много общался с отцом Павлом Флоренским — они оба жили в 1920-е годы в Сергиевом Посаде, преподавали на графическом факультете ВХУТЕМАСа (В. А. Фаворский был ректором ВХУТЕМАСа в 1923—1925 годах). Сам художник говорил, что «был увлечен русской, древней живописью, и считаю это искусство для меня самым интересным. Оно является прямым продолжением великого греческого искусства и в то же время несет национальные русские черты»[3]. Идеи Владимира Андреевича Фаворского стали тем общим знаменателем, на котором сформировалась отечественная школа искусства книги и торцовой гравюры на дереве в советское время.

После войны интерес к князю Александру Невскому в советской литературе не угас. О нем были написаны художественные повести «Юность полководца» Василия Яна (1952), «Ратоборцы» (1949) и «Отважное сердце» (1954) Алексея Югова, «За землю русскую» Анатолия Субботина (1963), «Набатное утро» Лидии Обуховой (1974), «Александр Невский» Сергея Мосияша (1982), опубликованы исторические исследования, научно-популярные издания, книги серии ЖЗЛ. Они издавались большими тиражами в разных издательствах Советского Союза, их оформляли такие художники, как Александр Самохвалов, Тамара Рейн, Иван Кусков, Сергей Спицын, Александр Антонов и другие. Наряду с произведениями художественной литературы и историческими книгами, появились иллюстрированные издания памятников литературы Древней Руси, которые включали в себя «Житие Алексан-

[1] *Фаворский В. А.* О композиции // Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие. С. 212.

[2] Фаворский В. А. О художественной правде // Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие. С. 233.

[3] Цит. по: *Фаворский В. А.* Рассказы художника-гравера. М.: Детская литература, 1976. С. 13.

дра Невского». Эти книги были оформлены иллюстрациями в технике гравюры и наглядно продемонстрировали основополагающие принципы искусства книги и гравюры, разработанные В. А. Фаворским.

Так в конце 1960-х годов художник Алексей Дементьевич Шмаринов начинает работу над гравюрами, посвященными литературным памятникам Древней Руси. Интерес к этой теме у него возник неслучайно: близкий друг художника режиссер Андрей Тарковский приступил к работе над фильмом «Андрей Рублев». Вместе со своим другом художник Алексей Шмаринов путешествовал в поисках натуры для будущего фильма. Тарковский предлагал Алексею Шмаринову, который прежде снимался в кино, главную роль Андрея Рублева, но тот отказался. Благодаря знакомству с литературными памятниками Руси, Алексей Шмаринов задумывает оформить книгу, которая бы познакомила не специалистов, а широкого читателя с рукописями, объединенными темой ратных подвигов против иноземных завоевателей. Художник писал: «Древние рукописи, пронесшие через столетия жизнь наших предков, прекрасные каждым листом, хранящим мастерство писца и талант древнего описателя, захватили мое воображение, пленили время и мысли...»[1] В книге Шмаринов решил объединить факсимильные изображения рукописей, перевод текстов на русский язык, а также иллюстрации, созданные в технике гравюры как актуальное оформление и некий графический перевод текстов русского Возрождения. Художник обратился к академику Д. С. Лихачеву с просьбой консультировать его в этой работе: «Дмитрий Сергеевич! Я знаю, что Вам принадлежат крупные работы по древнерусской культуре и искусству, что „Слово о погибели русской земли“ и „Житие Александра Невского“ были предметом серьезного Вашего исследования, и был бы безмерно признателен, ежели бы Вы высказали свои соображения по поводу задуманной мною книги»[2]. Лихачев горячо поддержал начинание художника: «Мне нравится Ваша идея дать иллюстрации к древнерусским произведениям на воинские темы в сочетании со снимками с рукописей этих произведений. Прежде всего о воинской теме в древнерусской литературе. Она очень для нее характерна и важна, а для русской истории значительна. <...> Для Руси оборонительная война не была целью — это была горькая необходимость. Необходимость эта рождала героизм и подвиг, создавала высокий патриотизм и военное подвижничество. Вот почему на Руси воины, защитники отечества, признавались в народной памяти святыми и становились героями литературных повествований. <...> Пусть посмотрят читатели рукописи. Письменное слово в Древней Руси было неотделимо от его начертаний в рукописи. Каждая буква в слове прочерчивалась и запечатлевалась

[1] *Шмаринов А. Д.* Из письма Д. С. Лихачеву // Кто с мечом. Три произведения древнерусской литературы XIII—XIV веков. М.: Молодая гвардия, 1975. С. 8.

[2] Там же.

на века. Рукописи были драгоценны. Они береглись. Их писали для грядущих столетий, для медленного и любовного чтения»[1]. В результате многолетней работы Алексей Дементьевич Шмаринов оформил четыре книги, посвященные литературным памятникам Древней Руси: «Кто с мечом»[2], «На поле Куликовом»[3], «Задонщина»[4] и «Россия героическая»[5].

Первая книга — «Кто с мечом» — включает в себя тексты трех рукописей: «Слово о погибели Русской земли», «Житие Александра Невского», «Сказание о Мамаевом побоище». Книга содержит снимки с рукописей, переводы на русский язык и серии станковых линогравюр, объединенных в раздел «Иллюстрации». Шмуцтитулы оформлены двухцветными шрифтовыми композициями с названиями рукописей, выполненными по мотивам рукописных букв. Шмуцтитул на странице 41 дополнен полосной трехцветной иллюстрацией «Александр Невский» (1968), выполненной в технике линогравюры. Это поясное черно-белое изображение князя Александра Невского. Князь представлен в образе молодого мужчины с небольшой бородой и усами, в доспехе, на груди круглой фибулой застегнут красный плащ. На голове шапка с опушкой. Князь сжимает рукоять опущенного вниз меча. Меч скрывается за развевающимся плащом. За плечами Александра Невского разворачивается подробный дальний план, акцентом которого является белокаменный храм Святой Софии за стенами Новгородского кремля. Перед ним в ладье на невских волнах изображены святые Борис и Глеб, явленные в видении воину Пелгусию перед Невской битвой. Слева ощетинилось копьями русское войско. По небу летят белые лебеди. Д. С. Лихачев писал А. Д. Шмаринову: «В „Житии Александра Невского“ так же лаконично изображен он сам в расцвете сил и славы. И выбиты молотом кузнеца его деяния»[6]. Алексей Шмаринов использует в композиции иконный принцип единовременности разных событий, чем подчеркивается общее духовное единство происходящего. Замкнутость и отрешенность композиции создают эффект завершенного рассказа, наполненного своеобразной мелодичностью.

В блоке в виде полосных иллюстраций представлены еще шесть линогравюр серии «Жития Александра Невского». Они сопровождаются цитатами

[1] *Шмаринов А. Д.* Из письма Д. С. Лихачеву // Кто с мечом... С. 9.

[2] Кто с мечом. Три произведения древнерусской литературы XIII—XIV веков. М.: Молодая гвардия, 1975. 154 с.

[3] На поле Куликовом: Рассказы русских летописей и воинские повести XIII—XV веков / Худож и сост. А. Шмаринов; предисл. Л. А. Дмитриева. М.: Молодая гвардия, 1980. 239 с., ил.

[4] Задонщина: Похвала Великому князю Дмитрию Ивановичу и брату его князю Владимиру Андреевичу / Сост. Е. Н. Лебедев; худож. А. Шмаринов. М.: Современник, 1980. 104 с.

[5] Россия героическая. Рассказы русских летописей и воинские повести XIV—XVI веков / Перев. с древнерус., предисл., коменнт. Ю. К. Бегунова; худож. и сост. А. Шмаринов. М.: Молодая гвардия, 1988. 191 с.

[6] *Шмаринов А. Д.* Из письма Д. С. Лихачеву // Кто с мечом... С. 11.

из жития и факсимильными фрагментами рукописи. На странице 99 представлена линогравюра к фрагменту: «И бысть сеча велика над Римляны, и изби их множество бесчислено, и самому королю възложи печать на лице острымь своимь копиемь». Диагональная трехцветная композиция включает двух всадников в доспехах — в правом верхнем углу князь Александр Невский наносит удар копьем предводителю шведского войска, расположенного в левом нижнем углу. Красный плащ князя развевается, как знамя. Гравюра на странице 101 иллюстрирует фрагмент «Жития Александра Невского» о подвиге одного из шести ратных товарищей князя Александра Гаврилы Алексича, который въехал верхом на трап и достиг судна, но враги сбросили его с доски вместе с конем в воду. Он выбрался из Невы невредимым, и снова напал на шведов, и бился с самим воеводой посреди их полка. На полосной иллюстрации изображен русский воин на вздыбившемся коне, поражающий копьем шведских рыцарей, теснящихся на челне. Следующая гравюра на странице 103 иллюстрирует еще один подвиг соратника Александра Невского — новгородца Збыслава Якуновича, который многократно кидался в бой, сражаясь одним топором, не имея страха в сердце своем. Разворотная иллюстрация к фрагменту жития о битве на Чудском озере имеет горизонтальную композицию, слева на белой глади озера стоит дружина во главе с Александром Невским в красном плаще. Над войском возвышается охряной стяг. Спокойная левая часть композиции контрастирует с динамичной правой — конное войско крестоносцев несется навстречу русскому. Следующие две иллюстрации продолжают тему битвы на Чудском озере. Одна из них дает крупный план сражения, вторая изображает пленных рыцарей.

В альбоме иллюстраций Алексея Шмаринова[1] можно увидеть всю серию линогравюр к «Житию Александра Невского» в виде единой почти иконной композиции: в центре находится крупная гравюра с поясным изображением Александра Невского, вокруг нее расположены остальные вышеперечисленные гравюры небольшого формата. Серия в альбоме дополнена еще одной небольшой гравюрой, изображающей постройки Новгородского кремля, которой нет в книге «Кто с мечом». Обращает на себя внимание выбор дополнительных к черному и белому цветов, использованных в цикле, — они характерны для иконы: красный, охристый. Д. С. Лихачев писал об этих иллюстрациях: «Это щиты со знаками событий. Это символы тем, сюжетов, людей. <...> В них нет акварельных красок. Все прочно, жестко, неизменяемо. Каждое слово значительно. Кажется, что оно может резать, рубить, ковать. И вместе с тем, в этих повествованиях есть грусть и лиризм. Лиризм немногословный и проступающий в повествовании как бы помимо воли автора. <...> Они воспроизводят наиболее характерную черту древнерусской литературы: ее лаконизм и „геральдичность“»[2]. Утвержденные В. А. Фавор-

[1] Алексей Шмаринов: Альбом / Сост. А. Д. Шмаринов. М.: СканРус, 2017. 311 с.

[2] *Шмаринов А. Д.* Из письма Д. С. Лихачеву // Кто с мечом... С. 9.

ским в гравюре принципы цельности и вместе с тем отстраненности изображения, объединения разновременного и разнопространственного удалось в полной мере воплотить Алексею Шмаринову в работах к литературным памятникам Древней Руси. Художник сформировал свой пластический язык, взяв за основу образы культуры Древней Руси. При этом он смог соединить многовековую традицию религиозного искусства и собственный взгляд на события русской истории. Принципы эстетики русской христианской культуры на основе теорий Фаворского присущи и другим художникам, работавшим в технике гравюры в советский период.

В 1981 году вышел в свет сборник памятников литературы Древней Руси XI—XV веков «За землю Русскую!» в издательстве «Советская Россия». Эту книгу оформлял народный художник Владимир Александрович Носков[1]. В сборнике представлены древнерусские тексты и их переводы на русский язык. Издание оформлено многочисленными иллюстрациями в технике ксилографии (заставки, полосные композиции, виньетки, буквицы). Приведены многочисленные древнерусские книжные миниатюры. «Житие Александра Невского» представлено двумя полосными иллюстрациями в технике гравюры, посвященными битве на Чудском озере, где русские всадники (на 200-й странице — князь Александр Невский) поражают крестоносцев в водах Чудского озера. В. А. Носков опирается на теорию и опыт ксилографии В. А. Фаворского, объединяет в гравюре разновременные события, использует характерные для древнерусского искусства цвета — красный, бордовый, зеленый, белый.

Отдельное внимание заслуживают иллюстрации Владимира Валерьевича Перцова 1975 года к художественным книгам для детей писателя Олега Тихомирова о князе Александре Невском и защитниках Руси[2]. Многие годы Владимир Перцов был знаком с В. А. Фаворским (они были соседями по даче), художник считал его своим учителем. Для создания достоверного образа князя Александра Невского в детской книге художник досконально изучал исторический материал. В многочисленных красочных иллюстрациях в технике акварели поражает великолепное знание исторического и этнографического материала. В иллюстрациях все достоверно — одежда, оружие, пейзаж. Художник выстраивает многофигурные, многосюжетные композиции просто, доступно, увлекательно, цельно. Художник говорил своим маленьким читателям: «Я рисую и стараюсь так, чтоб было интересно. Чтобы в рисунках много всего случалось. Только для этого надо знать всего побольше. И мне. И вам»[3]. В 2000-е годы Владимир Валерьевич Перцов напи-

[1] За землю Русскую! Памятники литературы Древней Руси XI—XV веков / Сост., вступ. статья, коммент. и подбор миниатюр Ю. К. Бегунова; худож. В. Носков. М.: Советская Россия, 1981. 520 с., ил.

[2] *Тихомиров О. Н.* Александр Невский: Слово о походах / Худож. В. Перцов. М.: Малыш, 1975. 31 с.; *Тихомиров О. Н.* На страже Руси. М.: Малыш, 1985. 104 с.

[3] Перцов В. В. URL: http://dmkray.ru/pertsov-v-v.html (дата обращения: 21.09.2022).

сал и проиллюстрировал с благословения архиепископа Иннокентия (Просвирнина) книгу «Русские святые. Жизнь и деяния». В ней рассказывается о праведной жизни и многотрудных делах русских святых во славу церкви и Российского государства. К сожалению, она не была издана.

Глядя на образы князя Александра Невского, созданные художниками-графиками советского периода, читатель проникается масштабом, цельностью и красотой личности великого князя-воина, признанного святым. В этих образах достоверно явлена преемственность русской и советской культур, в чем большая заслуга теоретика искусства, художника, гравера В. А. Фаворского.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ВХУТЕМАС — Высшие художественно-технические мастерские.

ЖЗЛ — «Жизнь замечательных людей», серия художественно-биографических книг.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексей Шмаринов: Альбом / Сост. А. Д. Шмаринов. М.: СканРус, 2017. 311 с.
2. *Глязер С. В.* Ледовое побоище / Рис. Л. Смехова. М.; Л.: Детгиз, 1941. 14 с.
3. *Данилевский В. В.* Александр Невский. Куйбышев: Госполитиздат, 1942. 15 с.
4. Задонщина: Похвала Великому князю Дмитрию Ивановичу и брату его князю Владимиру Андреевичу / Сост. Е. Н. Лебедев; худож. А. Шмаринов. М.: Современник, 1980. 104 с.
5. За землю Русскую! Памятники литературы Древней Руси XI—XV веков / Сост., вступ. статья, коммент. и подбор миниатюр Ю. К. Бегунова; худож. В. Носков. М.: Советская Россия, 1981. 520 с., ил.
6. Кто с мечом. Три произведения древнерусской литературы XIII—XIV веков. М.: Молодая гвардия, 1975. 154 с.
7. *Мавродин В.* Ледовое побоище. Л.; М.: Огиз-Госполитиздат, 1941. 16 с.
8. На поле Куликовом: Рассказы русских летописей и воинские повести XIII—XV веков / Худож и сост. А. Шмаринов; предисл. Л. А. Дмитриева. М.: Молодая гвардия, 1980. 239 с., ил.
9. Перцов В. В. URL: http://dmkray.ru/pertsov-v-v.html (дата обращения: 21.09.2022).
10. Россия героическая. Рассказы русских летописей и воинские повести XIV—XVI веков / Перев. с древнерус., предисл., коменнт. Ю. К. Бегунова; худож. и сост. А. Шмаринов. М.: Молодая гвардия, 1988. 173 с.
11. *Тихомиров О. Н.* Александр Невский: Слово о походах / Худож. В. Перцов. М.: Малыш, 1975. 31 с.
12. *Тихомиров О. Н.* На страже Руси. М.: Малыш, 1985. 104 с.
13. *Фаворский В. А.* Литературно-теоретическое наследие / Сост. Е. Б. Мурина, Д. Д. Чебанова. М.: Советский художник, 1988. 590 с.
14. *Фаворский В. А.* Рассказы художника-гравера. М.: Детская литература, 1976. 104 с.

Аннотация

Статья посвящена вопросу иконографии образа великого князя Александра Невского в советской книжной графике. Историческая фигура князя Александра как полководца и воина стала особенно часто появляться на страницах книг и в периодической печати во время Великой Отечественной войны, а также в художественных и научно-популярных произведениях на протяжении всего последующего советского периода. Особое внимание в статье уделяется иллюстрациям литератур-

ного памятника Древней Руси «Жития Александра Невского», выполненным в технике гравюры советскими художниками-графиками, а также использованным в них теоретическим принципам искусства гравюры, разработанным В. А. Фаворским.

Abstract

The article is devoted to the iconography of the image of Grand Prince Alexander Nevsky in Soviet book illustrations. The historical figure of Prince Alexander as a commander and warrior began to appear particularly frequently in books and periodicals during the Second World War, as well as in fiction and works of popular science during the subsequent Soviet period. The article devotes particular attention to *The Life of Alexander Nevsky*—a literary monument of ancient Russia reproduced by Soviet graphic artists using engraving techniques. It also considers the theoretical principles of the art of engraving as developed by Vladimir Favorsky.

✓ *Ключевые слова:* великий князь Александр Невский, советская книжная графика, иллюстрация, советские художники, гравюра, ксилография, В. А. Фаворский.

✓ *Keywords:* Grand Prince Alexander Yaroslavich Nevsky, Soviet book illustrations, Soviet artists, engraving, woodcut, Vladimir Favorsky.

№ 4 / 2022

ЮБИЛЕИ. ПАМЯТНЫЕ ДАТЫ

К 150-летию со дня рождения А. Н. Скрябина

Свет гения

УДК
78.071.1

ШУМИЛИН ДМИТРИЙ АНАТОЛЬЕВИЧ
Кандидат искусствоведения, и. о. директора,
Российский институт истории искусств
(Санкт-Петербург, Россия)

SHUMILIN DMITRIY A.
PhD (History of Art), Acting Director,
Russian Institute for the History of the Arts
(Saint Petersburg, Russia)

E-mail: dashumilin@gmail.com

Более века прошло с тех пор, как зачарованная публика с замиранием сердца внимала истаивающим и громоподобными звукам, рождавшимся по мановению рук волшебника фортепиано — А. Н. Скрябина. Более ста лет назад художественный мир оставил споры, напишет или не напишет Скрябин «Мистерию», будет ли она исполнена и наступит ли в этой связи конец света. Но по сей день сохраняется полярность в восприятии облика и творческого наследия Скрябина: философ — дилетант, теург — безумец, солнце русского искусства — склонный к оригинальничанью декадент, выразитель единой духовной реальности — страдающий манией величия интроверт... В пространстве между мощными полюсами творческой вселенной Скрябина[1] до сих пор формируются и вращаются различные суждения и мнения, гипотезы, концепции. До сих пор энергию дискуссиям в скрябиноведении сообщает ясно ощутимая оппозиция тех, кто признает смелые идеи Скрябина за пророчества гения, определившие как содержание, так и форму его творений, — и тех, кто склонен воспринимать и трактовать сочинения композитора только как «чистую музыку», объясняя его мировоззренческие установки неизбежным влиянием общих для многих деятелей того времени веяний и тенденций.

Сам композитор в моменты философского сосредоточения и творческого откровения естественно, синкретично совмещал в собственном сознании диаметрально противоположные установки и точки зрения. Люди различных культур и этносов, имеющие самые разные взгляды, позитивисты и мистики — все включались Скрябиным в его проектировавшуюся «Мистерию». И лишь «удаленность от центра» различала их статус и положение среди мистериальных иерархических кругов. Мыслил композитор глобально, объектом его творческих устремлений было все Мироздание: планетам и песчин-

[1] «Вселенная А. Н. Скрябина» — таково название диссертации одного из видных отечественных скрябиноведов А. И. Бандуры. См.: *Бандура А. И.* Творческая вселенная А. Н. Скрябина. Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Российская академия музыки имени Гнесиных. М., 1992. 227 с., нот., ил.

ке, человеку и бабочке — всему и всем он считал долгом уделить внимание. «Мистерия», как и отчасти Первая симфония (а затем — «Поэма Экстаза», «Прометей»...), должна была свести воедино все несводимое, объединить все необъединимое.

Разобраться в закономерностях этой сверхсистемы, выстроить цельный и достоверный психологический портрет композитора, осознать основы и закономерности развития его мировоззрения, особенности творческого кредо невозможно, не выходя за рамки господствующей научной парадигмы. Пройдя длительный путь, скрябиноведение сформировало немало стройных и убедительных концепций творческого мировоззрения Скрябина. Однако же, воздав по праву дань уважения всем достижениям, не верным ли будет сказать, что в настоящее время мы стоим в начале нового, сложного пути, с горизонтом, неумолимо исчезающим в бесконечности? Мировоззрение Скрябина столь неординарно, что, проследив цепь разного рода влияний, мы оказываемся лишь перед *открытой дверью* и льющимся из нее ослепительным светом. Более ста лет скрябинские идеи преображения мироздания воспринимались не более чем «имеющие высокую историческую и эстетическую ценность». Но сам Скрябин чувствовал, что может преобразить реальность посредством своего творчества. Оставим на мгновение в стороне вопрос о формах этого преображения — они стремительно эволюционировали в сознании композитора. Обратим внимание на духовный потенциал Скрябина, для которого очевидной и неизбежной казалась задача воплотить в действительность многовековые идеи и чаяния мыслителей, творцов, реальных и мифических героев, и собрать жителей Земли в «соборный хор». Композитор успешно продвигался по избранному им пути «Прометея», зажигающего огонь в душах людей. К 1915 году в сфере культуры Скрябин был одной из наиболее значительных мировых фигур. Крепли и расширялись с годами основания его идей, реалистичнее становились формы. Можно ли сказать, что Скрябин не смог бы добиться успеха в реализации своих сокровенных замыслов, отпусти ему судьба на то больше времени? Разве история человечества не знает примеров, когда творческие деяния пассионарной личности складывали целые эпохи, культуры, государства?

В мировоззрении Скрябина справедливо находят отголоски самых разных философских учений и традиций. Но вряд ли суждено достигнуть цели дискуссиям о том, которые из них в большей степени определили духовный облик композитора. «София Вселенская», «Мировая душа» «воздействовала» на Скрябина непосредственно. Будучи человеком своего времени, композитор искал наиболее приемлемые формы выражения собственных чувствований и идей в окружавшей его действительности. В разные периоды жизни в различных философских учениях он искал и находил логические формулы, отработанные технологии, благодаря которым собственное видение, «ощущение» — как он выражался, мог выразить в категориях, доступных

для восприятия современников. Скрябин искал «Единый Принцип», универсальную доктрину. Все философские системы и теории он мыслил как дифференциации Истины, более или менее полно отражавшие ее нестерпимый для человеческого глаза свет.

Ослепительная яркость идей Скрябина обусловила эффект некоторой их оторванности от реальности. Стихийная, мощная сила творческого вдохновения даже в музыке выражалась Скрябиным, по его собственным убеждениям, не в полной мере. Конечно, еще менее полным и адекватным ее отражением стоит счесть вербализованные формы пресыщавших композитора идей. Как часто бывает в подобных случаях, глобальная, переворачивающая представления о мире гипотеза вывела композитора из сферы рационального. Яркость смыслового ядра выраставшей гипотезы затмила неубедительность, неустойчивость ряда ее элементов. Чтобы удержать в сознании жизненность самой сути гипотезы, Скрябин вынужден был поначалу отметать противоречия, не обращать внимания на нескладность и нереалистичность первичных форм, ее облекавших.

О философских воззрениях Скрябина мы можем судить по свидетельствам современников, прижизненным публицистическим и научным работам, позднейшим исследованиям. Но основными источниками в этом плане являются скрябинские записи, среди которых тексты философского характера, текст хора из финала Первой симфонии, либретто ненаписанной оперы, литературный текст «Поэмы Экстаза», два последних варианта литературного текста «Предварительного Действия» (включая все черновые варианты)[1]. Следует учитывать, что философские записи не предназначались композитором для обнародования[2], потому в выражениях, экспериментального характера заключениях он совершенно не ограничивал себя. Неправомерно относиться к этим записям как к законченному варианту концепции композитора, окончательным формулам, отражающим его мысли и идеи. Непредвзятый читатель непременно обратит внимание на то, что зачастую схожие идеи фиксировались композитором по-разному; со временем формулировки оттачивались, приобретали или утрачивали различные оттенки и смысловые интонации. В некоторых случаях Скрябин просто фиксировал сиюминутные наблюдения и посетившие его озарения. Конкретное вербальное воплощение мысли далеко не всегда оказывалось удачным, однако оно выполняло для их автора функцию знака, способного раскрыть, при последу-

[1] *Скрябин А. Н.* Записи // Русские пропилеи: Материалы по истории мысли и литературы. Т. 6 / Сост. М. О. Гершензон. М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1919. С. 120—247.

[2] Хотя в некоторых фрагментах заметно, что периодически композитор все же входил в роль автора философского труда и даже заводил воображаемый диалог с читателем, например: «Я бы мог сделать анализ того, что происходит во мне и вокруг меня в данный момент, и сделать из этого наблюдения необходимые выводы, но т. к. этим вопросом я занимаюсь уже в другом сочинении...» (*Скрябин А. Н.* Записи. С. 160).

ющем к нему обращении, идею, «закодированную» в том или ином выражении. Как известно, основным языком «общения с вечностью» для Скрябина был язык музыки. Более того, творчество для него было методом познания наиболее сокровенных тайн[1].

Очевидна преемственность идей, зафиксированных Скрябиным в записях 1904—1906 годов и насыщающих текст «Предварительного Действия». Нельзя не заметить, что в философских записях композитора в зачаточном состоянии присутствуют образы и символы, вошедшие впоследствии в этот грандиозный незавершенный опус. Но сколь тщательно и последовательно в литературном тексте «Предварительного Действия» его автор вуалирует свои идеи, смягчает тезисы, от варианта к варианту приводя текст, предназначавшийся для исполнения хором и чтецами, к абстрактно-поэтической форме выражения![2] Создавая текст, предполагаемый к обнародованию, Скрябин совершенно иначе, предельно аккуратно и осторожно, подходит к точности, взвешенности, убедительности формулировок. Все это говорит о том, что к философским записям 1904—1906 годов нельзя подходить как к точному отражению скрябинской философемы в целом и отдельных его убеждений в частности.

Для музыковедов записи Скрябина навсегда останутся в первую очередь возможностью пролить свет на тайны музыкального мышления композитора, закономерности развития его художественного мировоззрения, особенности творческого воображения. Как и многие другие творцы, Скрябин создал уникальный мир, реальность которого не зависит от чьих бы то ни было оценок[3]. Закономерности бытия этого мира лишь отчасти выражались им вербально — в его текстах или пересказах современников. В сложных, парадоксальных идеях Скрябина — множество образов и закономерностей построения его музыки. Подход к тому, что принято называть скрябинской философией, вряд ли будет продуктивен, если не учитывать эту специфическую особенность.

---

[1] «Вы не можете себе представить, до какой степени творчество в искусстве есть путь откровения. <...> Разница только в том, что по нему не всякий может идти, а только тот, кто творец, то есть тот, в котором больше отражен мировой дух» (*Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. М.: Классика-XXI, 2000. С. 177).

[2] Подробно об этом см.: *Шумилин Д. А.* Влияние теософии на позднее творчество А. Н. Скрябина: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / РИИИ. СПб., 2009. С. 86—110.

[3] Уместно привести здесь следующую цитату: «...Мы не знаем всех ментальных условий музыкального творчества. <...> Музыка, без сомнения, представляет собой язык сообщений, которые может понимать огромное большинство людей, хотя лишь немногие способны их творить. При этом среди всех языков одна лишь музыка объединяет несовместимые определения и является одновременно и объяснимой, и непереводимой, что делает творца музыки существом, подобным богам, а саму музыку — высшей загадкой наук о человеке, загадкой, таящей ключи к дальнейшему развитию этих наук» (*Леви-Стросс К.* Мифологики: Сырое и приготовленное. М.: Флюид, 2006. С. 26).

Потому, как объект исследования, философия Скрябина стоит особняком в ряду других философских систем. Беспрецедентный синтез его умозаключений и музыкальных творений сам по себе — уникальный феномен, требующий пристального внимания исследователей. Комплексная работа сознания, подсознания и сверхсознания[1] в случае Скрябина дала поразительные, трудно поддающиеся осмыслению результаты, приоткрывающие завесу тайны будущего человечества и роли творческого начала в эволюции. Скрябинские мысли, выраженные вербально, в той или иной степени начаты, продолжены, раскрыты, отражены в музыкальной реальности его бытия. Во всех случаях они детерминированы этой реальностью, подчинены ее законам.

Сложно переоценить значимость для эволюции культуры имеющейся в итоге у исследователей уникальной возможности прикоснуться к истинам, которые могут быть доступны при проникновении в тайны Бытия параллельными путями музыкального творчества и философского рассуждения. В словах и звуках Скрябин фиксировал то, что он познавал, прикасаясь мыслью и чувствами к реальности, неочевидной для большинства его современников[2]. Стремящемуся понять содержание созданных композитором музыкальных и литературных текстов стоит учитывать это, равно как и то, что, изучая их, он прикасается к исключительному явлению, возникшему в результате творческого откровения, дарованного свыше.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бандура А. И.* Творческая вселенная А. Н. Скрябина. Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Российская академия музыки имени Гнесиных. М., 1992. 227 с., нот., ил.
2. *Бандура А. И.* «Философия экстаза» // Культура и время. 2001. № 1—2. С. 150—160.
3. *Клюев А. С.* Онтология музыки. 2-е изд., испр. и перераб. СПб.: Петрополис, 2010. 125 с.
4. *Клюев А. С.* О потенциале музыки в совершенствовании человека // Вестник Брянского госуниверситета. 2015. № 1. С. 37—40.
5. *Клюев А. С.* Философия музыки. 2-е изд., испр. и перераб. СПб.: Астерион, 2010. 227 с.
6. *Леви-Стросс К.* Мифологики: Сырое и приготовленное. М.: Флюид, 2006. 399 с.
7. *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. М.: Классика-XXI, 2000. 391 с.
8. *Скрябин А. Н.* Записи // Русские пропилеи: Материалы по истории мысли и литературы. Т. 6 / Сост. М. О. Гершензон. М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1919. С. 120—247.
9. *Шумилин Д. А.* Влияние теософии на позднее творчество А. Н. Скрябина: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / РИИИ. СПб., 2009. 247 с.

[1] См. работы А. С. Клюева (в частности: *Клюев А. С.* Онтология музыки. 2-е изд., испр. и перераб. СПб.: Петрополис, 2010. 125 с.; *Клюев А. С.* Философия музыки. 2-е изд., испр. и перераб. СПб.: Астерион, 2010. 227 с.). Ученый постулирует: «...Дальнейшее эволюционное становление, совершенствование психики человека манифестируется интеграцией в ее структуре подсознания, сознания и сверхсознания...» (*Клюев А. С.* О потенциале музыки в совершенствовании человека // Вестник Брянского госуниверситета. 2015. № 1).

[2] А. И. Бандура убежден, что «...философская система (Скрябина. — *Д. Ш.*) — не что иное, как последовательное описание собственного творческого процесса» (*Бандура А. И.* «Философия экстаза» // Культура и время. 2001. № 1—2. С. 151).

Аннотация

В статье говорится о специфике мировоззрения Скрябина и методологических принципах исследования его творческого наследия, о влиянии на композитора различных философских учений и их роли в формировании собственной философемы композитора, о психологических особенностях его творческого процесса, о последовательности развития идей и образов в философских записях и сохранившихся от работы над литературным текстом «Предварительного Действия» черновиках.

Abstract

This article examines the specifics of Alexander Scriabin's worldview and the methodological principles underpinning the study of his creative heritage. It considers the following key topics: the influence of various philosophical teachings on the composer and their role in the formation of his own philosophy; the psychological features of his creative process; and the chronological development of ideas and images in Scriabin's philosophical notes and drafts of the text for his 'Preliminary Action'.

✓ *Ключевые слова:* Творчество Скрябина, философия Скрябина, записи Скрябина, «Предварительное Действие», «Мистерия», скрябиноведение, «Прометей», «Поэма Экстаза».

✓ *Keywords:* Scriabin's creativity, Scriabin's philosophy, Scriabin's correspondence, *Preliminary Action*, *Mystery*, Scriabinology, *Prometheus*, *Poem of Ecstasy*.

№ 4 / 2022

ЮБИЛЕИ. ПАМЯТНЫЕ ДАТЫ

К 90-летию
со дня рождения
Родиона Щедрина

О магистралях творчества 1960—1970-х годов

УДК 78.071.1

ДЕМЧЕНКО АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ
Доктор искусствоведения, главный научный сотрудник, профессор, Международный Центр комплексных художественных исследований, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова (Саратов, Россия)

DEMCHENKO ALEXANDER I.
Doctor of Arts, Chief Researcher, Professor, International Center for Complex Artistic Research, Saratov State Conservatory Named after L. V. Sobinov (Saratov, Russia)

E-mail: alexdem43@mail.ru

Творческий путь Родиона Константиновича Щедрина уже превысил в своей хронологии семь десятилетий, поскольку композитор имеет полное право исчислять его с 1950 года, когда были написаны получившие известность хоровые миниатюры (в их числе маленький шедевр на пушкинские слова «Тиха украи́нская ночь»). Траекторию этого пути можно делить на эволюционные отрезки исходя из различных эстетико-стилевых парадигм, однако в любом случае ключевым по своей значимости для шестидесятника Родиона Щедрина был и остается период 1960—1970-х годов. Именно данный период находится в центре внимания предлагаемого диптиха эссе, где рассматриваются две линии художественных предпочтений композитора того времени, обозначенные как *музыкальная публицистика* и *романтические искания*.

Эссе первое. Музыкальная публицистика

Основные произведения публицистической направленности Родион Константинович Щедрин создавал в основном в 1960-е годы, в них он неизменно предлагал совершенно неординарные художественные решения, где лик актуального социума каждый раз представал в тех или иных уникальных ракурсах.

Открывало эту линию «озорное» сочинение, написанное в том же 1963 году, что и Концерт № 1 для оркестра, известный под названием «Озорные частушки». Все необходимое для понимания авторского замысла заложено здесь в заголовке и обозначении жанра: ***«Бюрократиада»**, курортная кантата для солистов, хора и оркестра на тексты инструкций для отдыхающих*.

В последней части заголовка зафиксирован приоритет — то был первый опыт, положивший начало весьма существенному для отечественной музы-

ки 1960-х годов *документалистскому направлению*. В данном случае Щедрин заодно напомнил об одной «издевательской» тенденции в музыке 1920-х годов, заявившей о себе в таких «скандальных» композициях, как «Каталог сельскохозяйственных машин» Д. Мийо, «Четыре газетных объявления» А. Мосолова, а частично и в эпизоде дающих объявления в газету из оперы Д. Шостаковича «Нос».

«Издевка» Щедрина состояла в том, что смехотворный канцелярский текст подается в музыке как нечто донельзя серьезное, чему служат все атрибуты ораториального действа барочных времен: полный комплект солистов (сопрано, меццо-сопрано, тенор, бас) и соответствующие структурные «номинации» (к примеру, Речитатив, Ария, Дуэт и хорал, *Lamento*, Двойной канон, Первая фуга и Вторая фуга). Отдельные приемы подобного пародирования десятилетием позже отзовутся у Щедрина в обличительных пассажах оперы «Мертвые души».

Остроумно-изобретательный сатирикон псевдооратории «Бюрократиада» явился весьма изощренным выпадом шестидесятничества в адрес закосневших устоев заинструктивированного «совкового» бытия, и следующим зашифрованным вызовом режиму второй половины XX века можно назвать, пожалуй, только **«Звоны»** (Концерт для оркестра № 2).

Раскодировать суть этого произведения мыслимо, лишь исходя из времени его написания: 1968 год, сразу после событий подавленного силами Варшавского договора антисоциалистического мятежа в Чехословакии (к слову, Щедрин был в числе немногих, отказавшихся подписать заявление советской интеллигенции в поддержку данной акции). Звонов как таковых, которые ожидаются, исходя из заявленного названия, здесь практически нет, но «внутренняя» звонность пронизывает всю композицию. И это звонность томительная, затаившаяся, горестно-скорбная, с прорывами острых болевых ощущений.

Исключительно мрачный колорит определяет атмосферу разброда, хаоса — рисуются «потемки» мира с их полной беспросветностью (симптоматично, что повествование прерывается на гнетущем многоточии). Дисгармонию происходящего подчеркивают изредка угадываемая фоника кремлевских курантов и агрессивные выпады пронзительно-крикливых фанфар. Авангардный звуко-шумовой поток регистрирует всеподавляющую длань социума, что воспринимается как потенция безумия.

До «Звонов» гражданская позиция Щедрина как «инакомыслящего» косвенно заявила о себе во **Второй симфонии**, над которой он работал достаточно долго (1962—1965). Необъявленная автором программа связана с событиями Второй мировой войны, а публично неоднократно заявлялось о том, что произведение посвящено памяти павших в битве с фашизмом.

Звукоизобразительные натурализации, которые композитор начал вводить в свои сочинения впервые с данной симфонии, как будто бы подтверж-

дают это: нарочито бравурный солдатский марш в I части, имитация гула самолетов и взрывов фугасных бомб во II. Однако и это, и все остальное в музыке данного произведения скорее указывает на состояние мира в его художественных обобщениях на весь XX век. Причем мира глобального и в той его ипостаси, которая отчетливо соотносится с приметами тоталитаризма.

«Глобус» предстает здесь в максимальной и предельно разноречивой множественности, в разбросе контрастов-антитез от вспышек материально-грубой экспансии до воспарения в сферу призрачно-ирреальных виде́ний, от плакатно-натуралистических эффектов до утонченнейших запечатлений жизни души.

Вот что породило зафиксированную в подзаголовке произведения совершенно неожиданную композиционную архитектонику: *25 прелюдий для оркестра* (этот принцип рапсодической драматургии распространился позже на балеты «Чайка» и «Дама с собачкой», а также на гигантское звуковое пространство «Музыкального приношения»).

Суть обрисованного таким образом мирового «разброда» в конечном счете сводится к противостоянию весьма уязвимого субъективно-человеческого и всесильного надлично-императивного начал, что концентрируется в финале.

Его открывает тема, которую нередко, возможно из соображений идеологического прикрытия, именовали *«темой борьбы и преодолений»*, но этот центральный образ симфонии — именно образ грозной, устрашающе-беспощадной силы с ее тяжелой, неумолимо-жесткой, «кованой» поступью пронзительно-ревущей меди в сопровождении сухой и резкой, как удары плети, аккордикой (в своей обнаженно негативной окрашенности интонационный контур этой темы, видимо, не случайно восходит к «Поганому плясу Кащеева царства» из «Весны священной» Стравинского).

***

Переходя к партитурам ораториального плана, сразу же отметим, что в них музыкальная публицистика Щедрина 1960-х была обращена преимущественно к позитивным граням отечественной истории в ее прошлом и настоящем.

Настоящее композитор решил увековечить одним из самых ярких знаков того времени, каким он видел творчество своего близкого друга — Андрея Вознесенского. Вот почему **«Поэтория»** (1968) получила, помимо оригинального неологизма в качестве названия, столь же неожиданное авторское обозначение жанра: *Концерт для поэта в сопровождении женского голоса, хора и оркестра*.

Естественно, всю словесную канву данного действа составили отобранные Щедриным стихи Вознесенского: «Гойя», «Кроны и корни», «Потерянная баллада», «Ташкентский репортаж», «Тишины!», а также отрывки из поэм «Лонжюмо» и «Оза».

Главный герой здесь — Поэт, его резко выраженная индивидуальность, неповторимое ви́дение мира и даже своеобычие присущего ему декламационного выговора при чтении стихов, о чем композитор писал: *«Я воспринимаю голос поэта, как тончайший музыкальный инструмент. Уникальность его звучания не уступает редким инструментам Страдивари, Гварнери или Амати»*.

Концерт для поэта *в сопровождении*... Действительно, музыка выступает здесь прежде всего в этом качестве, и характерно, что *solo* Поэта в его последнем монологе идет практически в беззвучии (отдельные блики-соноры и далекий певческий голос), что отчасти оправдано строками стихотворения-исповеди «Тишины!».

Мир в «Поэтории» предстает как в «вещной» конкретике, так и в восхождениях к вечностным категориям. Но в любом случае его осмысление наполнено флюидами сгущенно романтического восприятия и публицистического пафоса.

Ключевые моменты взрывчато-экспрессивного повествования обращены к Родине-России, к боли и горечи за нее. И тогда по контрасту с авангардной, сонорно-алеаторной «ультрасовременностью» на передний план выходит истовая «архаика» перезвона колоколов, хоровой псалмодии или знаменного распева, и часто звучит столь ценимый композитором народный голос Людмилы Зыкиной (особую проникновенность он обретал в воспроизведении причета «Матерь Володимирская»).

***

Прошлое отечественной истории XX века нашло у Щедрина свое отображение в оратории **«Ленин в сердце народном»**, которая создавалась в 1969 году, то есть в приближении к столетней годовщине со дня рождения основателя Советского государства.

Композитор самым глубинным образом прочувствовал то, что когда-то, на определенном витке жизни нашей страны, исходило из самых искренних чувств и помыслов широких масс, которые искали в фигуре вождя светоч возможного избавления от вековечной беспросветности и закабаленности. Вот почему Щедрин опирался в данном случае только на народные тексты, и им так или иначе соответствовала жанрово-интонационная суть музыкального наполнения.

Оратория «Ленин в сердце народном» стала в музыкальном искусстве самым масштабным претворением того мотива, который зафиксирован в ее названии. Масштабам этого претворения соответствует многообразие художественного содержания, основной идейно-смысловой комплекс которого расслаивается на три линии.

Первая из них (инструментальная) экспонируется в оркестровых эпизодах I части (Вступление и *Lamento I*): сурово-эпический склад, декламационно-призывная «жестикуляция», время от времени драматические всплески

с прорывами почти пронзительной тоскливости — таковы основные очертания этой скорбно-патетической образности.

Самостоятельное и завершающее свое развитие она получает в V части (Симфония). Картина всеобщего траура запечатлена в жанровом характере пассакальи — скорбная процессия грузно шагающих, нарочито несогласованных патетических линий оркестра (это «разноречие» свободного контрапункта призвано передать горестную разлаженность, прострационность состояния).

Жанровость образа дополняется изобразительными элементами:

- во-первых, для воплощения картины шествия используется многократно апробированный в музыке принцип динамической волны (нарастание — спад, словно бы приближение к наблюдателю и удаление от него);
- во-вторых, отмеченная в оркестровых эпизодах I части «жестикуляция» преломляется здесь в виде вздымающихся ввысь реплик, как бы передающих движение воздеваемых к небу рук, застывающих в скорбной мольбе-заклинании.

Другая линия (хоровая) является, пожалуй, стержневой по своей значимости в формировании общего облика оратории. Это сфера всенародных плачей и причетов, которые составляют основное содержание I и III (*Lamento II*) частей и которые представлены чрезвычайно многоразлично:

- как медлительно-сдержанные причитания-речитации (начальные эпизоды I и III частей);
- как быстрые и обнаженно горестные никнущие ниспадания хоровых голосов (ц. 2 из I части — своеобразное фугато-оползание фактуры сверху вниз на краткой варьируемой попевке);
- как суровый и подчеркнуто мужественный причет с протестующей интонацией (в ц. 5—6 той же части находим еще одно свободно выстроенное фугато на кратком причетном обороте, на этот раз восходящем снизу вверх);
- и как, наконец, архаизированные заплачки с красивыми, тонко хроматизированными линиями (с ц. 27 в III части непрерывные перекомбинации шестиголосных *ostinati*, составленных из *divisi* сопрано, альтов и теноров).

Однако при всем обилии оттенков в любом своем варианте сфера плачей и причетов неизменно выдержана в строго эпическом строе, который вообще определяет тонус данного произведения.

В ходе развертывания этого плаче-причетного излияния возникают дополнительно еще три образные грани, которые стоят несколько особняком:

- чувство анемии, прострационности в жутковато-призрачной, полуфантастической тишине (сонорный эпизод *«Не стало товарища Ленина»*, ц. 3 I части);

- ❒ состояние горестного, настороженно-напряженного оцепенения-ожидания (кодетта III части);
- ❒ покойно-эпический распев в мягко-поступательном движении сказывания (*solo* альтов в развитии первого эпизода III части).

Последняя из отмеченных образных граней прямо предвосхищает третью линию ведущего идейно-смыслового комплекса, которая своим «монопольным» развертыванием в VI части (Эпилог) завершает ораторию. Ее прямое предназначение — снять воздействие скорбно-ламентозных эмоций, обрисовать умиротворение всенародного состояния.

Осуществляется это посредством нейтрализации эмоциональной окраски (особенно отчетливо проявляется в мажоро-минорной вибрации как мелодической строки, так и хоровой вертикали) и благодаря вариантной многоповторности ласково-баюкающего напева-фразы.

Однако есть в этой колыбельной-поминовении и более глубинный смысл. Уже в звучании скорбно-патетической и плаче-причетной образности (рассмотренные выше первая и вторая линии) нетрудно было заметить тяготение к вневременно́й окрашенности. Эта тенденция находит окончательное выражение в финале, в чем и состоит прежде всего его итоговая функция.

Такая объективация происходит на основе синтеза архаично-крестьянской интонационности (основанной на инициативном развитии древних закличек-при́говоров) и чисто современных звуковых ощущений, но, может быть, более всего ввиду опоры на особый строй мелоса — мечтательно-упоительного, манящего в бескрайние высоты, возносящего в беспредельность.

Впечатление исчерпывающего катарсического умиротворения особенно ощутимо в завершающей каденции контральто *solo* (без хора), в своих воспаряющих звучаниях окончательно растворяющейся в беспредельности Вечности.

Будучи по природе своей концепцией чисто романтической, оратория Щедрина базируется на одном из краеугольных камней подобной эстетики — принципе антитез. Выражается это в резко поляризованном сопоставлении стремления к общенародному, несколько абстрагирующему и вечностному (в основном идейно-смысловом комплексе), и тенденции к локально-характеристическому, специфически-индивидуализирующему, событийному с подключением специфики документального репортажа (побочная образная сфера во II и IV частях).

Во II части («Рассказ красногвардейца Бельмаса», свидетель смерти вождя) такая направленность определяется уже во вступительном эпизоде — и в подчеркнуто звонкой, бодрой «зоревой» фанфарности армейского типа, и в несколько «бубняще-псалмодирующем», открыто речевом интонировании баса *solo*.

Тонус основного раздела (с ц. 15) определяют изобразительно-иллюстративные движения оркестра с неясно-возбужденным (поначалу даже таинственным) бегом взвихренных линий и неожиданными вторжениями резко-драматических вспышек (воплощению подобной атмосферы превосходно служит избранная здесь манера фиксированной алеаторики).

На гребне этого стремительного звукового потока излагается вокальный «репортаж с места происшествия», построенный на интонациях взволнованной, «спотыкающейся» угловато-патетической речи, с каждым новым этапом повествования все более бурной и смятенной, вплоть до экстатической кульминации на утверждении-заклинании «*Ленин жив!*» (святая «неправда» латышского стрелка).

Еще специфичнее по музыкальному колориту и характеристичнее по образности IV часть («Рассказ работницы Наторовой»). Уже во вступительном *solo* флейты зримо обрисован портрет женщины особого типа — услужливой, неуемной, непоседливой, по-мальчишески остроглазой и, несмотря на возраст, сохраняющей инфантильную непосредственность и любопытство.

Партия колоратурного сопрано (симптоматичен избранный тембр), продолжая линию флейты, основана на характеристической речитации — дробной, «частой» по ритмическому рисунку и непрерывно изменчивой по интонационному облику (в частности, немалую долю характеристичности придают многочисленные форшлаги в вокальной строке). Оркестровый фон, вполне соответствуя специфическим качествам вокального повествования, выступает с чисто изобразительными функциями.

В целом этот рассказ, сотканный из множества граней, имеет весьма определенную траекторию, созвучную смыслу происходящего, — от суетливо-деловитого возбуждения в начальных эпизодах через задумчивость и осмысления к опечаленности и никнущим интонациям завершающего эпизода-заплачки...

К сказанному необходимо присоединить два примечательных момента. Первый из них состоит в том, что на 1960-е годы приходится небывалый расцвет в отечественном музыкальном искусстве документалистского направления. Как помним, в сугубо пародийном ключе соответствующие приемы были апробированы Щедриным в упоминавшейся выше курортной кантате «Бюрократиада».

В оратории «Ленин в сердце народном» словесная канва основана на воспоминаниях о Ленине 1924 года двух очевидцев — латышского стрелка А. Бельмаса и работницы П. Наторовой (II и IV части). В остальном композитор опирался на извлечения из былины северной сказительницы А. Крюковой, причем избранные строки подобраны так, что они приобретают документально-информативный характер. Допустим, в I части в архаизированной лексике передается горестное сообщение с троекратным напоминанием «факта»: «*Не стало товарища Ленина*».

Второй момент связан с другим, еще более важным для отечественной музыки 1960-х годов направлением, получившим название *«новая фольклорная волна»*. Щедрин, как известно, внес в развитие этого направления неоценимую лепту, что прежде всего касалось разработки частушечной стихии.

Рассматриваемая оратория дает совершенно иные ракурсы народно-национального. Главенствуют здесь жанры причетов и заплачек, которые дополнены такими ответвлениями, как сказ, отпевание или нарратив говорного интонирования. Завершающей и уникальной точкой претворения фольклорных прообразов становится введение в Эпилоге *solo* контральто в народной манере пения.

По существу, перед нами оратория-обряд, где I часть — воплощение народной скорби (реакция на происшедшее), III — оплакивание-отпевание, V — траурное шествие, VI — поминовение (вознесение в Вечность). В рамках полного обрядового цикла, который исполнен эпической объективности и отрешен от личного, возникают два глубоко субъективных, конкретно-локализованных высказывания очевидцев (эти высказывания выхватываются из народной толщи лучом музыкального «прожектора»).

Путем резко контрастных сопоставлений удается охватить всеобщее и особенное. Столь широкий разлет художественных «антитез» выразительно дополняет внутреннее многообразие граней и оттенков, представленных в этом русском народно-национальном реквиеме, который выполнен в необычайно тонкой и гибкой психологической нюансировке (именно для ее реализации и потребовалась тщательно детализированная, порой даже рафинированная техника вокально-хорового письма).

И последнее. Долгие годы находясь на посту руководителя Союза композиторов России и неизбежным образом контактируя с адептами господствующей тогда идеологии, Р. К. Щедрину, как правило, удавалось уберечься от политических компромиссов и тем более от какой-либо конъюнктуры в своем творчестве.

Тем не менее порой это происходило. Самоочевидные свидетельства тому — написанные сугубо формально, в громогласно-плакатной манере «Симфонические фанфары» (Праздничная увертюра) к 50-летию Октября (1967) и «Торжественная увертюра», адресованная 60-летию СССР (1982).

Казалось бы, столь же «ангажированной» можно считать и ораторию «Ленин в сердце народном» (1969) с соответствующей ремаркой *«Столетию В. И. Ленина»*. Тем более что в одном из интервью 1992 года автор обозначил ее как *«сознательный политический компромисс»*.

Однако, выполняя этот «соцзаказ», композитор нашел совершенно неординарный ракурс творческого решения, суть которого сам он отметил как стремление рассказать *«о любви простых людей к Ильичу, об их личном, сокровенном отношении к нему»*. Отсюда та безусловная искренность и глуби-

на художественного воплощения темы, что сделало данное произведение одной из вершин бесчисленной музыкальной Ленинианы.

Высокие достоинства оратории, о которых говорилось выше, побудили включить ее в программу юбилейного концерта к 85-летию композитора, и вдохновенное исполнение силами Мариинского театра в зале Московской филармонии под руководством Валерия Гергиева подтвердило несомненную жизнеспособность этого произведения.

***

К рассмотренным произведениям по заостренности ви́дения социальной ситуации примыкает опера **«Мертвые души»** (1976), и стоит заметить, что начиная с «Мертвых душ» либретто всех своих опер композитор создавал сам. Заостренность эта оказалась подчеркнутой и ввиду той коренной метаморфозы, которую претерпел в те годы образный мир музыки Щедрина: от юмора к сатире, от жанрово-характеристической обрисовки народного начала к его драматической трактовке.

Намеченная в предыдущей опере («Не только любовь») драматургия расслоения (Варвара и ее окружение) приобретает здесь законченное выражение и воспринимается как монтаж двух параллельно существующих пластов жизни, которые, будучи абсолютно чужеродными, практически не пересекаются друг с другом.

Губернское общество (так сказать, «образованный класс») композитор вслед за Гоголем рисует в ракурсе сугубого развенчания, самым широким образом используя всевозможные градации гротеска. Для характеристики этих персонажей Щедрин использовал средства академической музыки, причем он ставил перед собой цель применить все вокальные формы, выработанные в оперном искусстве. Но как они применяются?!

Вот первая сцена — «Прием у губернатора»: экспозиция гоголевских персонажей, выполненная как серия микропортретов, очень кратких и крайне контрастных. Здесь и Чичиков — его, «залетную птицу», человека из столицы, восторженно приветствуют (фраза-рефрен: *«Виват, Павел Иванович!»*). Сам он с сакраментальным текстом: *«Интересуюсь познанием всякого рода мест»* — подается через виртуозное *bel canto* с фиоритурами и разного рода «завитушками», но это *bel canto* как бы вывернуто наизнанку (начиная с повторения первого слога фразы *«Ин...»*).

Композитор выворачивает наизнанку и все другие вокальные формы. Путем подобной деформации (с использованием больших интервальных скачков и приданием всему гипертрофированной характеристичности) как раз и достигается высмеивание, окарикатуривание паноптикума «мертвых душ».

Народная жизнь, которая у писателя на первый взгляд почти неприметна и намечена только отдельными штрихами (один из них: *«Почему слышится*

и раздается немолчно в ушах твоя тоскливая песня?..»), развернута композитором в полновесный образный пласт. Более того, ему придано едва ли не определяющее значение — произведение открывается и завершается обобщенной картиной *«Расеи»*.

И теперь вместо присущей раннему творчеству Щедрина цветистости красок и юмористического наклонения передается углубленно-драматизированное ощущение бедственного ее состояния (в этом, конечно же, чувствовалась проекция на современность). Сумрачно и безнадежно, с щемящей нотой повествуется о «лапотной», горемычной стране, обреченной на скудость и тоскливую беспросветность *доцивилизованного* существования.

Рисуя такую Россию, Щедрин обращается к *народному пению* в его натуральном виде — и по словесной лексике, и по интонационному фонду, и по манере исполнения, причем значимость этого фактурного пласта подчеркнута тем, что он заменяет партию скрипок в оркестре. Столь небывалое для академического искусства новшество подготавливалось им задолго — достаточно напомнить включение «персонального» тембра известнейшей тогда певицы народного плана Людмилы Зыкиной в партитуры «Поэтории» и оратории «Ленин в сердце народном».

И вновь отметим всю остроту драматургического расслоения: сразу же после только что упомянутой сцены «Прием у губернатора» следует сцена под названием «Дорога» с причетным запевом *«Ох, ты не плачь, не плачь»*, которая воспринимается символом тягостного монотонного хода бесконечно тоскливой жизни, что подчеркнуто затемненным колоритом музыки.

***

Финальной вехой многих образно-смысловых линий, характерных для творчества Щедрина 1960-х и начала 1970-х годов, стала хоровая поэма **«Казнь Пугачева»** (1981). Подтекстом в чисто субъективном плане *«Казнь...»* была символическим прощанием с былой вольницей и бунтарством, а ее трагизм — тризной шестидесятников по себе и своим романтическим амбициям.

В более широком и объективном плане это произведение завершало в творчестве Щедрина художественное исследование идеи трагизма народной России (в продолжение оратории «Ленин в сердце народном» и народных сцен оперы «Мертвые души»). Эта, одна из поздних зафиксированных им гроз социума, явилась и последним ярким бликом музыкальной публицистики в ее документалистском преломлении (поэма написана на слова из пушкинской «Истории Пугачева»).

Действительно, перед нами фреска-хроника, виртуозная звукопись которой нацелена на остроэкспрессивное изложение драматического сюжета с его событийной достоверностью — отсюда выдвижение на передний план декламационных элементов, в том числе скандирующей речи, и обилие зву-

коизобразительных приемов разного рода (гул и вопли толпы, колокольный перезвон и т. п.).

Это повествование, построенное как большая череда эпизодов, воссоздающих многоплановую картину, насквозь пронизано исключительной силой непосредственного переживания за происходящее, вызывая чувство потрясения перед жестоко карающей десницей преступной власти. И конечно же, вновь высвечена столь характерная для композитора боль за вечную неустроенность русской жизни...

Остается заметить, что сделанное Р. Щедриным заняло достойное место в ряду музыкально-художественной публицистики 1960-х годов, где в числе вершин находим Тринадцатую симфонию и «Казнь Степана Разина» Д. Шостаковича, Реквием Д. Кабалевского, оратории «Миг истории» К. Хачатуряна и «По следам Руставели» О. Тактакишвили.

Эссе второе. Романтические искания

Вступив с начала 1960-х годов в основную фазу своего творчества, композитор пошел по пути резкого обострения различных сторон музыкальной выразительности, что, соответственно, сопровождалось сгущением красок и тонóв в обрисовке всего и вся. А это, в свою очередь, означало, что художественный процесс приобретал явно *романтическую направленность*.

И надо признать: Родион Щедрин был в числе самых ярких представителей романтического движения второй половины XX века. Говоря об этом, будем исходить из представления, что классический романтизм первой половины XIX столетия — только одна из фаз романтизма как направления, периодически выходящего на авансцену художественного процесса в различные его исторические периоды.

Заметим, что сознательную приверженность данному движению композитор с полной отчетливостью обозначил, создав по избранным страницам своего «главного» балета концертную композицию под названием «Романтическая музыка „Анна Каренина“». И в дальнейшем определение *романтический* всплывало в заголовках произведений Щедрина неоднократно (см., к примеру, фортепианную серию «Романтические дуэты» или «Романтическое приношение» для фортепиано, виолончели и оркестра).

Как известно, средоточием романтического искусства является мир личности. В ее современном контуре композитор более всего акцентировал *интеллектуальное начало*, и ему удалось дать в музыке на редкость сильный и убедительный портрет интеллектуала тех лет — интеллектуала с его сложным и многомерным внутренним миром, своеобычием внешнего облика и поведения, с его непредсказуемостью и подчас пикантной изощренностью жизненных проявлений (имеются в виду «капризы» эгоцентрического свой-

ства, но поданные очень обаятельно), что передавалось посредством исключительной остроты интонационного контура, которая намечалась у Щедрина уже в раннем творчестве.

Все это превосходно «озвучено», например, в фортепианном цикле **«24 прелюдии и фуги»** (1964—1970), где нестандартности изображенной личности отвечает совершенно неожиданная трактовка полифонии. Памятуя об аналогичном знаменитом цикле Д. Шостаковича (1951), все-таки следует констатировать: только что названным опусом именно Щедрин открыл «шлюз» полифонической музыке второй половины XX столетия с ее качественно новыми координатами.

Принципиальная разница определялась тем, что Шостакович в своем классическом собрании формировал объективно-универсальный свод представлений о человеке, а Щедрин моделировал облик романтической натуры во всей ее субъективности, выводя на передний план подчеркнуто индивидуализированное, особенное и даже «эксклюзивное», обнаруживая склонность к эзотерике и рафинированности.

Практически ограничивая себя воспроизведением медитативных состояний и фантазийно-игрового начала, композитор придает многому флер остромыслия и рационалистической отстраненности. Поэтому тонкая, мастерская отделка звуковой ткани соответствует авторской ремарке *Brillante severo*, что прочитывается как *холодная отшлифованность*.

Всему сказанному соответствует и собственно полифония, в которой формально поддерживаются все параметры контрапунктической оснащенности: обращение и ракоход, проведения темы в увеличении и уменьшении, вплоть до таких усложнений, как тройная фуга *(c-moll)*, или то, что последняя фуга *(d-moll)* является точным обращением первой *(C-dur)*.

Однако на поверку оказывается, что традиционные каноны трактуются весьма свободно, освященные веками формы получают совершенно неожиданное наполнение:

- круг тональностей выдержан по примеру цикла Шостаковича, но в любой из них *dur* и *moll* предстают крайне усложненными, с ускользающими из-под контроля ладовыми устоями;
- темы фуг зачастую обильно хроматизированы и отличаются широким интервальным диапазоном (до двух октав);
- очень непривычен интонационно-жанровый облик тематизма, что дополняется жесткостью диссонантной среды и колкостью артикуляции.

Как бы там ни было, по части развития полифонии во второй половине XX века Щедрин сделал, пожалуй, наибольший вклад, чем кто-либо другой. Достаточно сказать, что медленные части многих крупных его сочинений — пассакальи, и эти сгустки медитативности всегда основаны у него на сложной полифонической разработке.

Присоединим к этому еще один факт: почти сразу после рассмотренного выше цикла композитор выпустил **«Полифоническую тетрадь»** (1972) — серию из 25 пьес с массой контрапунктических кунштюков и шарад.

Целое здесь скреплено посредством того, что последняя пьеса («Полифоническая мозаика») построена на темах предшествующих номеров, и движение этих номеров выдержано в рамках конструктивной схемы: первые двенадцать пьес идут от *la* по хроматизму вниз, а следующие двенадцать возвращаются по хроматизму к исходному *la*.

Сами пьесы обозначены по преимуществу сугубо «технически»: *Двойная фуга*, *Тройной контрапункт*, *Обратное движение*, *Инверсия*, *Канон в октаву*, *Зеркальный канон*, *Бесконечный канон, Каноническая имитация* и т. д. И собственно музыке присуще заведомое господство рациональной умозрительности, отвлеченных мыслительных построений, подчеркнутый аэмоционализм.

В этом пространстве абстрагирующей аналитики исключениями становятся только две «вспышки» живости и непосредственности: № 12 *(Токкатина-коллаж)* с цитатой баховской двухголосной инвенции *F-dur* и № 16 *(Остинатный бас)*.

Общеизвестны бахианские пристрастия Щедрина. Как-то Д. Д. Шостакович задал ему вопрос: *«Если бы вы попали на необитаемый остров и вам было бы позволено взять всего одно музыкальное произведение, чтобы вы взяли?»* Щедрин, не задумываясь, ответил: *«Искусство фуги»*.

С именем и традицией Баха у него впоследствии оказалось связано несколько сочинений, в том числе **«Музыкальное приношение»** (1983) — гигантская композиция, где от великого предшественника воспринято не только название одного из его последних и сложнейших произведений, но и несколько хоральных реминисценций, а также воспарение в выси абстрагирующей мысли и главенствующая роль органа (его первый монолог длится около часа). Кстати, подготавливая премьеру, композитор в совершенстве овладел игрой на этом инструменте.

«Кровное родство» с великим композитором отмечено также введением монограмм *BACH* и *SHCHEDRIN* (фамилия Щедрин в латинском написании дает шесть музыкальных звуков). По замыслу автора, это был ничем не стесняемый в своем течении концерт-медитация, тон которого, по его словам, *«неспешный, близкий к тому роду надсуетного музицирования, который был принят в эпоху Баха»*. И столь же неспешно к органу как «духовому» инструменту последовательно и «рационально» присоединяются *три* духовых по *три*: флейты, фаготы, тромбоны.

***

Интеллектуализму музыки Щедрина, в том числе преломляемому через бахианство и тяготение к полифонии, нередко сопутствовал ярко выраженный *романтический артистизм*. Это находило себя в блистательном ком-

позиторском мастерстве, в подчеркнуто эстетизированной подаче художественного материала, в красоте отделки музыкальной ткани, в общей изысканности и элегантности звучания.

Иногда артистизм приобретал некую самоценную значимость. Образцом подобного рода можно считать балет **«Кармен-сюита»** (1967), где Щедрин выступил в партнерстве с Бизе, осуществив коренное преображение хрестоматийно известных мелодий на современный лад. Сделано это настолько корректно, органично и впечатляюще, что исключаются какие-либо возможности для упреков в насилии над исходным тематизмом, в неуважительном отношении к первоисточнику.

Помимо драматургической перекомпоновки, его модернизация ведется главным образом по линии в высшей степени оригинальных трансформаций тембра и ритма. И, говоря о преобразованиях ритма, следует упомянуть о том, что транскрипция выполнена только для струнных и ударных, причем партия ударных требует пяти исполнителей. Можно говорить о *конгениальности* этой транскрипции — не случайно она соперничает в популярности с самой оперой.

Возродив на новом уровне искусство транскрипции, композитор не раз «вторгался» с той же целью и в собственную театральную музыку, — к примеру, кроме упомянутой композиции по «Анне Карениной», это переработки материала балета «Чайка», а также опер «Не только любовь», «Лолита» и целого ряда других сочинений.

Александр Блок определял романтизм как *«стремление жить удесятеренной жизнью»*. В 1960-е годы это стремление нередко смыкалось с бурным разворотом урбанистической стихии, что проходило тогда под знаком НТР (научно-техническая революция — так стали именовать очередной виток повышенной активности «индустриальной эры»).

Урбанистическая стихия затронула музыку Щедрина самым непосредственным образом, сказавшись в широком внедрении рационально-конструктивных элементов и в запечатлении мощной энергетики соответствующего типа. В этом отношении настоящим взрывом стала **Первая фортепианная соната** (1962), которая как раз и ознаменовала окончательное вхождение Щедрина в эстетико-стилевые «координаты» новаторского искусства второй половины XX столетия.

В ее I части происходит стремительное перерождение идущего от раннего творчества ярмарочно-смехового начала в жесткую урбанистику, а после погружения в глубины сознания (медленная часть) следует финал с его «огнедышащей», поистине вулканической магмой энергии, с его пафосом самосжигания в яростно клокочущей жажде действия. Рассмотрим эту драматургическую траекторию подробнее.

I часть полна дерзкого озорства с примесью ироничности, и начинается это с того, что заявленное *Allegro da sonata* очень далеко от представлений о

сонатном *Allegro*. Хотя формально схема сонатной формы соблюдена, однако ее образно-смысловое наполнение оказывается совершенно неожиданным.

Фольклорный тематизм с его отзвуками раннего творчества (от лучшего в балете «Конек-Горбунок», в опере «Не только любовь» и фортепианных пьесах) изначально подвергается активной модернизации посредством остроты и импульсивности подачи материала (в том числе с использованием тех возможностей, которые дает упруго-синкопированная джазовая ритмика).

Но еще важнее то, что скерцозно-игровой тонус, настоянный на скоморошине, в ходе развития коренным образом преображается в драматизированный энергетический напор с соответствующим насыщением густой диссонантностью (включая кластерную аккордику) и нервной ритмической пульсацией.

Интеллектуальная «пауза» средней части («Полифонические вариации») обращены к сумрачно-философическим медитациям, мыслительное напряжение которых выливается в патетические тираты на кульминациях. Здесь царит аскеза кантианского «чистого разума», и дух *ratio* по-своему отражается в следующей композиционной детали: каждая из *семи* вариаций имеет протяженность в *семь* тактов.

Финал (Рондо-токката) становится результирующим итогом произведения, в том числе втягивая в свою орбиту тематизм главной партии I части и подчиняя ее господствующему здесь бешеному темпоритму. Энергетика модифицируется в сверхэнергию кипящей лавы жизненных преодолений, ультрадинамизм оборачивается настоящим цунами, а максимализм устремлений подчеркнут категоричными, буквально «выстреливающими» репликами, завершающими каждую очередную волну вскипания урбанистического шквала (так до неузнаваемости трансформирован тип фактуры финала Четырнадцатой сонаты Бетховена).

Однако этот бушующий водоворот, это неистовое полыхание, во всем отвечающее авторской ремарке *feroce*, внутренне оказывается «конструктивно обоснованным», то есть базируется на точном расчете. И то, что зафиксировано в названии известного романа Юрия Бондарева *«Горячий снег»*, могло бы в сонате Родиона Щедрина быть озаглавлено словосочетанием *«Холодное пламя»* — это пламя холодное, но обжигающее.

Таков один из парадоксальных образных синтезов, раскрывающих экстремальные грани современного жизнеощущения на его стадии «бури и натиска» 1960-х годов.

***

Отталкиваясь от только что сказанного, приходится констатировать: урбанизированный мир современного романтика — это нередко мир парадоксов. В музыке Щедрина столь специфический ракурс отчетливее всего нахо-

дил себя в «совмещении несовместимого» — действительно несовместимого или по крайней мере того, что на первый взгляд кажется таковым.

Если взять для примера финальную часть **Второго фортепианного концерта** (1966), получившую название «Контрасты», то обнаружим парадоксальные перебросы антитез:

- от деловитой сосредоточенности (она акцентирована «внехудожественными» формулами пианистических экзерсисов Ганона, преобразованных в урбанистическую моторику) к гедонии нарочито легковесного, поверхностного досуга (выполнено на основе искусного воспроизведения джазовой импровизации);
- от прозаически-обыденного к благородной экспрессии одухотворенного мыслительного состояния;
- от грубовато-плакатного, натуралистического к утонченно-лирическому или ирреально-призрачному.

Подобная свобода неожиданных переключений и предельно резких контрастов вызвала к жизни особого рода прелюдийную драматургию. Она представляет собой сцепление фрагментов разной величины и разного смыслового наполнения, монтаж звуковых блоков-кадров, которые сам композитор неоднократно определял как прелюдии (Вторая симфония с ее подзаголовком «25 прелюдий для оркестра» или прелюдии, перемежаемые несколькими интерлюдиями, из которых состоит балет «Чайка»). Все это живо напоминает кинохронику, спонтанно воссоздающую многообразную мозаику событий и впечатлений.

Но вернемся ко Второму фортепианному концерту. В этой, пожалуй, лучшей из концертных композиций Щедрина, после еще достаточно завуалированного предварительного опыта в опере «Не только любовь», со всей отчетливостью и остротой была разработана самая больная проблема романтического сознания — конфликт личности и окружающего ее мира.

Возможности инструментального концерта по самой его природе как нельзя лучше подходят для этого (*solo* как бы олицетворяет индивидуальное начало, *tutti* — его окружение), чем и воспользовались отечественные композиторы в полной мере именно в 1960-е. Причем пик развертывания данной проблематики приходится на 1966 год, когда рядом со Вторым фортепианным концертом Р. Щедрина появились Второй виолончельный концерт Д. Шостаковича и Скрипичный концерт Б. Чайковского.

Но приходится признать, что, в сравнении с аналогичными концепциями, модель противостояния, предложенная в концерте Щедрина, отличается особой сложностью и неоднозначностью.

Дело в том, что у других композиторов авторские симпатии всегда и безусловно на стороне *solo*, символизирующего личностное начало, и оно становится жертвой подавляющих воздействий окружающего мира (впервые

это с полной явственностью предстало в Первом виолончельном концерте Б. Тищенко, 1963). Взгляд Щедрина в данном отношении оказывается совершенно неожиданным.

Уже в I части его герой при всей привлекательности порождает противоречивое к себе отношение. С одной стороны, в открывающих экспозицию двух каденциях рояля (примечательно, что одна из них написана для правой руки, другая — для левой) перед нами предстает фигура интеллектуала, наделенного сложным и глубоким внутренним миром, но тем не менее в ее горделивой раскованности ощутима потенция эгоцентричности, а в подчеркнутой неординарности чувствуются претензии на исключительность.

И в какой-то степени можно понять реакцию среды, изначально отторгающей все нестандартное, из ряда вон выходящее. Но эта враждебность приобретает настолько агрессивные формы, что порождает сугубо негативное впечатление. В самом деле, хлещущие, режуще-отсекающие аккорды оркестра (на скрежете интервалики септим и нон), напоминающие удары плети, бича и звучащие с невероятно категоричной императивностью, воспринимаются как прямое насилие над личностью.

Заголовок I части — «Диалоги», но это диалоги конфликтного противостояния. И *solo* поначалу стремится в своей непримиримой бескомпромиссности быть на равных с окружением. Но понятно, что массированный натиск *tutti* в скором времени одерживает верх, и кульминационный пункт ожесточенного противоборства увенчивается оргией подавления с победно-зловещими провозглашениями медных. Завершающие элегические рефлексии солиста пронизаны чувством поникающей обессиленности, истаивая на горестных вопрошаниях.

Еще бóльшая неожиданность ожидает слушателя в финале, где антагонисты меняются ролями. Теперь, в ворохе обостренных контрастов, о которых говорилось в самом начале, от *solo* исходят экспансивные инициативы, и именно оно устремлено к кругу сомнительных ценностей (нарочито утилитарная жизнедеятельность, экстравагантные «выходки» и другие образы, выводящие из ранга поэтичности). В противоположность этому среда становится прибежищем одухотворенности, серьезности и возвышенной мысли (неоклассические очертания тематизма, пассакальные ритмы).

Последней неожиданностью Второго фортепианного концерта становится поиск выхода из рассмотренного конфликта, что осуществляется в два этапа.

После сурово-драматичных, изнуряющих схваток I части в следующей («Импровизации») происходит временное сближение «воюющих сторон» на платформе конструктивно-созидательной энергии с ее заведомой техницистской заданностью. Бум наступательной урбанистики с видимым энтузиазмом утверждает себя посредством вихревого моторно-токкатного *perpetuum mobile* с призывно-сигнальным интонированием в опоре на кварту.

Но если в этой части, при свойственной ей некоторой хаотичности двигательного потока, еще встречаются моменты определенного разноречия *solo* и

tutti, то в коде финала на почве того же урбанистического динамизма наблюдаем достигнутый ими абсолютный монолит устремлений: они смыкаются в едином порыве деятельных преодолений колоссальной силы («стальной» ритм сверхжесткого кластерного унисона).

***

Характерная для романтизма исключительная интенсивность жизненного пульса нашла преломление у Щедрина не только в плане резких драматургических переключений и не только в бурной энергетике действенных проявлений, но и в плоскости эмоционально-психологических переживаний. Помноженная на отмечавшееся выше сгущение и обострение всего и вся, эта сверхинтенсивность повела к сильнейшему драматизму и даже трагизму мировосприятия.

Максимального напряжения данная ситуация опять-таки достигала при обращении к самой больной для романтического сознания проблеме — проблеме взаимоотношений личности и ее окружения, особенно в варианте их противостояния.

Свой апогей разработка этой проблематики прошла в балете **«Анна Каренина»** (1971), где она достигла обостренно трагического накала. И совсем не случайно, обсуждая концепцию балета, сразу же заговорили о *«двух музыках»* (таково определение самого композитора), через резко выраженный контраст которых как раз и раскрывается противостояние личности и среды.

Музыка *внешняя* — это окружение Анны, светское общество, обрисованное как бесстрастно-холодное, в тонах изысканного аристократизма, порой громогласно-помпезное в своих церемониалах (и тогда явственно слышатся отголоски фанфаронской бравуры советских времен).

Музыка *внутренняя* — это сама Анна, портретируемая в основном в ипостасях напряженнейшего психологизма и невероятно сконденсированной, обжигающей, буквально режущей экспрессии (в ее выражении Щедрин достиг такого предела, что в обозримом будущем трудно представить себе нечто превышающее по силе и оголенности трагического чувства).

Не довольствуясь самой по себе поляризованностью этих *«двух музык»*, композитор предельно заостряет конфликт посредством их совмещения в одновременном звучании, добиваясь эффекта «скрежещущей» вертикали (разумеется, с использованием политональности).

Балет «Анна Каренина» продемонстрировал высшую художественную оснащенность его автора:

- ❒ здесь и умение при инсценировании литературного первоисточника сосредоточиться на самом необходимом, строго сообразуясь с законами жанра;
- ❒ здесь и поразительно корректное использование музыкальных цитат, призванных пометить историческое время действия;

- здесь и совершенно самобытное художественное истолкование новейших «технологий».

Говоря о «технологиях», достаточно представить, как по-своему откликнулся композитор на опыт так называемой *конкретной музыки*, выказывая исключительную чуткость к флюидам звукошумовой атмосферы окружающего мира и феноменальную способность переплавить их в нотированную запись акустического инструментария. В «Анне Карениной» последняя из этих звуковых натурализаций вырастает в символический образ локомотива жизни, равнодушно проносящегося мимо раздавленной им индивидуальной судьбы.

В передаче психологизма композитор широко опирается на возможности *сонорики*, в том числе моделируя рефлексирующие состояния путем погружения в плывущее звуковое «марево» (поскольку сонорика исключает отчетливость интонационного контура и тем более мелодизм как таковой). Все это явственно намечено уже в Прологе к балету, наполненном напряженной томительностью и ощущениями тревожности, чреватой драматическими взрывами неминуемых катастроф.

Всплывающие здесь отдельные мелодические фразы — из музыки Чайковского. Так Щедрин стремился обозначить атмосферу семидесятых годов XIX века, то есть времени создания романа Толстого. Однако цитаты эти звучат в качественном преображении, сближаясь с авторской музыкальной тканью и тем самым врастая в контекст искусства второй половины XX века.

Катастрофичность существования личности определяет трагическую экспрессию исключительной силы и остроты. В ее выражении Щедрин достиг такого предела, что в обозримом будущем трудно представить себе нечто, превышающее по степени обнажения эмоций боли, отчаяния, переходящих в открытый вопль души. И когда над этим полыханием экспрессии нависает тяжелая «длань» фатальных произнесений медных духовых инструментов, вновь ощущается традиция Чайковского, но она опять-таки получает сугубо современное наполнение.

Первый из таких взрывов ультраэкспрессии приходится на завершающую сцену I действия. И вот что примечательно: впереди еще два акта, однако по характеру музыки для нас ясно, что героиня балета обречена, поскольку это сцена любви только по сюжету, а музыка раскрывает как бы уже свершившуюся катастрофу.

***

В иных ракурсах ситуация сложившегося к началу 1970-х годов трагизма мировосприятия, вкупе с разработкой проблемы взаимоотношений личности и среды, раскрыта Щедриным в **Третьем фортепианном концерте** (1973).

Если начать со второго из этих моментов, то приходится констатировать отсутствие резко выраженного противостояния как такового. *Solo* и *tutti* зачастую существуют в разных образно-звуковых измерениях, у каждого из них по преимуществу «своя епархия».

Личностное начало еще более, чем это было во Втором фортепианном концерте, тяготеет к эгоцентрическому модусу, изъявляя склонности к тотальной раскрепощенности, к полной непредсказуемости проявлений и к своеобразному нарциссизму. Законченный субъективизм жизнеотношения являет себя в рафинированных рефлексиях, в фантазмах изощренного интеллекта, в погружениях в сферу подсознательно-интуитивистского и в отлетах в сферу запредельного, иррационально-мистического.

Что несомненно объединяет *ego* с его окружением, так это ощущение глубочайшего кризиса. Как во внутреннем, так и во внешнем мирах воцарились хаос и дисгармония, оказались утраченными не только устои и опоры, но и смыслы существования. Экстаз нигилистический устремлений, губительно-разрушительные побуждения, бесцельно грохочущие катаклизмы означали абсурд и безумие кошмаров современного бытия.

Генеральная кульминация, с ее нарочито сумбурной «разорванной» звуковой тканью, с ее клокочущим неистовством и беснованием, знаменует апокалиптическое столпотворение. По замыслу автора, пианист в этот катастрофический момент может исполнять фрагмент из любого классического концерта (сам Щедрин играл начало Первого фортепианного концерта Чайковского), что носит чисто символический смысл, поскольку рояль практически не слышен в бедламе оркестрового *tutti*, и воспринимать подобное нужно как сакраментальный *«глас вопиющего в пустыне»*, глас безвозвратно исчезнувшей красоты и поэзии человеческого бытия.

Можно представить себе всю степень сложности композиторского письма, которая потребовалась для сооружения подобной художественной конструкции. Алеаторно-сонорные потоки с их всплесками и обвалами, свободные напластования «скрежещущих» вертикалей, амелодическая и атематическая трактовка звукового материала, снятие привычных музыкальных связей, логика алогичного — таков абсолютно внебытовой и даже «внеземной» язык этой одночастной поэмы, основанной на совершенно спонтанном развертывании.

То был пик авангардных исканий Р. Щедрина и предел его романтического «экстремизма», правомерность появления которого подтверждается тем, что годом раньше появилась Первая симфония А. Шнитке, в несколько иных стилевых координатах обращенная к аналогичной идее хаоса и безумия мира.

Завершающий парадокс Третьего фортепианного концерта связан с его подзаголовком — *«Вариации и тема»* (подобное позже перейдет в заглавие и конструктивный замысел композиции «Вариации и тема» для скрипки *solo*, 1998), что автор прокомментировал следующим образом: *«Тема использова-*

на не как первоисточник, а как итог всей линии развития, как обобщение, вывод, основная мысль, заключающая произведение».

Итак, после 33 вариаций, границы между которыми остаются для слушателя неопределимыми, и после оглушительного срыва последней кульминации возникает единственная, ясно очерченная грань: максимально тихо, как каденция-хорал солирующего рояля, наконец-то звучит долгожданная «тема». В ее печально опадающем контуре, постепенно уходящем в глубокий нижний регистр, таится смертельная усталость от безумств окружающего мира и собственного безумства, желание опомниться и одуматься. Это своего рода воспоминание-молитва о Человеке, но молитва без упований и надежд, поскольку слишком много в ней скорбной подавленности.

Столь горькую разуверенность закрепляет послесловие: цепь отрывистых, быстро затухающих ударов оркестра, лишенных тембра и малейшей теплоты, уводящая в некие беспредельные дали и растворяющаяся в них, что прочитывается как уход во внечеловеческое инобытие, исчезновение в нем.

Присоединим к сказанному памятные впечатления Альфреда Шнитке от прослушивания Третьего фортепианного концерта Родиона Щедрина: *«Третий концерт воспринимается как сгущенное выражение музыкальной концепции произведений, подобных „Анне Карениной“ и „Поэтории“, — концепции драматического восприятия жизни в ее противоречиях. Диссонантность музыкального языка, стремительность и судорожность высказывания придают этому произведению горький привкус жизненной достоверности».* Далее А. Шнитке отмечает злободневную проблему современной инструментальной музыки — *«интонационный голод, „истраченность“ тематических ресурсов и необходимость поисков новых мелодических возможностей. Это — вечная проблема музыки, но сейчас она приобрела особую остроту, и сегодня настоятельно требуется прорыв в новое мелодическое измерение. Можно, конечно, спасаться от реальности в застрахованных районах традиционного академического тематизма или в монастырской тиши интервальной алхимии. А можно признать критичность ситуации и искать выход из нее. И это наличествует в Третьем концерте Щедрина — отражение кризиса, объективно трагическая ситуация, стремление разорвать этот заколдованный круг. Вариационное преображение „зашифрованного“ поначалу музыкального образа концерта приводит к его мелодическому очищению, кристаллизации к концу сочинения благородной основной темы. Впечатляет неожиданный эпилог — неумолимая, как бой часов, последовательность политембровых аккордов, вносящая в драматическую дуалистичность музыки некое „третье“ качество, загадочное проявление какой-то новой силы („Есть еще, друг Горацио...“). В этой недосказанности — особая привлекательная сила, слушатель уносит с собой чувство краткого и острого соприкосновения с таинственной опасностью».*

***

После «Анны Карениной» и Третьего фортепианного концерта трагическая настроенность музыки Родиона Щедрина постепенно пошла на спад.

Последние сильнейшие ее всплески находим в балете **«Чайка»** (1980), причем в трактовке данного типа образности намечаются коренные перемены: трагизм жизнеощущения замыкается теперь на самой личности как самопричине глубокого внутреннего разлада. Окружающая среда здесь уже просто фон — фон презираемый, отвергаемый, но не являющийся виновником трагедии главных героев.

С точки зрения постепенного отхода от трагизма еще более показателен последний балет Щедрина — **«Дама с собачкой»** (1985), где уже нет ни трагизма, ни былой экспрессии. Его герои временами как бы пребывают в некоем «подвешенном» состоянии, равносильном жизненному прозябанию. Это своеобразно отвечало социальному тупику, в котором оказалась страна к середине 1980-х годов (то, что назвали временем застоя, стагнации).

А с конца 1980-х годов, когда начался деятельный поиск выхода из тупика, для композитора все более значимыми становились классические ориентиры стиля — стиля уже не романтического (в его современной версии), а классического в своей сущности (разумеется, в столь же современном его истолковании). Все это означало поворот к горизонтам Постмодерна как определяющего направления в искусстве рубежа XXI столетия.

Аннотация

Ключевым по своей значимости для творчества Щедрина является период 1960—1970-х годов, в рассмотрении которого в предлагаемом диптихе эссе выделены две магистрали: музыкальная публицистика (произведения, относящиеся к документалистскому направлению, сочинения оппозиционно-критической ориентации, а также опусы с ярко выраженным социальным акцентом) и романтические искания (из характерных смысловых констант — интеллектуализм, повышенная интенсивность жизненных проявлений, конфликт личности и среды).

Abstract

The 1960s and ’70s were a key period in Rodion Shchedrin’s creative career. In this period, two distinct paths can be identified: music journalism (documentary, critical, and social works) and Romantic searching (from specific semantic constants to intellectualism, an increased intensity of life experiences, and a conflict of personality and environment).

✓ *Ключевые слова:* творчество Щедрина 1960—1970-х годов, музыкальная публицистика, романтические искания.

✓ *Keywords:* Rodion Shchedrin’s creative work of the 1960s—1970s, musical journalism, Romantic searching.

№ 4 / 2022

ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ, ХРОНИКИ

УДК
7.01 + 75.046

Рецензия на:

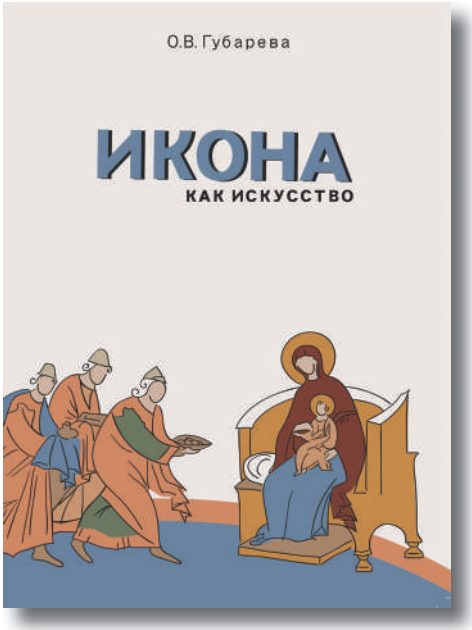
Губарева О. В. Икона как искусство: Эстетические традиции русской иконописи и современная визуальная культура. СПб.: Аргус СПб, 2022. 356 с., ил.

ЦВЕТАЕВА МАРИНА НИКОЛАЕВНА
Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор кафедры филологии и истории искусств, Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения (Санкт-Петербург, Россия)

TSVETAEVA MARINA N.
Doctor of Culturology, PhD (History of Art), Professor of Philology and History of Art Chair, State University of Film and Television (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: mtsvetaeva@rambler.ru

В настоящее время теория и история искусства нуждается в комплексной междисциплинарной методологии, объединяющей исследователей из многих областей социогуманитарного знания. Монографическое исследование Оксаны Витальевны Губаревой «Икона как искусство: Эстетические традиции русской иконописи и современная визуальная культура» — это работа искусствоведа и культуролога, в которой привлечены научные методы философии, теории и истории культуры, искусствоведения, психологии, литературоведения и богословия. Ее актуальность обусловлена необходимостью междисциплинарного исследования, расширяющего и углубляющего методологические и теоретические основания русского искусства в контексте всемирно значимой древнерусской культуры, ее концептуальных, эстетических и семантических уровней, воздействующих на национальную художественно-образную культуру. Кроме того, на современном этапе необходим анализ кризиса эстетического мировосприятия, тенденции боязни собственного наследия, родного языка, речи, причин падения профессионализма, умаление роли идеала и культуры подлинного, когда, по мысли И. А. Антоновой, от реальности остается «либо груда кирпичей, либо заспиртованная акула». Культура эпатажа способствует отлучению зрителя от «чтения глубины», постижения



онтологии жизни, вне которого мы можем остаться в деформированном, упрощенном, пустом и слепоглухом мире.

В монографии О. В. Губаревой выстраивается научно-теоретическая база для комплексного осмысления национальных архетипов, проявленных в визуальной культуре XX—XXI веков. В основу подхода положен «принцип синергийности разных интерпретационных моделей», когда совокупность научно-теоретического материала дает приближение к истинному пониманию сущности искусства, исследованию целостности явления, включающего не только наследие иконописи, но и всеобъемлющий разговор о Красоте, ее онтологии, свидетельствующей о высших идеалах; образно-метафорического мышления в контексте образа и Первообраза. В тексте представлен анализ «истории красоты», эстетических предпочтений, проявленных в каждом рассматриваемом периоде, основанных и на национальной духовно-эстетической традиции, и на ее трансформации.

Монография О. В. Губаревой состоит из четырех разделов, органично раскрывающих логику исследования, ее смысл, нерв и образность, профессиональный опыт, страстную заинтересованность и любовь к национальной культуре, ее судьбе, болевым тенденциям.

В первом разделе «Богословие Красоты: теоретический анализ иконописной эстетики», состоящей из пяти глав, раскрываются базисные положения: принцип целостности, специфика западного и восточнохристианского мышления, помогающая отличать христианскую сакральность от магической картины мира, языческого космоцентризма; связать такие категории, как ритм, пластические особенности, цвет и свет с теорией гармонии, основанной на богословии иконописи. Они позволили сформулировать фундаментальные художественные принципы, лежащие в основании эстетической целостности: композиционную ритмичность, взаимодействие частей и целого, послойность изображения; метафоричность и многозначность контекста, Христоцентричность; принцип созерцания, «замедленного чтения», когда зритель становится сотворцом смыслов, а не только наблюдателем живописной поверхности. Как показано в исследовании, обращение к иконописи — это не только обращение к определенному историческому периоду, жанру или разделу культуры, это познание **логосности и целостности бытия,** поэтому история иконописи может рассматриваться как история «созерцаний». «...Эстетическое созерцание красоты было главным способом познания мира в ту древнюю эпоху, когда формировался их стиль и эстетические принципы. Бог как Великий Художник творил сущее; художник, наделенный даром творчества, сотворил Ему и раскрывал Его Образ в изображениях... в эстетическом переживании гармонии и совершенства» (с. 18), а созерцание Красоты включает и экзистенциальный опыт Богообщения, оказывающий глубинное воздействие на личность, формирующий мировоззренческие установки.

Во втором разделе (11 глав) «Влияние иконописной эстетики на развитие визуальной культуры Серебряного века: трансформация образов и смыслов» осуществлено выявление концептуальных духовно-эстетических позиций и художественной философии, обозначенной через основной код и феномен ведущих представителей, таких как Врубель, Васнецов, Нестеров, Борисов-Мусатов, Кузнецов, Рерих, Ларионов, Гончарова, Малевич, Филонов. В названии каждой главы присутствуют смысл и наиболее значимый визуальный эксперимент, соединяющий традиции Византии и модерна, христианской мистики и буддизма, поиски представителей «Голубой розы», ассоциативно-метафорической картины, соединяющий Восток и Запад; от религиозного нехристианского синкретизма, увлечения восточными верованиями и теософией до лучизма и антииконы бытия, проявленных в творчестве Малевича, когда супрематический проект осмыслялся некой новой формой религии (религии искусства), а супрематическая картина наделялась функцией новой иконы (с. 210). Мы видим, как под сводами новой эстетики искусства отражались теософские эксперименты Малевича: «Красные полотнища, закрывающие исторические здания в годовщину Октября, агитационные плакаты и памятники Ленинского плана монументальной пропаганды по всей стране, графика советских лозунгов, росписи агитпоездов, агитационный фарфор и первый мавзолей Ленина, сложенный из кубов, а также другие яркие явления революционной эпохи, имеют прямую связь с супрематизмом... с его эзотерическим пониманием геометрической формы, цвета, ритма» (с. 212). Интерес представляет анализ пророческого и проповеднического творчества П. Филонова, его мистериально-монументальные циклы, посвященные революции, ее «Мировому расцвету», своеобразные гимны-формулы новой жизни. Как известно, через пророчество великих мастеров раскрывался трагический дух времени, его парадоксы и антиномии.

Третий раздел монографии, названый «„Иконический дух“ советской эпохи. Искусство Бронзового века», отражает домостроительство советской эпохи. Проходя по страницам истории, мы видим влияние высоких нравственных идеалов в пространстве памяти, осмысленное личностями художников, их судьбами и биографиям. Исследована эстетика новых форм искусства, жанровая специфика — через обращение к быту (плакат, агитационные формы, графика, эпика советского кино) мы видим бытие «новой вселенной и нового человека». Раскрывается широкая палитра творческих имен, таких как Петров-Водкин, Самохвалов, Дейнека, Корин, ведущих режиссеров оттепели. Как отмечает О. В. Губарева, индивидуально-личностный и одновременно вечный дух идеалов объединит произведения писателей-деревенщиков, поэтов-шестидесятников, картины В. Е. Попкова, художников «сурового стиля», кинофильмы А. А. Тарковского. «Подобная целостность образно-символического сознания, реализованная в древнерусской культуре, сохранилась к началу XX века в крестьянской низовой культуре, и вернулась в профес-

сиональное искусство в редуцированном виде в процессе смешения культур, став общей для советской культуры Бронзового века» (с. 220). Исследуя «формулу соцреализма», автор утверждает, что его принципы опирались на эстетику классицизма XVIII века — значимость высоких идей и гражданских идеалов, «культ большой темы», идеализацию реальности на античных образцах, укорененных в академическую живопись с законами иерархии, нормативности, «цензурного окормления». Особая тема связана с принципами монументализации военной темы-жертвы и жертвенности, ее рефлексии, тем труда, героики и красоты человека. В этом контексте интересен опыт исследования взаимодействия, взаимовлияния иконы и авангарда, оказавшихся в художественном и церковном подполье. Важным аспектом работы является вдумчивое исследование памятников национальной культуры, ее драматической истории, связывающих традицию и новаторский дух времени в картину целостного историко-социального бытия нации.

И наконец, четвертый раздел «Эстетика иконы в постсоветской России» посвящен анализу позитивного и негативного опыта культурных феноменов, таких как постмодернизм, неоязычество и христианство, причудливо сочетающихся в художественной действительности, непростого диалога и взаимодействия Церкви, Музея и Государства, роли СМИ, Интернета, медиатехнологий; сочетанию «китчевой и гламурной» культуры с высокими образцами искусства, категорий классической и нонклассической эстетики, обреченных жить в одном историко-временной пространстве. Автор неизменно свидетельствует и обращает к пониманию целостности национальной культуры, не делимой на «своих и чужих», необходимости глобальных национальных проектов, сохраняющих культурное наследие.

В заключение необходимо отметить многогранную палитру источниковедческой базы, органично включенную в структуру и методологию монографии: это и историко-типологический подход, иконологический и иконографический анализ, образно-композиционный и стилистический метод; основы герменевтики и феноменологии, структурный анализ Венской школы; знание патристики, семиотики и теории гештальта, постмодернистской версии информационного подхода и т. д.

Данная работа является результатом длительной научной деятельности Оксаны Витальевны на протяжении более тридцати пяти лет. Многие годы О. В. Губарева изучала язык и эстетику иконы в Древнерусском отделе Русского музея, занималась вопросами реставрации, техникой живописи. Это зрелое и глубокое исследование сложившегося ученого, за плечами которого богатый опыт апробации данной темы в выступлениях на научных конференциях, в том числе международных, в большом количестве публикаций, включающих монографии, свыше пятидесяти статей по теме исследования; опыт преподавания в нашей стране и за рубежом, в том числе в Санкт-Петербургской академии постдипломного педагогического

образования и Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, на Катехизаторских курсах в Духовной академии, чтение краткосрочного цикла лекций в Кембриджском университете и Народном университете в Йоэнсуу; руководство и издание 43-томного проекта «Русские иконы: образы и символы».

Таким образом, к наиболее значимым научно-теоретическим аспектам монографии следует отнести:

- философско-эстетический анализ Красоты, определение ее онтологических горизонтов и категорий, соединяющих религиозное и светское мировосприятие;
- в контексте духовно-эстетической целостности, истории духа народа в научный оборот введен и проанализирован значительный корпус памятников искусства и культуры (живопись, графика, театр, кино, прикладное искусство) от Серебряного века до конца XX — начала XXI века;
- в настоящий момент важнейшим принципом фундаментального исследования является метод изучения национальных архетипов, формировавших национальное сознание на протяжении тысячелетней традиции, связывающий разрозненные исторические периоды в единую историко-художественную картину, обуславливающую присутствие христианского миропонимания даже в перевернутом и искаженном формате в культуре советского и постсоветского периода. Таким образом, главный итог монографии заключен не только в том, чтобы показать через историческую динамику специфику визуального искусства и национального опыта постижения духовно-нравственных и эстетических идеалов, но и включить русское искусство в широкий контекст мировой культуры.

Полемический характер монографии, корректный стиль собеседования с оппонентами будет востребован не только специалистами социогуманитарного профиля, но и широким кругом интересующихся историей искусства. Она дает пример достойного и профессионального диалога.

Информация для авторов

Журнал «Временник Зубовского института» принимает ранее не публиковавшиеся материалы (статьи, научные обзоры, рецензии), оформленные в соответствии с изложенными ниже требованиями.

Материалы передаются в редакцию в формате файлов Microsoft Word (расширение *.doc, *.docx) (имя файла — фамилия автора) на электронном носителе или по электронной почте (vremennik.riii@artcenter.ru) как приложение к письму.

Присланные статьи авторам не возвращаются.

1. Объем статьи, включая сноски и список литературы, — 0,5—1,0 п. л. (20 000—40 000 печатных знаков с пробелами). Статьи большего объема могут быть приняты к публикации по решению редколлегии в исключительных случаях. Объем рецензии, научного обзора, научной хроники — не более 0,5 листа (20 000 печатных знаков).

Материалы должны быть набраны в текстовом редакторе, шрифт Times New Roman. В статье могут быть использованы *курсив* или **полужирный шрифт**. Просим авторов не применять разрядку для выделения фрагментов текста.

2. Статьи могут содержать нотные примеры и графические изображения (рисунки, карты, схемы, таблицы). Они должны быть вставлены в документ, а также приложены в виде отдельных файлов. Нотные примеры принимаются в формате TIFF (расширение *.tiff или *.tif). В тексте ссылка на нотный пример — в круглых скобках: (пример 3). Все графические материалы должны быть в растровых форматах TIFF или JPEG с разрешением 600 dpi. В имени файла следует указать автора и название публикации, а также порядковый номер фотографии, рисунка или схемы. К тексту статьи должен прилагаться полный перечень иллюстраций и нотных примеров.

3. Примечания и ссылки на литературу должны быть подстрочные. Ссылки на литературу оформляются в соответствии с Государственным стандартом ГОСТ Р 7.0.5—2008 «Библиографическая ссылка». Номера сносок обозначаются арабскими цифрами.

Примеры ссылок в тексте:

> *Порфирьева А. Л.* «Парсифаль» и его средневековые корни // Традиция в истории музыкальной культуры. Античность. Средневековье. Новое время: Сб. науч. трудов / Сост. и отв. ред. В. Г. Карцовник. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 109.

Список литературы помещается в конце текста в алфавитном порядке. Иностранные источники перечисляются после литературы на русском языке. В списке обязательно указывается название издательства и количество страниц в книгах; для статей — страницы в сборниках и журналах. В описании сборников просим указывать научного редактора (редактора-составителя).

Название источника приводится на языке оригинала. Названия источников на языках, использующих алфавиты, кроме кириллицы и латиницы (например, на арабском, греческом, иврите и др.), должны даваться в транслитерации латинским шрифтом. В конце ссылки в круглых скобках необходимо указать язык оригинала.

При оформлении ссылок на электронный ресурс необходимо указание даты размещения материала либо даты обращения к нему.

Примеры ссылок на электронный ресурс:

> *Огаркова Н. А.* «Гром победы раздавайся» Г. Р. Державина — О. А. Козловского // Гимн А. Ф. Львова «Боже, царя храни!» в культурной и политической жизни императорской России. Глава 1. Российские гимны до 1834 г. URL: http://hymn.artcenter.ru/book/1 (дата обращения: 26.01.2015).

Указания на архивные источники даются в тексте (сносках) в виде аббревиатуры (например: ЦГА СПб. Ф. 82. Оп. 3. № 38. Л. 59). Аббревиатуры расшифровываются при первом упоминании. Сокращения расшифровываются и подаются отдельным списком в конце статьи.

Рукописи, не отвечающие изложенным требованиям, в печать не принимаются, не редактируются и не рецензируются.

Авторы статей несут полную ответственность за точность и достоверность сведений, цитат, ссылок и списка литературы.

Исправления стилистического и фактологического характера согласовываются с автором.

4. К статье должна быть приложена краткая аннотация на русском языке (до 500 печатных знаков с пробелами) и на английском языке (возможна более объемная — до 1000 печатных знаков с пробелами), название статьи на английском языке, а также список ключевых слов (от пяти до десяти слов и словосочетаний) на русском и английском языках.

5. Мы просим авторов прислать нам следующие сведения о себе: фамилия, имя, отчество, ученая степень, звание, должность, место работы на русском и английском языках, контактная информация (адрес электронной почты, телефон).

ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА. ВЫП. 4 (39). 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
www.artcenter.ru

Подписано к печати 30.12.2022 г.
Бумага офсетная. Гарнитура «Петербург».
Формат 70×100/16. Усл. печ. л. 17,88. Тираж 500 экз.

Дата выхода в свет: 23.01.2023 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