

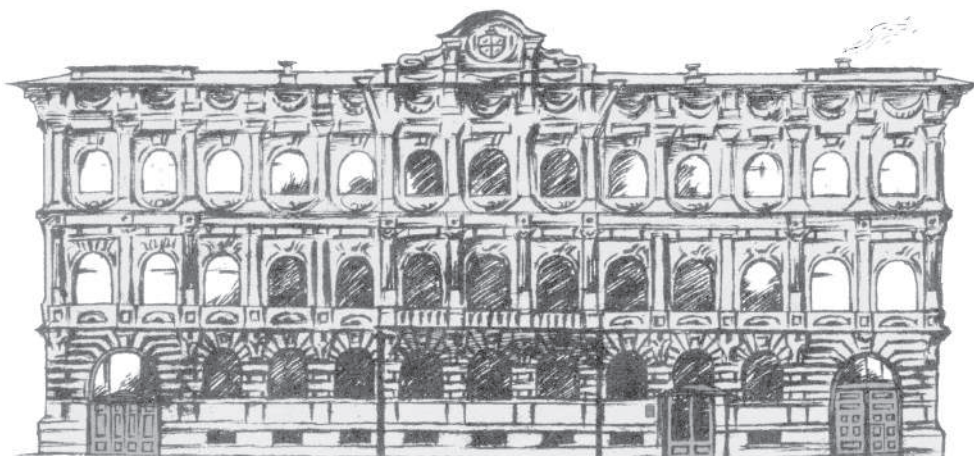
Министерство культуры Российской Федерации  
Российский институт истории искусств

---

# ВРЕМЕННОК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА

---

№ 1 (40) / 2023



*Санкт-Петербург  
2023*

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* — PhD, редактор английских текстов  
*Л. Н. Березовчук* — канд. иск.  
*Ж. В. Князева* — доктор иск.  
*Г. В. Ковалевский* — канд. иск.  
*Г. В. Копытова*  
*А. В. Королев* — канд. филос.  
*А. Б. Никаноров* — канд. иск.  
*Г. В. Петрова* — канд. иск.  
*А. В. Ромодин* — канд. иск.  
*А. Ю. Ряпосов* — канд. иск.  
*И. Д. Саблин* — канд. иск.  
*С. В. Хлыстунова* — канд. иск.  
*С. Е. Энглин* — канд. иск.

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

Возрастные ограничения: (12+)

**Редакционный совет:**

*А. Л. Казин* — доктор философских наук, профессор,  
научный руководитель Российского института истории искусств,  
председатель редакционного совета

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**Редакционный совет:**

- Т. И. Науменко* — доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории музыки, проректор по научной работе, Российская академия музыки имени Гнесиных
- И. В. Палагуа* — доктор исторических наук, доцент, заведующий кафедрой искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица
- В. Ф. Познин* — доктор искусствоведения, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет; заведующий сектором кино и телевидения, Российский институт истории искусств
- Н. С. Серегина* — доктор искусствоведения, Российский институт истории искусств
- Е. А. Скоробогачева* — доктор искусствоведения, профессор, и. о. проректора по научной работе, директор научно-исследовательского музея Российской академии живописи, ваяния и зодчества имени Ильи Глазунова
- Г. В. Скотникова* — доктор культурологии, профессор, Санкт-Петербургский государственный институт культуры
- Н. И. Тетерина* — кандидат искусствоведения, Государственный институт искусствознания
- Н. А. Хренов* — доктор философских наук, профессор, Государственный институт искусствознания
- Т. В. Цареградская* — доктор искусствоведения, профессор, начальник отдела международных связей и творческих проектов, Российская академия музыки имени Гнесиных
- Е. П. Яковлева* — доктор искусствоведения, профессор, Российский институт истории искусств

# Содержание

## Вопросы государственной политики в сфере культуры, науки и образования

*Д. А. Шумилин.* Единая государственная информационная система учета научно-исследовательских, опытно-конструкторских и технологических работ гражданского назначения: реалии и перспективы..... 9

## Исследования

### Музыка

*Д. Г. Ломтев.* Первый годовой цикл церковных кантат Готфрида Генриха Штёльцеля.....21

*F. M. Maier.* Jacques Handschins Konzept von Musikwissenschaft (Жак Гандшин и его концепция музыковедения) .....43

*А. Л. Порфирьева.* «Флейты греческой тэта и йота...».....54

*С. Е. Курносова.* Фортепианное творчество Григория Корчмара в парадигме теории диалога культур М. Бахтина: концептуальные параллели .....65

*И. Г. Макаловская.* Лейбл «Nonclassical»: к вопросу об определении «современной классической музыки».....77

*М. И. Карпец.* Электронные аудиотехнологии виртуального инструментария. К вопросу о формировании взгляда на проблему понимания и классификации .....86

### Музыкальный театр

*V. Bonelli.* Four Ballets on the Romanov Dynasty at La Scala (Четыре балета о династии Романовых на сцене «Ла Скала») .....95

*L. Hornigón.* Two Versions of *La Sylphide* by Filippo Taglioni Performed in Madrid in 1842 (Две версии балета «Сильфида» Филиппо Тальони, поставленные в Мадриде в 1842 году)..... 105

*О. А. Федорченко.* Цезарь Пуни — штатный композитор балетной музыки Дирекции императорских театров. 2. Цезарь Пуни в России..... 120

*Е. Н. Байгузина.* Артистические портреты из художественной коллекции Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой ..... 134

*Н. С. Шабалина.* «Гамлет» в современном балете: взгляд из XXI века на проблемы интерпретации..... 158

### Традиционное искусство народов мира

*В. В. Деменова.* Методологические аспекты анализа произведений буддийского искусства.....173

*Ван Ли.* Монгольский цам: истоки и художественные особенности.....184

## Обзоры, рецензии, хроники

*Г. В. Ковалевский.* Рецензия на: *Огаркова Н. А.* Музыкальный мир императрицы Елизаветы Алексеевны: Альбомные этюды Александровской эпохи. СПб.: Дмитрий Буланин, 2021. 260 с..... 199

**Информация для авторов**.....202

# Contents

## Issues of State Policy in the Field of Culture, Science and Education

- D. Shumilin*. The Unified State Information System for Accounting Research, Development and Technological Works for Civil Use: Realities and Prospects..... 9

## Research

### Music

- D. Lomtev*. Gottfried Heinrich Stölzel's First Annual Cycle of Sacred Cantatas.....21
- F. M. Maier*. Jacques Handschin's Konzept von Musikwissenschaft (Jacques Handschin's Concept of Musicology) .....43
- A. Porfirieva*. Osip Mandelstam's *Theta and Iota*.....54
- S. Kurnosova*. Grigory Korchmar's Piano Works and the Paradigm of Michael Bakhtin's Dialogue Theory of Culture: Conceptual Parallels .....65
- I. Makalovskaia*. Label „Nonclassical“: Exploring the Definition of 'Contemporary Classical Music' .....77
- M. Karpets*. Virtual Instrumentarium of an Electronic Audio Technologies. On the Question of Forming a View on the Issue for an Understanding and Classification .....86

### Musical Theatre

- V. Bonelli*. Four Ballets on the Romanov Dynasty at La Scala .....95
- L. Hormigón*. Two Versions of *La Sylphide* by Filippo Taglioni Performed in Madrid in 1842.....105
- O. Fedorchenko*. Cesare Pugni's Ballet Compositions for The Directorate of the Imperial Theatres. 2. Cesare Pugni in Russia .....120
- E. Baiguzina*. Artistic Portraits from the Art Collection of the Vaganova Ballet Academy .....134
- N. Shabalina*. *Hamlet* in Contemporary Ballet: A 21st-Century Take on Problems of Interpretation.....158

### Traditional Art

- V. Demenova*. Analysing Works of Buddhist Art: Methodological Aspects .....173
- Wang Li*. Origins and Artistic Features of the Mongolian Tsam .....184

## Reviews and Chronicles

- G. Kovalevsky*. Book Review: Natalia Ogarkova, *The Musical World of Empress Elizabeth Alekseevna: Musical Albums in the Epoch of Tsar Alexander* (Saint Petersburg, 2021) .....199

№ 1 / 2023

---

**ВОПРОСЫ  
ГОСУДАРСТВЕННОЙ  
ПОЛИТИКИ В СФЕРЕ  
КУЛЬТУРЫ, НАУКИ  
И ОБРАЗОВАНИЯ**

---





УДК  
001.893

# Единая государственная информационная система учета научно-исследовательских, опытно- конструкторских и технологических работ гражданского назначения: реалии и перспективы

**ШУМИЛИН ДМИТРИЙ АНАТОЛЬЕВИЧ**

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

**SHUMILIN DMITRIY A.**

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

*E-mail: dashumilin@gmail.com*

26 декабря 2022 года вступил в действие Федеральный закон от 28.06.2022 № 195-ФЗ «О внесении изменений в Федеральный закон „О науке и государственной научно-технической политике“», закрепляющий статус «Единой государственной информационной системы учета научно-исследовательских, опытно-конструкторских и технологических работ гражданского назначения» (далее — ЕГИСУ НИОКТР) как единой системы, предназначенной для обеспечения «управления научной, научно-технической и инновационной деятельностью, планирования, проведения экспертизы, мониторинга и оценки научно-исследовательских, опытно-конструкторских и технологических работ гражданского назначения, формирования единого подхода к управлению научными исследованиями и экспериментальными разработками по всем направлениям развития науки, технологий и техники гражданского назначения, которые планируются к проведению и (или) проводятся с привлечением средств бюджетов бюджетной системы Российской Федерации, в том числе путем возмещения затрат из бюджетов бюджетной системы Российской Федерации»<sup>1</sup>.

Таким образом, многократно высказывавшая ранее на самых различных уровнях организации и управления научной деятельностью мысль о создании единой национальной базы данных, аккумулирующей исчерпывающий объем информа-

<sup>1</sup> Статья 1 Федерального закона от 28.06.2022 № 195-ФЗ. П. 1.

ции о проводимых в стране научных исследованиях, приобрела прочный правовой фундамент, что позволит ускорить темп достижения соответствующей цели.

Согласно новому закону, все без исключения субъекты научной и научно-инновационной деятельности, получающие в той или иной форме от государства финансовую поддержку на соответствующий вид деятельности, должны передавать в ЕГИСУ НИОКТР определенный законодательством корпус данных (п. 4, ст. 1 Федерального закона от 28.06.2022 № 195-ФЗ) «в отношении научно-исследовательских, опытно-конструкторских и технологических работ гражданского назначения (далее в настоящей статье — работы), финансирование которых осуществляется с привлечением средств бюджетов бюджетной системы Российской Федерации, работ, выполняемых в рамках государственных заданий на оказание государственных услуг (выполнение работ), соглашений о предоставлении субсидий (грантов в форме субсидий), контрактов (договоров) на выполнение работ, оказание услуг, в том числе государственных контрактов, в отношении работ, финансовое обеспечение которых осуществляется фондами поддержки научной, научно-технической, инновационной деятельности в рамках соглашений о предоставлении грантов физическим и (или) юридическим лицам на реализацию научных, научно-технических программ и проектов, а также институтами инновационного развития»<sup>1</sup>.

Основной объем данных, о которых говорится в пункте 4 статьи 1 Федерального закона от 28.06.2022 № 195-ФЗ, — это сведения о самих научных исследованиях (разработках) на различных стадиях их выполнения, включая периоды планирования и формирования итоговых отчетов, а также о полученных в процессе их осуществления результатах. Помимо того, в законе формулируются требования о предоставлении в ЕГИСУ НИОКТР: данных о «правообладателях и правах на созданные в процессе выполнения работ результаты интеллектуальной деятельности»<sup>2</sup>; сводных проектов планов научных работ, выполняемых НИИ и вузами за счет государственных средств; экспертных заключений на проекты планов и тем научных исследований и на данные, предоставленные в систему в качестве результатов проведенных исследований.

Экспертную оценку размещаемой в ЕГИСУ НИОКТР информации осуществляет Российская академия наук в соответствии с пунктом 6.1 части 2 статьи 7 Федерального закона от 27.09.2013 № 253-ФЗ «О Российской академии наук, реорганизации государственных академий наук и внесении изменений в отдельные законодательные акты Российской Федерации»<sup>3</sup>. Кри-

<sup>1</sup> Статья 1 Федерального закона от 28.06.2022 № 195-ФЗ. П. 2.

<sup>2</sup> Статья 1 Федерального закона от 28.06.2022 № 195-ФЗ. П. 4.

<sup>3</sup> «Правила осуществления федеральным государственным бюджетным учреждением „Российская академия наук“ научного и научно-методического руководства научной и научно-технической деятельностью научных организаций и образовательных организаций высшего образования, а также экспертизы научных и научно-технических результатов, полученных этими организациями» утверждены Постановлением Правительства Российской Федерации от 30.12.2018 № 1781.

терии и показатели, в соответствии с которыми должна проводиться экспертиза, а также формы экспертных заключений определяются приказами Минобрнауки России от 18.01.2021 № 22 и № 23. Теми же приказами определены формы сбора информации, которые надлежит заполнять исполнителям работ при регистрации НИОКТР, оформлении промежуточных и итоговых отчетных документов. Это формы:

- планов научных работ;
- проектов тематики научных исследований;
- отчетов о полученных научных и (или) научно-технических результатах за отчетный финансовый год.

Важно отметить, что, согласно закону, права на все объекты интеллектуальной собственности, возникшие в результате создания, модернизации и эксплуатации ЕГИСУ НИОКТР, принадлежат Российской Федерации. Система предусматривает техническую возможность регистрации прав на результат интеллектуальной деятельности. Без осуществления такой регистрации дальнейшее использование данных, полученных в ходе разработки НИОКТР, может оказаться незаконным.

Для сотрудников организаций, планомерно работающих в ЕГИСУ НИОКТР с момента ее создания, в частности для сотрудников ФГБНИУ «Российский институт истории искусств», очевидно, насколько динамично в последние годы происходит развитие системы. Выстроен конструктивный диалог с ее операторами, налажено сотрудничество в отношении разработки и реализации предложений по технологическому развитию интернет-портала. В последние годы существенно более оперативно стала работать служба поддержки ЕГИСУ НИОКТР. На базе системы реализуется давняя идея ученых о так называемом «едином окне», предназначенном для обмена широким спектром документации между организациями-исполнителями и органами исполнительной власти, сопровождающей процесс создания и экспертизы научно-исследовательских работ. К настоящему времени ЕГИСУ НИОКТР уже объединила основные, некогда разрозненные пути передачи многочисленной планово-отчетной документации.

ЕГИСУ НИОКТР постепенно становится еще и удобным решением проблемы Big Data, стоящей перед научными и образовательными учреждениями. Если ранее для сохранения обширных данных, связанных с исследовательской деятельностью, организациям необходимо было создавать и обеспечивать работу собственной системы хранения и учета данных, то сейчас для этих целей все более удобным становится использовать ЕГИСУ НИОКТР<sup>1</sup>.

Параллельно с процессом развития ЕГИСУ НИОКТР в экспертном сообществе стала распространяться идея о возможности ее расширения до еди-

<sup>1</sup> Также для решения обозначенной проблемы целесообразно использовать и возможности Научной электронной библиотеки (elibrary.ru).

ной национальной цифровой системы оценки научной деятельности. В марте 2022 года, в рамках заседания Общественно-экспертного совета по национальному проекту «Наука и университеты», министр образования и науки России В. Фальков касательно вопроса формирования подобной системы сказал следующее: «У нас есть наработки для создания собственной, суверенной, отвечающей интересам Российской Федерации системы оценки научной деятельности. Сегодня, с учетом текущей ситуации, требуется взвешенный и прагматичный подход, основанный на национальных интересах, в том числе в области наукометрии и публикационной активности. Необходимо предложить принципиально новые показатели, индикаторы и оценки исследовательской деятельности, задать ориентиры для работы не только отдельного ученого, но и больших и малых научных коллективов, лабораторий, университетов и НИИ»<sup>1</sup>. Соответствующее направление развития ЕГИСУ НИОКТР представляется вполне перспективным. В частности, это позволит усовершенствовать практикуемые ныне подходы и принципы оценки научной деятельности.

Скажем об этом подробнее. Как известно, все отчетные материалы, связанные с разработкой НИОКТР, на базе организации-исполнителя проходят внутреннюю трехступенчатую (как минимум) систему рецензирования: на различных уровнях создания НИОКТР ее тщательно изучают и рецензируют специалисты, прекрасно знающие предмет исследования, далее работа проходит коллегиальное обсуждение на заседаниях научных отделов и секторов, с вынесением рекомендаций и заключений, наконец, НИОКТР подробно и со всей тщательностью рассматривается на заседании Ученого (Научного) совета НИИ или вуза. Такова давняя традиция отечественной научной школы. Кроме того, в настоящее время на всех этапах осуществления НИОКТР ее промежуточные и итоговые результаты в обязательном порядке ежегодно изучаются и рецензируются независимыми экспертами, привлекаемыми Российской академией наук. Следовательно, уже сейчас ЕГИСУ НИОКТР концентрирует научные данные, оценка качества которых осуществляется на достаточном уровне и может служить основой для формулирования выводов о работе ученых и организаций. Потому в настоящий момент *систему оценки научной деятельности в стране можно считать действующей*, хотя и нуждающейся в технологическом усовершенствовании.

Именно благодаря тому, что ЕГИСУ НИОКТР концентрирует результаты научных исследований и разработок, прошедших многоступенчатую систему рецензирования, как потенциальная единая система оценки научной деятельности она наиболее предпочтительна. Недавняя практика ориента-

<sup>1</sup> Эксперты обсудили создание Национальной системы оценки результативности научных исследований и разработок. URL: <https://minobrnauki.gov.ru/press-center/news/novosti-ministerstva/48219/> (дата обращения: 14.12.2022).

ции на принципы и показатели зарубежных баз данных, таких как Web of Science и Scopus, при оценке качества НИОКТР, активно применявшаяся в последние годы, привела к существенному смещению акцентов в подходах и методах оценки труда ученых, когда главным критерием становилось наличие или отсутствие публикаций в журналах, имеющих тот или иной рейтинговый уровень и «допущенных» в те или иные базы данных<sup>1</sup>. Количество

<sup>1</sup> Более подробно проблема использования в нашей стране западных систем оценки научно-исследовательской деятельности рассматривается автором в публикации: *Шумилин Д. А.* Система оценки качества научных исследований в сфере искусствознания: очередной конфликт Востока и Запада? // Русская цивилизация в глобальных конфликтах: исторические уроки и духовные смыслы: Сборник материалов научных конференций, организованных Институтом Наследия и РИИИ под эгидой Санкт-Петербургского международного культурного форума в 2018–2019 гг. / Сост. Ю. А. Закунов, А. Л. Казин. М.: Институт Наследия, 2020. С. 245–254.

О неестественности попытки встраивания отечественной гуманитарной науки в «прокрустово ложе» западных наукометрических практик ранее писали выдающиеся ученые, в частности, см. письмо академика РАН Валерия Тишкова: *Тишков В. А.* Нужно защитить отечественную гуманитарную науку от нашествия неопитов. URL: <https://career.mgimo.ru/page/adaptive/id27103/blog/9990615/?ssoRedirect=true> (дата обращения: 03.01.2023).

Проблема эта в последние годы привлекала, как известно, самое пристальное внимание научной общественности, что отражено во множестве публикаций, постановлений открытых заседаний Ученых советов. См., в частности:

Заявление Ученого совета Института мировой литературы имени А. М. Горького Российской академии наук по вопросу оценки публикационной результативности научных организаций гуманитарного профиля [10 февраля 2020 года]. URL: <http://imli.ru/index.php/115-novosti-2020/4011-zayavlenie-uchenogo-soveta-instituta-mirovoj-literatury-im-a-m-gorkogo-rossijskoj-akademii-nauk-po-voprosu-otsenki-publikatsionnoj-rezultativnosti-nauchnykh-organizatsij-gumanitarnogo-profila> (дата обращения: 03.01.2023).

Решение Ученого совета Института философии РАН 6 февраля 2020 г. URL: [https://iphras.ru/06\\_02\\_2020.htm](https://iphras.ru/06_02_2020.htm) (дата обращения: 03.01.2023).

Открытое письмо Ученого совета Института философии РАН [6 февраля 2020 года]. URL: [https://iphras.ru/pismo\\_06\\_02\\_2020.htm](https://iphras.ru/pismo_06_02_2020.htm) (дата обращения: 03.01.2023).

По результатам упомянутой выше встречи членов Общественно-экспертного совета по национальному проекту «Наука и университеты» главный ученый секретарь Объединенного института ядерных исследований Сергей Неделько высказался следующим образом: «Оценка и мониторинг научной деятельности важны, но не они главное в организации науки. Для обеспечения эффективности организации исследований необходимо управлять целями, а не процессами. Целью является получение фактических научных результатов, а они, как правило, плохо поддаются измерению примитивными наукометрическими средствами. Настойчивые попытки измерения и непрерывный контроль процесса всегда искажают, а зачастую и полностью разрушают исходное целеполагание. Многолетнее доминирование формальных наукометрических подходов к оценке научной деятельности, глубоко встроенное в нормативную правовую базу сферы исследований и разработок, приводит к грубому дисбалансу между естественным для исследователя стремлением решать новые сложные научные задачи и проблемы и вынужденным жестким следованием общепринятой конъюнктуре ради высоких наукометрических показателей с недопустимым перекосом в пользу последней» (Эксперты обсудили создание Национальной системы оценки результативности научных исследований и разработок. URL: <https://minobrnauki.gov.ru/press-center/news/novosti-ministerstva/48219/> (дата обращения: 14.12.2022)).

публикаций в тех или иных журналах говорит в первую очередь об уровне активности ученых в деле распространения в научной среде (!) результатов тех или иных исследований. Параметр этот, безусловно, очень важен, и он справедливо включен, как один из многих, в перечень критериев, по которым эксперты РАН оценивают проекты и отчеты о НИОКТР. Однако ошибочным было бы ставить его «во главу угла» при оценке качества работы ученых. Ни один журнал, сколь бы ни был высок его рейтинг, не обеспечивает столь же тщательную научную экспертизу публикуемых материалов, как это издавна и по сей день происходит в академических учреждениях России. Справедливо отмечавшаяся ранее проблема нехватки этапа анонимной экспертизы, при которой работу оценивает ученый / группа ученых, никак не связанный/ая с автором / авторским коллективом НИОКТР, решена усилиями Российской академии наук<sup>1</sup>. История науки показывает, что даже при наличии известных недостатков сложившаяся в нашей стране за многие десятилетия система профессиональной академической экспертизы наиболее адекватно и точно решает задачу определения уровня качества исследования. Отметим, что внутри западного научного сообщества превалирование наукометрических и библиометрических параметров при оценке научной работы также отнюдь не приветствуется. Многие зарубежные ученые указывают на то, что оценивать качество научного исследования необходимо в первую очередь посредством проведения экспертизы «учёными-экспертами, работающими в той же области»<sup>2</sup>. При этом «само по себе количество публикаций не может быть главным критерием оценки. При оценке результатов исследования не должен учитываться импакт-фактор журналов, в которых эти результаты опубликованы. Такие библиометрические показатели, как широко используемый индекс Хирша или число цитирований (на одну статью или за год), могут приниматься в расчёт только теми научными экспертами, которые способны оценить значимость этих показателей в контексте данной научной дисциплины. <...> В основе экспертной оценки не могут лежать библиометрические показатели»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> См.: Постановление Правительства Российской Федерации от 30 декабря 2018 года № 1781 «Об осуществлении федеральным государственным бюджетным учреждением „Российская академия наук“ научного и научно-методического руководства научной и научно-технической деятельностью научных организаций и образовательных организаций высшего образования, а также экспертизы научных и научно-технических результатов, полученных этими организациями, и о внесении изменений в некоторые акты Правительства Российской Федерации».

<sup>2</sup> Заявление трёх академий наук — Французской академии наук, Германской академии естественных наук «Леопольдина» и Лондонского королевского общества — о рекомендуемых методах оценки исследователей и исследовательских программ // Вестник Российской академии наук. 2018. Т. 88. № 11. С. 980.

<sup>3</sup> Там же. С. 981.

Конечно, сказанное выше относится главным образом к сфере гуманитарных наук. Для открытия или изобретения в области точных наук скорейшая публикация в авторитетных и широко распространяемых журналах, сообщающая о сути открытия, остается желательным и оптимальным вариантом информирования о результатах НИОКТР. Но в искусствоведении, к примеру, основным результатом НИОКТР является непосредственно текст работы, имеющий свою композицию, логику развития и соответствующий законам того или иного жанра — монографии, энциклопедии, тематического сборника научных статей, справочников, каталогов культурного наследия и т. д. Потому наиболее предпочтительным вариантом актуализации полученных искусствоведами знаний является полнотекстовое распространение созданных ими книг. Можно сказать, что уже сегодня ЕГИСУ НИОКТР предоставляет ученым хорошую возможность скорейшего выведения в общественный доступ результатов их научных исследований, в том числе благодаря интеграции системы с «Национальной электронной библиотекой». В будущем можно предвидеть взаимодействие ЕГИСУ НИОКТР с такими проектами, как «Культура.РФ» и Федеральный портал истории России «История.РФ» ([histrf.ru](http://histrf.ru)), что способствовало бы формированию целевой аудитории и еще более широкому распространению созданных на основе научных исследований книг.

Еще одна потенциальная возможность — выведение ЕГИСУ НИОКТР на уровень единой цифровой Межнациональной русскоязычной базы научных данных. В современных реалиях нет необходимости говорить о том, насколько важна сейчас задача укрепления и расширения русскоязычного научного пространства. Кроме прочего, для этого необходимы: мощная, действующая на международном пространстве система представления интересов и принципов, сформированных за многие века в русскоязычном научном сообществе, и не менее мощный цифровой оператор. Многие ученые, обучавшиеся когда-то в нашей стране, начинавшие исследовательскую деятельность в русле традиций отечественной науки, но волею судеб проживающие ныне за рубежом, не прочь более активно интегрировать свою исследовательскую деятельность в российскую научную жизнь, исторически весьма богатую и оригинальную. Выведение русскоязычного (!) варианта российской системы учета научных данных, созданных в процессе разработки НИОКТР, на уровень международной могло бы стать историческим явлением, значимость которого для развития науки, а также обеспечения национальных интересов России сложно переоценить. Во всяком случае это было бы весьма эффективным ответом на большие вызовы, о которых говорится в Стратегии национальной безопасности и Стратегии научно-технологического развития. Особенно перспективным такое нововведение стало бы для гуманитарных направлений в науке, где особо актуален оценочный фактор в изучении явлений человеческого бытия.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Федеральный закон от 27.09.2013 № 253-ФЗ. «О Российской академии наук, реорганизации государственных академий наук и внесении изменений в отдельные законодательные акты Российской Федерации».
2. Федеральный закон от 28.06.2022 № 195-ФЗ. «О внесении изменений в Федеральный закон „О науке и государственной научно-технической политике“».
3. Постановление Правительства Российской Федерации от 30.12.2018 № 1781. «Правила осуществления федеральным государственным бюджетным учреждением „Российская академия наук“ научного и научно-методического руководства научной и научно-технической деятельностью научных организаций и образовательных организаций высшего образования, а также экспертизы научных и научно-технических результатов, полученных этими организациями».
4. Заявление трёх академий наук — Французской академии наук, Германской академии естественных наук «Леопольдина» и Лондонского королевского общества — о рекомендуемых методах оценки исследователей и исследовательских программ // Вестник Российской академии наук. 2018. Т. 88. № 11. С. 979—981.
5. *Тишков В. А.* Нужно защитить отечественную гуманитарную науку от нашествия неофитов. URL: <https://career.mgimo.ru/page/adaptive/id27103/blog/9990615/?ssoRedirect=true> (дата обращения: 03.01.2023).
6. *Шумилин Д. А.* Система оценки качества научных исследований в сфере искусствознания: очередной конфликт Востока и Запада? // Русская цивилизация в глобальных конфликтах: исторические уроки и духовные смыслы: Сборник материалов научных конференций, организованных Институтом Наследия и РИИИ под эгидой Санкт-Петербургского международного культурного форума в 2018—2019 гг. / Сост. Ю. А. Закунов, А. Л. Казин. М.: Институт Наследия, 2020. С. 245—254.
7. Эксперты обсудили создание Национальной системы оценки результативности научных исследований и разработок. URL: <https://minobrnauki.gov.ru/press-center/news/novosti-ministerstva/48219/> (дата обращения: 14.12.2022).

## Аннотация

В статье говорится о закреплении правового статуса Единой государственной информационной системы учета научно-исследовательских, опытно-конструкторских и технологических работ гражданского назначения (ЕГИСУ НИОКТР) в связи с принятием Федерального закона от 28.06.2022 № 195-ФЗ «О внесении изменений в Федеральный закон „О науке и государственной научно-технической политике“». Кратко описываются основные требования закона к организациям, на базе которых осуществляются научно-исследовательские, опытно-конструкторские и технологические работы гражданского назначения. Особое внимание сосредотачивается на проблеме оценки качества научных исследований и перспективах ЕГИСУ НИОКТР как единой информационной системы в этой связи. В заключении говорится о потенциальной возможности выведения ЕГИСУ НИОКТР на уровень международной русскоязычной базы научных данных.

## Abstract

This article examines the consolidation of the legal status of the Unified State Information System for Accounting for Scientific Research, Development and Technological Works for Civil Purposes (EGISU NIOKTR) in connection with the adoption of the Federal Law of 28 June 2022, N 195-FZ 'On Amendments to the Federal Law „On Science and State Science and Technology Policy“'. It briefly describes the main requirements of the law for organisations on which basis research, development, and technological work for civic purposes is carried out. In particular, the article focusses on the difficulty of assessing the quality of scientific research and the prospects for EGISU NIOKTR as a single information system in this regard. The article concludes with a discussion of the potential to bring EGISU NIOKTR to the level of an international Russian-language scientific database.



- ✓ *Ключевые слова:* наука, систематизация, наукометрия, научная экспертиза, рецензирование, данные, оценка качества, информационная система.
- ✓ *Keywords:* science, systematisation, scientometrics, scientific expertise, peer review, big data, quality assessment, information system.



№ 1 / 2023

# ИССЛЕДОВАНИЯ



УДК  
783.3 + 78.071.1

# Первый годовой цикл церковных кантат Готфрида Генриха Штёльцеля

**ЛОМТЕВ ДЕНИС GERMANOVICH**

*Кандидат искусствоведения, независимый исследователь,  
музыкальный издатель (Дрезден, Германия)*

**LOMTEV DENIS G.**

*PhD (History of Art), Independent Researcher,  
Music Editor (Dresden, Germany)*

*E-mail: degelo@mail.ru*

Наследие Готфрида Генриха Штёльцеля (Gottfried Heinrich Stölzel, 1690–1749) в отечественном музыкознании до сих пор остается в тени. Имя этого незаурядного композитора известно в основном благодаря часто исполняемой арии *Bist du bei mir* (из оперы «Диомед»), вошедшей в «Нотную тетрадь Анны Магдалены Бах». При жизни Штёльцель был весьма почитаемым автором опер, инструментальных пьес, но прежде всего — многочисленных церковных и светских кантат, которые он сочинял не только для герцогской капеллы в Готе, где прослужил тридцать лет, но и на заказ для других городов.

Одним из «здравомыслящих, образованных и великих мастеров музыкального искусства»<sup>1</sup> назвал Штёльцеля Иоганн Маттезон, опубликовав в 1740 году присланные композитором данные о себе в знаменитом биографическом словаре «Основы врат чести». Согласно этому источнику, Штёльцель родился 13 января 1690 года в Грюнштедтеле (ныне часть города Шварценберг в Саксонии). Первые уроки клавирной игры и пения он получил от отца, церковного учителя и органиста, премудрости генерал-баса постигал с тринадцатилетнего возраста под руководством кантора Кристиана Умблауфта (1673–1757) в соседнем Шнеберге, а уже будучи гимназистом в Гере, по инициативе придворного капельмейстера Эмануэля Кегеля (1655–1724) выступал в концертах для графа Генриха Ройса.

В 1707 году юноша стал студентом Лейпцигского университета. Увлечение Штёльцеля оперой подтолкнуло его к решению вплотную заняться композицией, в чем ему существенно помог тогдашний руководитель Collegium musicum Мельхиор Хофман (ум. 1715).

В 1710 году двадцатилетний музыкант поселился в Бреслау (ныне Вроцлав в Польше), где давал уроки пения и клавирной игры в аристократиче-

---

<sup>1</sup> *Mattheson J. Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Wercke, Verdienste etc. erscheinen sollen. Hamburg, 1740. S. 342.*

ских кругах и дебютировал как композитор с оперой «Нарцисс» (1712) на собственное либретто. Следующие два года прошли в Галле, на родине Генделя. Через работавшего там же капельмейстера Иоганна Тайле Штётльцель получил заказ на сочинение музыки для ежегодного летнего ярмарочного сезона в Наумбурге. Так появились еще три оперы — «Валерия» (1712), «Артемизия» и «Орион» (обе 1713).

С конца 1713 по середину 1715 года композитор путешествовал по Италии. Он изучал новейшие музыкальные тенденции, прежде всего оперные, и даже сумел завязать контакты с Франческо Гаспарини, Антонио Вивальди, Антонио Боноччини и Доменико Скарлатти. По возвращении Штётльцель надолго остановился в Праге и обрел там влиятельного покровителя в лице Антона фон Адлерсфельда, в особняке которого проживал. Тогда же начали поступать приглашения на капельмейстерскую службу. Из нескольких вариантов выбор пал сначала на Байройт (1717). Именно в этом городе 16 ноября 1718 года состоялась премьера оперы «Диомед», ария из которой (*Bist du bei mir*) стала столь популярной. Правда, ее автор к тому времени уже переехал в Геру, 1 января того же года заступив на должность директора придворной капеллы. Но и Гера не удовлетворила творческих амбиций Штётльцеля. Он продолжил поиск более подходящего для себя места, и довольно скоро нашел такое: с ноября 1719 года композитор возглавил капеллу герцога Фридриха II Саксен-Гота-Альтенбургского (1676–1732), где проработал тридцать лет вплоть до самой смерти 27 ноября 1749 года.

Обязанности Штётльцеля в Готе, помимо прочего, включали в себя музыкальное сопровождение богослужений, чем и обусловлено центральное положение жанра церковной кантаты в его творчестве. По известным на сегодняшний день данным, композитор сочинил как минимум 1358 образцов этого жанра, из которых 1140 объединены в двенадцать годовых циклов, но только 605 сохранились в нотах<sup>1</sup>. В Готе был создан и первый годовой цикл кантат, впоследствии получивший известность в близлежащих регионах среди канторов евангелически-лютеранских общин, охотно включавших эти произведения в репертуар вверенных им капелл.

Ключевым источником в изучении цикла являются отпечатанные, по видимому, в конце 1720 года в придворной типографии Готы либретто всех кантат, планируемых к исполнению в начавшемся церковном году<sup>2</sup>. Данная публикация позволила не только точно определить день, когда каждое про-

<sup>1</sup> См.: *Siegmund B.* Zu Chronologie und Textgrundlagen der Kantatenjahrgänge von Gottfried Heinrich Stölzel // *Alte Musik und Aufführungspraxis: Festschrift für Dieter Gutknecht zum 65. Geburtstag.* Wien [u. a.]: Lit, 2007. S. 81.

<sup>2</sup> См.: *Gott-geheiltes Singen und Spielen des Friedensteinischen Zions, Nach allen und jeden Sonn- und Fest-Tags-Evangelien, vor und nach der Predigt angestellt Vom Advent 1720 bis dahin 1721.* Gotha: Reyher, [1720]. 320 S.

изведение впервые прозвучало в стенах церкви герцогского замка Фриденштайн, но и установить принадлежность к циклу 88 сохранившихся партитур.

Во вступительном слове к опубликованным текстам старший придворный пастор Альбрехт Кристиан Людвиг (1667–1733) упоминает и Штёльцеля, «искусного и всеми признанного Асафа», и автора текстов Иоганна Освальда Кнауэра (Johann Oswald Knauer, род. 1690), сына придворного проповедника из города Шляйца на юго-востоке Тюрингии. Приблизительно за полгода до поступления на капельмейстерскую службу в Готе Штёльцель женился 25 мая 1719 года на младшей сестре И. О. Кнауэра, Кристине Дороте (1694–1750)<sup>1</sup>, так что идея взять в помощники литературно одаренного шурина наверняка была мотивирована приобретенным родством.

Собрание либретто включает тексты к 144 кантатам. На каждый воскресный и праздничный день, в соответствии с принятым тогда в Готе расписанием богослужений<sup>2</sup>, приходится по две кантаты: первая предназначена для исполнения до проповеди, вторая — после. В издании содержатся тексты и к выпадающим в церковном календаре на 1720/21 год воскресеньям, а именно к четвертому, пятому и шестому после Крещения, а также двадцать пятому, двадцать шестому и двадцать седьмому после Троицы. За исключением одной кантаты на четвертое воскресенье после Крещения<sup>3</sup>, нот к ним на данный момент не обнаружено, хотя все они или по крайней мере большая их часть были сочинены. В списке рукописей, проданных герцогу наследниками композитора спустя пять с лишним месяцев после его смерти, 9 мая 1750 года, фигурируют 138 кантат первого годового цикла из 144<sup>4</sup>. Как и другие автографы Штёльцеля, они поступили в герцогское собрание, но из-за халатного отношения нового капельмейстера Йиржи Антонина Бенды (1722–1795) были утрачены<sup>5</sup>. Уцелели лишь фрагменты кан-

<sup>1</sup> См.: Krausse H. K. Eine neue Quelle zu drei Kantatentexten Johann Sebastian Bachs // Bach-Jahrbuch. Bd. 67 (1981). S. 9.

<sup>2</sup> См.: Siegmund B. Das kirchenmusikalische Schaffen Gottfried Heinrich Stölzels vor dem Hintergrund der Traditionen am Gothaer Hof // Die Tonkunst. Magazin für klassische Musik und Musikwissenschaft. Jg. 14 (2020). Nr. 2. S. 145.

<sup>3</sup> Она понадобилась при повторном исполнении всего цикла в 1742/43 году, когда в церковном календаре снова выпадали названные дни, кроме четвертого воскресенья после Крещения (3 февраля 1743 года). См.: Gott-geheiligt Singen und Spielen des Friedensteinschen Zions: auf Hochfl. gnädigsten Befehl Sonn- und Fest-täglich aufgeführt, vom Advent 1742, bis dahin 1743. Gotha: Reyher, [1742]. 195 S.

<sup>4</sup> См.: Siegmund B. Zu Chronologie und Textgrundlagen der Kantatenjahrgänge von Gottfried Heinrich Stölzel. S. 82.

<sup>5</sup> В своей объяснительной записке по поводу недостающих рукописей Штёльцеля Бенда указал на перестановку мебели в помещениях капеллы без его ведома, в ходе которой ноты, якобы уже давно пораженные плесенью, были свалены на пол, из-за чего окончательно пришли в негодность и потому подлежали выбросу. См.: Ломтев Д. Г. Духовные кантаты Готфрида Генриха Штёльцеля в нотном собрании герцогов Саксен-Гота-Альтенбургских // Научный вестник Московской консерватории. 2017. № 4 (31). С. 54.

таты *Lasset uns zu ihm hinaus gehen*, ныне хранящиеся в Исследовательской библиотеке Готы (Mus. 2° 101/8). Несмотря на эту существенную потерю, две трети первого годового цикла все же сохранились до наших дней благодаря переписчикам нот.

Партитуры двух кантат, *Ich bin arm und elend* и *Des Herrn Auge siehet auf die, so ihn fürchten*, скопированные неустановленным лицом приблизительно в середине XVIII века, были приобретены уже в XIX веке певцом и коллекционером Францем Хаузером (1794–1870) и впоследствии оказались в Дармштадтской университетской библиотеке (Mus. ms. 844).

Основной же массив сохранившихся нот обязан своим происхождением двум капельмейстерам XVIII века, интересовавшимся музыкой их именитого коллеги, по-видимому, еще при жизни последнего. 56 партитур, выполненных неустановленными переписчиками, имелись в распоряжении Иоганна Фридриха Швайница (1708–1780), городского кантора и университетского директора музыки из Гёттингена. Затем они попали в коллекцию нотных рукописей Георга Иоганна Даниэля Пёльхау (1773–1836) и уже в ее составе поступили в Берлинскую государственную библиотеку (Mus. ms. 21412)<sup>1</sup>. Партитуры 57 кантат Штёльцеля из отдела манускриптов Гамбургской университетской библиотеки (ND VI 965) написаны рукой кантора Кристиана Готхильфа Зензеншмидта (ум. 1778) из саксонского города Меране и, скорее всего, предназначались для исполнения под его руководством<sup>2</sup>.

При сопоставлении репертуара из указанных собраний выяснилось, что 27 кантат представлены как в Берлине, так и в Гамбурге, причем отличия нотных текстов минимальны — в основном это описки. К тому же гамбургское собрание располагает полным вариантом кантаты *Lasset uns zu ihm hinaus gehen*, фрагменты которой хранятся в Готе. Таким образом, учитывая все дублирования, в общей сложности сохранилось 88 произведений<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> См.: *Siegmond B.* Annotationen zur Nachwirkung der Kirchenmusik von Gottfried Heinrich Stölzel // Über den Klang aufgeklärter Frömmigkeit. Retrospektive und Progression in der geistlichen Musik. XXXVIII. Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 7. Bis 9. Mai 2009 / Hrsg. von Boje E. Hans Schmuhl in Verbindung mit Ute Omonsky. Augsburg: Wießner-Verlag, 2014. S. 211.

<sup>2</sup> См.: *Pleß H.* Der Kopist „C.G.S.“ und seine Abschriften von Kirchenkantaten Georg Philipp Telemanns und Gottfried Heinrich Stölzels // Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e. V. Jahrbuch 2000 / Hrsg. von Wilhelm Seidel. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 2001. S. 165.

<sup>3</sup> Партитуры кантат первого годового цикла с 2021 года регулярно выходят в издательстве «Laurentius» (Франкфурт-на-Майне) под редакцией автора статьи. На данный момент опубликовано больше полсотни произведений.



Сохранившиеся кантаты первого годового цикла

Дата первого исполнения	Название
1. Advent 01.12.1720	<i>Saget der Tochter Zion</i>
	<i>Komm herein, du Gesegneter des Herrn</i>
Heiligabend 24.12.1720	<i>Jauchzet, ihr Himmel, freue dich, Erde</i>
	<i>Ehre sei Gott in der Höhe</i>
1. Weihnachtsfeiertag 25.12.1720	<i>Uns ist ein Kind geboren</i>
	<i>Küsst den Sohn, dass er nicht zürne</i>
2. Weihnachtsfeiertag 26.12.1720	<i>Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget</i>
	<i>Sind wir denn Kinder</i>
Sonntag nach Weihnachten 29.12.1720	<i>Einen andern Grund kann niemand legen</i>
Neujahrstag 01.01.1721	<i>Der Herr hat Großes an uns getan</i>
	<i>Gehet zu seinen Toren ein mit Danken</i>
Sonntag nach Neujahr 05.01.1721	<i>Erkennt doch, dass der Herr seine Heiligen wunderbarlich führet</i>
	<i>Wir haben hier keine bleibende Stätte</i>
Epiphaniastag 06.01.1721	<i>Ich habe dich zum Licht der Heiden gemacht</i>
	<i>Es danken dir, Gott, die Völker</i>
1. Epiphania 12.01.1721	<i>Habt ihr nicht gesehen, den meine Seele liebet?</i>
	<i>So ihr mich von ganzem Herzen suchen werdet</i>
2. Epiphania 19.01.1721	<i>Herr, wie lange willst du mein so gar vergessen</i>
	<i>Befiehl dem Herrn deine Wege</i>
3. Epiphania 26.01.1721	<i>Das ist die Freudigkeit, die wir haben zu Gott</i>
	<i>Siehe, hie bin ich</i>
Darstellung Christi 02.02.1721	<i>So nimm doch nun, Herr, meine Seele</i>
	<i>Ich habe Lust abzuschneiden</i>
4. Epiphania 03.02.1743	<i>Gott, hilf mir!</i>
Septuagesimae 09.02.1721	<i>Gehet ihr auch hin in den Weinberg</i>
	<i>Wenn ihr alles getan habt, was euch befohlen ist</i>
Sexagesimae 16.02.1721	<i>O Land, höre des Herren Wort</i>
	<i>Selig sind die Gottes Wort hören</i>
Estomihi 23.02.1721	<i>Siehe, das ist Gottes Lamm</i>
	<i>Lasset uns zu ihm hinaus gehen</i>

## Продолжение таблицы

Invokavit 02.03.1721	<i>Widerstehet dem Teufel</i>
Okuli 16.03.1721	<i>Gedenket an den</i>
	<i>Selig seid ihr</i>
Laetare 23.03.1721	<i>Ich bin arm und elend</i>
	<i>Des Herrn Auge siehet auf die, so ihn fürchten</i>
Mariä Verkündigung 25.03.1721	<i>Fürchte dich nicht</i>
	<i>Ich habe einen Held erwecket</i>
Ostersonntag 13.04.1721	<i>Ich war tot, und siehe, ich bin lebendig</i>
	<i>Gott aber sei Dank, der uns den Sieg gegeben hat</i>
Ostermontag 14.04.1721	<i>Ich weiß, dass mein Erlöser lebt</i>
	<i>Bleibe bei uns, denn es will Abend werden</i>
Osterdiesstag 15.04.1721	<i>Friede! Friede! Beide, denen in der Ferne und denen in der Nähe</i>
	<i>Denn durch den Frieden haben wir den Zugang</i>
Himmelfahrt 22.05.1721	<i>Der hinunter gefahren ist</i>
	<i>Ich will wiederkommen und euch zu mir nehmen</i>
Pfingstsonntag 01.06.1721	<i>Ich will meinen Geist ausgießen</i>
	<i>Lehre mich tun nach deinem Wohlgefallen</i>
Pfingstmontag 02.06.1721	<i>Also hat Gott die Welt geliebet</i>
	<i>Die Liebe Gottes ist ausgegossen</i>
Pfingstdiesstag 03.06.1721	<i>Ich bin die Tür</i>
	<i>Zeuch mich nach dir, so laufen wir</i>
Trinitatis 08.06.1721	<i>Gehet hin und lehret alle Völker</i>
	<i>Drei sind, die da zeugen im Himmel</i>
1. Trinitatis 15.06.1721	<i>Sie werden alt bei guten Tagen</i>
	<i>Die Welt vergehet mit ihrer Lust</i>
Johannis des Täufers 24.06.1721	<i>Der Herr sendet eine Erlösung</i>
	<i>Herr, tue meine Lippen auf</i>
3. Trinitatis 29.06.1721	<i>Das ist je gewisslich wahr</i>
	<i>Es wird Freude sein vor den Engeln Gottes</i>
Mariä Heimsuchung 02.07.1721	<i>Meine Seele erhebet den Herrn</i>
	<i>Siehe, von nun an werden mich selig preisen alle Kindeskind</i>
5. Trinitatis 13.07.1721	<i>Im Schweiß deines Angesichts</i>
	<i>Befiehl dem Herrn deine Wege</i>

Продолжение таблицы

6. Trinitatis 20.07.1721	<i>Die Rache ist mein, ich will vergelten</i>
	<i>Vergib deinem Nächsten, was er dir zu Leide getan hat</i>
8. Trinitatis 03.08.1721	<i>Es werden nicht alle, die zu mir sagen</i>
	<i>Wende meine Augen ab</i>
9. Trinitatis 10.08.1721	<i>Tue Rechnung von deinem Haushalten</i>
	<i>Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht</i>
11. Trinitatis 24.08.1721	<i>Es ist hie kein Unterschied</i>
	<i>Wer seine Missetat leugnet</i>
12. Trinitatis 31.08.1721	<i>Lobe den Herrn, meine Seele</i>
	<i>Er hat alles wohl gemacht</i>
13. Trinitatis 07.09.1721	<i>Meister, was muss ich tun?</i>
	<i>Du sollt Gott, deinen Herrn, lieben</i>
14. Trinitatis 14.09.1721	<i>Opfere Gott Dank</i>
	<i>Wer Dank opfert, der preiset mich</i>
15. Trinitatis 21.09.1721	<i>Niemand kann zweien Herren dienen</i>
	<i>Die da reich werden wollen</i>
16. Trinitatis 28.09.1721	<i>Ein Mensch ist in seinem Leben wie Gras</i>
	<i>Herr, lehre doch mich</i>
Michaelis 29.09.1721	<i>Der Engel des Herrn lagert sich</i>
	<i>Sie sind allzumal dienstbare Geister</i>
20. Trinitatis 26.10.1721	<i>Freund, wie bist du herein kommen</i>
	<i>Ich freue mich im Herrn</i>
21. Trinitatis 02.11.1721	<i>Das Gebet des Glaubens wird dem Kranken helfen</i>
22. Trinitatis 09.11.1721	<i>O wie ist die Barmherzigkeit des Herrn so groß</i>
	<i>Seid barmherzig, wie auch euer Vater barmherzig ist</i>

В либретто Кнауэра тексты почти всех кантат структурированы одинаково. Начинаются они библейской цитатой. За ней следуют два блока, каждый из которых состоит из рифмованной прозы, подводящей к стихотворным строкам с подзаголовком «Ария». Завершает кантату строфа протестантского хорала с подзаголовком «Хор».

Библейские цитаты Штёльцель использовал в хорах (в ряде кантат хор заменен арией), рифмованную прозу — в речитативах (как сольных, так и диалогических), стихотворные тексты — в ариях и дуэтах. Строфа протестант-

ского хора оформлена в моноритмической фактуре с дублированием певческих голосов инструментами.

В немецком музыкознании подобную структуру принято относить к типу так называемой смешанной (или мадригальной) кантаты, распространение которой часто связывают с Эрдманом Ноймайстером (1671–1756), священником и автором текстов церковной музыки, а с недавних пор еще и с Константином Кристианом Дедекиндом (1628–1715), поэтом и композитором<sup>1</sup>.

Кнауэр последовательно придерживался однотипного строения либретто, стремился насытить тексты сольных и ансамблевых вокальных номеров парафразами из предшествующей им библейской цитаты, избегал чрезмерно растянутых речитативов. Наряду со схемой *библейская цитата — речитатив — ария — речитатив — ария — хорал* у него имеется укороченный вариант без первого речитатива (в сохранившихся партитурах он представлен, к примеру, в кантатных парах на двенадцатое и на двадцатое воскресенье после Троицы).

В двух кантатах наблюдается, пожалуй, самый радикальный отход от описанной выше «нормативной» схемы. Одна из них, *Uns ist ein Kind geboren*, вполне традиционно начинается хором на слова из Книги пророка Исаии (глава 9, стих 6) «Ибо младенец родился нам; Сын дан нам». Но вместо ожидаемого речитатива, последующий текст в либретто носит подзаголовок «Хор», а Штёльцель переименовал его в дуэт, участники которого поют попеременно — строфы протестантского хора у тенора чередуются с участками речитатива *assomagnato* у сопрано. На третьем и четвертом месте, как и полагается, расположены ария и речитатив (в данном случае сопрано и баса соответственно). Оставшиеся же два номера, ария и хорал, переставлены местами, в результате чего хорал не завершает произведение, а вклинивается между речитативом и арией баса.

В другой кантате, *Tue Rechnung von deinem Haushalten*, номинально всего три части вместо нормативных шести. Вступительному хору Штёльцель предпочел необычную контрастно-составную форму из пяти разделов: ариозо баса, по словам которого произведение и названо («Дай отчет в управлении твоём, ибо ты не можешь более управлять» — цитата из Евангелия от Луки, глава 16, стих 2), ариетты сопрано, диалогического речитатива альты и сопрано, дуэта тех же голосов, тематически родственного ариетте, и, наконец, речитатива баса, который одновременно является преддверием второй части кантаты — арии баса. А заключительная, третья ее часть представлена хоралом.

В первых частях кантат первого годового цикла композиторская изобретательность Штёльцеля проявляет себя особенно многогранно. О каком-либо

<sup>1</sup> См.: *Hennenberg F.* Das Kantatenschaffen von Gottfried Heinrich Stölzel. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1976. S. 44; *Krausse H. K.* Eine neue Quelle zu drei Kantatentexten Johann Sebastian Bachs. S. 10–11; *Scheitler I.* Neumeister versus Dedekind: Das deutsche Rezitativ und die Entstehung der madrigalischen Kantate // *Bach-Jahrbuch*. Bd. 89 (2003). S. 197–220.

унифицированном подходе в озвучивании библейской цитаты здесь говорить не приходится: наравне с хором ряд кантат открывает ария, наравне с фугированным хоровым изложением встречается гомофонно-гармоническое, наравне с частыми и продолжительными инструментальными ригурнелями — отсутствие подобных разделов. Однако во всей этой палитре композиционных решений некоторым из них оказывается явное предпочтение.

Самая ходовая форма начального хора — двухчастная барочная типа развертывания, насыщенная имитационным изложением. Полифонический склад здесь особенно отчетливо прослеживается в первом вокально-инструментальном разделе, часто напоминающем экспозицию фуги; далее полифонические разделы чередуются с гомофонными, обычно заканчивающими хоровую часть (*Die da reich werden wollen*). В трехчастных барочных формах, менее распространенных в первом годовом цикле, полифоническая составляющая представлена шире, что выражается в приближении структуры целого к фуге (*Gott aber sei Dank, der uns den Sieg gegeben hat*).

Помимо вышеупомянутых, можно обнаружить образцы барочных форм с гомофонно-гармоническим складом — как одночастных (*Er hat alles wohl gemacht*), так и многочастных (трехчастная в *Erkennt doch, dass der Herr seine Heiligen wunderbarlich führet*, четырехчастная в *Also hat Gott die Welt geliebet*).

Хотя Штёльцель и прибегает к туттийному началу кантаты, в котором вокальные голоса вступают сразу (*Wir haben hier keine bleibende Stätte*), предпочитает он все же вариант с вводным инструментальным ригурнелем. Таковой образует тематическое единство с последующим вокально-инструментальным разделом, но в редких случаях строится на самостоятельном материале, сохраняющемся в последующих чисто инструментальных участках целого (*Der Engel des Herrn lagert sich*).

Как и вся форма в целом, строение вводных ригурнелей, как правило, следует принципу развертывания (*нем.* Fortspinnung) с тремя его составляющими — ядром, собственно развертыванием, чаще представленным секвенцией, и кадансом (пример 1). Однако при определенных условиях, а именно если ядро преимущественно состоит из характерных кадансообразных мелодико-гармонических оборотов, завершающий каданс может отсутствовать, благодаря чему инструментальное развертывание бесшовно перетекает в повторение ядра, которым начинается вокально-инструментальный раздел (*Gott, hilf mir!*). Иной раз в виде секвенции изложено и само ядро, тематически отличное от последующей секвенции-развертывания (*Das ist die Freudigkeit, die wir haben zu Gott*).

Реже вводный ригурнель строится наподобие экспозиции фуги, и тогда он состоит из темы, ответа, интермедии, возвращающей главную тональность, и закрепляющего ее каданса (*Siehe, hie bin ich*). При отсутствии последнего вступающие вокальные голоса воспринимаются как продолжение экспозиции (*Einen andern Grund kann niemand legen*). Подобными инструментальными

Oboe d'amore

Violino I

Violino II

Viola

B. c.

Alto

Se - lig sind die Got - tes Wort

Пример 1

ми введениями обычно начинаются полифонически насыщенные трехчастные формы, близкие фуге.

Еще одну группу образуют одноктактные вводные ритурнели, мелодико-гармонические обороты которых копируются уже в следующем такте вокальными голосами (пример 2), становясь при этом исходным пунктом в развертывании формы — чаще одночастной гомофонно-гармонического склада. В немецком музыкознании специфика подобных начальных построений тезисного характера, задающих определенные параметры для последующего развития, отражена в понятии *Motivauftellung*, то есть мотивная установка<sup>1</sup>.

Как уже отмечалось, в ряде кантат начальный хор заменен арией. Характерная для нее двухчастная форма типа развертывания с обрамлением из инструментальных ритурнелей (как в арии баса из *Ich will meinen Geist ausgießen*)

<sup>1</sup> См.: *Hennenberg F.* Das Kantatenschaffen von Gottfried Heinrich Stölzel. S. 58.

The musical score consists of the following parts:

- Oboe
- Violino I
- Violino II
- Viola
- Soprano
- Alto
- Tenore
- Basso
- B. c. (Bassoon)

The vocal parts (Soprano, Alto, Tenore, Basso) have the following lyrics:

Wer sei-ne Mis - se - tat leug - net, dem wird es nicht ge - lin - gen

Пример 2

обусловлена двукратным повторением лежащей в основе библейской цитаты (на пути двукратного генерального следования тексту от начала до конца, разумеется, могут повторяться отдельные слова, сопряженные с мотивным варьированием).

Интересный пример иного композиционного решения демонстрирует начальная ария сопрано из *Fürchte dich nicht*. Она представляет собой обрамленную ригурнелями одночастную форму типа разворачивания, «поверх» которой в рассредоточенном виде, то есть с паузами между музыкальными строками, в партии гобоя д’амур излагается мелодия известнейшей церковной песни Мартина Лютера *Vom Himmel hoch da komm ich her* (пример 3).

Если библейская цитата достаточно продолжительна, она разделяется на две части, и каждая из них получает самостоятельное музыкальное воплощение. В результате этого возникают контрастно-составные формы, причем первый раздел в них обычно сольный, а второй — хоровой.

Кантата *Niemand kann zweien Herren dienen* открывается речитативом баса *accompanato*, к которому присоединен лаконичный хор. Такая последовательность продиктована заимствованным из Евангелия от Матфея фрагментом Нагорной проповеди (глава 6, стих 24), представленным здесь в виде миниатюрной сцены наставления Христа («Никто не может служить двум

(Vom Himmel hoch da komm ich her)

Oboe d'amore

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

B. c.

Fürch - te dich nicht, fürch - te dich nicht, du hast Gna - de bei Gott fun - den,

6 8 7 6 6 9 7 4 3

Пример 3

господам...») и подхватывающих реплик слушателей. Аналогично сконпированы первые части кантат *Ein Mensch ist in seinem Leben wie Gras* (ариозо сопрано — хор) и *Ich war tot, und siehe, ich bin lebendig* (ариозо баса — хор).

Речитативы в кантатах первого годового цикла представлены обоими распространенными тогда типами, а именно *secco* с сопровождением генерал-баса и *accompagnato* с сопровождением генерал-баса и струнных смычковых (первая и вторая скрипки, альт). Каждый из названных типов может как сохраняться на всем протяжении речитатива, так и сменяться другим, обеспечивая возрастание или убывание тембровой насыщенности аккомпанемента в определенных участках певучей декламации.

В результате однократной смены инструментального сопровождения образуется последовательность *secco* — *accompagnato* (речитатив баса из *Wer seine Missetat leugnet*) или, реже, *accompagnato* — *secco* (речитатив сопрано из *Einen andern Grund kann niemand legen*). Двукратная смена приводит к последовательности *secco* — *accompagnato* — *secco* (речитатив тенора из *So nimm doch nun, Herr, meine Seele*), причем завершающий раздел *secco* иной раз обозначен как *agioso* и действительно таковым является (речитатив тенора из *Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget*).

Последовательность *accompagnato* — *secco* — *accompagnato* скорее принадлежит к исключениям. Она представлена, как примеру, в речитативе тенора из кантаты *O Land, höre des Herren Wort*. Второй речитатив (баса) оттуда же имеет, пожалуй, рекордную по количеству чередующихся видов инструментального сопровождения конструкцию *secco* — *accompagnato* — *secco* — *accompagnato* — *secco* — *accompagnato*.

В речитативах, предворяющих дуэты, участвуют оба вокальных голоса поочередно. Пропорции распределения между ними декламируемого текста



разнообразны. Они простираются от однократной смены солиста приблизительно в середине формы, нередко совпадая со сменой типа инструментального сопровождения (речитатив альта/*secco* и сопрано/*accompanato* из *Seid barmherzig, wie auch euer Vater barmherzig ist*) до выстраивания полноценного диалога (речитатив альта и тенора из *Der Herr sendet eine Erlösung*). В заключительных ариозо могут участвовать оба вокалиста, образуя имитационное двухголосие (речитатив сопрано и баса из *Lehre mich tun nach deinem Wohlgefallen*).

Совместное пение приходится, как правило, на последние такты как своего рода подытоживание предшествующих рассуждений, но может внедряться и в другие участки с целью выделения ключевых слов. Так, в кантате *Ich war tot, und siehe, ich bin lebendig* первые четыре строки текста речитатива *Tot trug man ihn hinein* («Внесли его мертвым») исполняет альт, далее к нему подключаются сопрано, тенор и бас, вчетвером скандируя библейскую цитату «Смерть! где твое жало? ад! где твоя победа?» из Первого послания к Коринфянам (глава 15, стих 55), а оставшиеся шесть строк поручены тенору (пример 4).

Почти все арии и дуэты, занимающие в стандартном строении кантат третью и пятую позиции, сочинены в самой распространенной форме *Da Capo* с буквальным повторением первой части в качестве репризы (на что указывают соответствующие аббревиатуры *D. C. al Fine*, по которой форма и получила свое название, или *D. S. al Fine*) и обрамлением ее инструментальными ригурнелями. К иным конструкциям Штёльцель обращался редко. Среди таковых — ария тенора из *Es wird Freude sein vor den Engeln Gottes* и ария баса из *Sie sind allzumal dienstbare Geister* в барочной двухчастной, а также дуэт сопрано и альта из *Gehet hin und lehret alle Völker* и ария тенора из *Habt ihr nicht gesehen, den meine Seele liebet?* в барочной трехчастной форме типа разворачивания.

Встречаются и смешанные типы. Ария баса *Ihr Sünder, stellet euch mit Buße* из кантаты *Das ist je gewisslich wahr* сочинена в форме *Da Capo* с тремя речитативными вставками, расположенными соответственно на границе первой и средней частей, внутри средней части (пример 5) и, наконец, на границе средней части и репризы. Возникающий в результате этого контраст самого вокального изложения подчеркивается на уровне инструментовки: участки арии сопровождаются только генерал-басом, к которому временно подключаются две скрипки и альт в речитативах.

Аналогично выглядит инструментовка в дуэте тенора и баса *Erbarme mich* из кантаты *Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht*: совместное пение под аккомпанемент генерал-баса перемежается с двумя сольными речитативами (баса и тенора соответственно) с подключением двух скрипок и альта. Однако композиционно данный номер сложнее и представляет собой оригинальную рефренную форму, в которой собственно дуэтные участки приобретают функцию некоей структурной (в том числе гармонической) статичности, дважды прерываемой стихийной текучестью речитативов.

Soprano

Alto  
Tot trug man ihn hin - ein und le - bend ging er wie - der

Tenore

Basso

B. c.  
6 5 $\flat$  7

3  
raus. So ist nun-mehr die Macht des To - des aus und Je - sus muss sein Ü - ber-win-der

6  
Tod, wo ist dein Sta - chel? Höl - le, wo ist dein Sieg?

sein. Tod, wo ist dein Sta - chel? Höl - le, wo ist dein Sieg?

8  
Tod, wo ist dein Sta - chel? Höl - le, wo ist dein Sieg? Mein

Tod, wo ist dein Sta - chel? Höl - le, wo ist dein Sieg?

4 # 5 6 7 6 # 6  
10  
8 Je - sus lässt mich wis - sen, dass er die Höl - len - pfor - ten um - ge - ris - sen und ü - ber

## Пример 4

Заключительные хоралы кантат изложены в моноритмической фактуре с дублированием вокальных голосов инструментальными. В гармонизации мелодии преобладают трезвучия, перемежаемые сектаккордами, септаккордами и квинтсектаккордами. Неаккордовые тоны являются исключением и представлены в виде проходящих, а в каденционных участках — в виде за-

Ihr sollt nun nicht ver - lo - ren sein, ihr sollt nun nicht ver - lo - ren sein. Er su - chet die ver - lor - nen Scha - fe, die in der Ir - re geh'n, und schüt - zet sie vor Fluch und Stra - fe. Auch kommt und fal - let, fal - let ihm zu Fu - ße, ach, kommt und

*Пример 5*

держаний к терцовому тону доминантового трезвучия. Фактурная и гармоническая незамысловатость, очевидно, имела целью сделать заключительный номер максимально удобным для исполнения всей церковной общиной.

Как выбор хоралов, так и манера их гармонизации опирались на сложившуюся региональную практику. С конца XVII столетия она была закрепле-

на по распоряжению Фридриха II Саксен-Гота-Альгенбургского изданием словесных текстов песен, которые следовало употреблять в богослужениях на территории его владений<sup>1</sup>. С данным распорядком согласованы тексты кантат, созданные вышеупомянутым И. О. Кнауэром.

Регулированию подверглась и музыкальная составляющая. В 1715 году Кристиан Фридрих Витт (1665–1716), предшественник Штёльцеля по должности капельмейстера, опубликовал 356 мелодий тех же хоралов, снабдив их цифрованным басом. Этот сборник под названием *Psalmodia sacra*<sup>2</sup> фактически использовался как руководство для всех канторов и школьных учителей герцогства и сохранял свою актуальность в период работы Штёльцеля. В ряде заключительных хоралов его кантат цифрованный бас с незначительными изменениями копирует таковой из сборника Витта.

Некоторые хоралы встречаются в первом годовом цикле неоднократно, причем каждый раз с иным текстом. Наиболее часто Штёльцель обращался к мелодии, приписываемой французскому композитору первой половины XVI века Луи Буржуа. Она звучит в кантатах *Meister, was muss ich tun* и *Sie sind allzumal dienstbare Geister* (пример 6) с первой и девятой строфой из стихотворения Давида Денике (1603–1680) соответственно, в кантате *Also hat Gott die Welt geliebet* – с седьмой строфой из стихотворения Андреаса Генриха Буххольца (1607–1671), в кантате *Tue Rechnung von deinem Haushalten* – со второй строфой из стихотворения Готфрида Вильгельма Сачера (1635–1699) и, наконец, в кантате *Sie werden alt bei guten Tagen* – с третьей строфой стихотворения принцессы Анны Софии Гессен-Дармштадской (1638–1683).

Штёльцель использовал протестантский хорал и в других частях кантат. О мелодии *Vom Himmel hoch da komm ich her*, порученной гобой д'амур, в качестве контрапункта к вокальному голосу в арии сопрано *Fürchte dich nicht*, уже говорилось. Похожий принцип лежит в основе еще одного номера: в арии баса из *Wer seine Missetat leugnet* мелодически развитая вокальная партия контрапунктирует хоралу *Erbarm' dich mein, o Herre Gott*, изложенному в типичной моноритмической фактуре у двух скрипок, альты и генерал-баса.

В аналогичном темброво-фактурном облики звучит хорал в дуэте сопрано и альты из *Das ist je gewisslich wahr* и дуэте сопрано и баса из *Der Engel*

<sup>1</sup> См.: Geistliches neu-vermehrtes Gothaisches Gesang-Buch. Worinnen D. Martin Luthers und anderer frommer Christen Geistreiche Lieder und Gesänge enthalten, Nach Ordnung der Jahrs-Zeit und des Catechismi ein- und abgetheilet. Gotha: Reyher, 1699. 864 S. Это собрание неоднократно переиздавалось вплоть до 1776 года.

<sup>2</sup> *Psalmodia sacra*, Oder: Andächtige und schöne Gesänge, So wohl des sel. Lutheri, als anderer Geistreichen Männer, Auf Hochfl. gnädigste Verordnung, In dem Fürstenthum Gotha und Altenburg, auf nachfolgende Art zu singen und zu spielen. Nebst einer Vorrede [von Albrecht Christian Ludwig] und Nachricht [von Christian Friederich Witt]. Gotha: Reyher, 1715. 447 S.

Ob.  
d'am.

Sopr.  
VI. I

Alto  
VI. II

Ten.  
Vla.

Basso  
B. c.

Lass dein' En - gel mit mir fah - ren auf E - li - as Wa - gen rot  
und mein' See - le wohl be - wah - ren wie Laz' - rum nach sei - nem Tod.

Lass dein' En - gel mit mir fah - ren auf E - li - as Wa - gen rot  
und mein' See - le wohl be - wah - ren wie Laz' - rum nach sei - nem Tod.

Lass dein' En - gel mit mir fah - ren auf E - li - as Wa - gen rot  
und mein' See - le wohl be - wah - ren wie Laz' - rum nach sei - nem Tod.

Lass dein' En - gel mit mir fah - ren auf E - li - as Wa - gen rot  
und mein' See - le wohl be - wah - ren wie Laz' - rum nach sei - nem Tod.

10

Lass sie ruh'n in dei - nem Schoß, er - füll' sie mit Freud' und Trost, bis der

Lass sie ruh'n in dei - nem Schoß, er - füll' sie mit Freud' und Trost, bis der

Lass sie ruh'n in dei - nem Schoß, er - füll' sie mit Freud' und Trost, bis der

Lass sie ruh'n in dei - nem Schoß, er - füll' sie mit Freud' und Trost, bis der

19

Leib kömmt aus der Er - de und mit ihr ver - ei - nigt wer - de.

Leib kömmt aus der Er - de und mit ihr ver - ei - nigt wer - de.

Leib kömmt aus der Er - de und mit ihr ver - ei - nigt wer - de.

Leib kömmt aus der Er - de und mit ihr ver - ei - nigt wer - de.

Пример 6

*des Herrn lagert sich*. В обоих случаях мелодическая линия первой скрипки продублирована у сопрано, а функция другого вокального голоса сводится к «комментированию». Причем если в первом из названных дуэтов реплики альты вмонтированы непосредственно в паузы между строфами хора, не прерывая его течения, то во втором дуэте хорал единожды прерывается речитативом баса *accompagnato*.

В подборе инструментального состава кантат первого годового цикла Штётельцель исходил из возможностей герцогской капеллы. Нормативный вариант сопровождения включает в себя гобой д'амур (реже — обыкновенный гобой), первую и вторую скрипки, альт и группу генерал-баса.

В этой связи внимание исследователей немецкой барочной музыки традиционно приковано к гобою д'амур (*Hautbois d'amour*, *Oboe d'amore*), ведь, согласно автору «Музыкального лексикона» Иоганну Готфриду Вальтеру, данный инструмент получил известность как раз около 1720 года<sup>1</sup>. Самое раннее сохранившееся произведение с его участием — церковная кантата *Wie wunderbar ist Gott* дармштадтского придворного капельмейстера Кристофа Граупнера (1683—1760) — датируется декабрем 1717 года. В течение трех-четырех последующих лет гобой д'амур вошел в состав придворных капелл Готы, Веймара и Цербста, причем в Готе закрепился именно благодаря Штётельцелю<sup>2</sup>.

В первых частях его кантат гобой д'амур играет в унисон обычно с первой скрипкой, реже — с первой и второй скрипкой попеременно или с сопрано, хотя попадаются и непродолжительные отступления от дублирования указанных голосов партитуры при рассредоточении функции главного мелодического голоса или применения имитационной техники.

Большей мелодической самостоятельностью обладает партия этого инструмента в сольных и ансамблевых вокальных частях кантат. Гобой д'амур, первая и вторая скрипки в унисон, альт и генерал-бас образуют самый распространенный вариант инструментального сопровождения арий и дуэтов. Среди менее частых комбинаций — гобой д'амур с солирующей скрипкой и генерал-басом (как в дуэте сопрано и альты из *Seid barmherzig, wie auch euer Vater barmherzig ist*), а также гобой д'амур с первой и второй скрипками в уни-

<sup>1</sup> См.: *Walther J. G. Musicalisches Lexikon oder Musicalische Bibliothek, Darinnen nicht allein Die Musici, welche so wol in alten als neuern Zeiten, ingleichen bey verschiedenen Nationen, durch Theorie und Praxin sich hervor gethan, und was von jedem bekannt worden, oder er in Schrifften hinterlassen, mit allem Fleisse und nach den vornehmsten Umständen angeführet, Sondern auch Die in Griechischer, Lateinischer, Italiänischer und Frantzösischer Sprache gebräuchliche Musicalische Kunst- oder sonst dahin gehörige Wörter, nach Alphabetischer Ordnung vorgetragen und erkläret, Und zugleich die meisten vorkommende Signaturen erläutert werden. Leipzig: Deer, 1732. S. 304.*

<sup>2</sup> См.: *Hennenberg F. Das Kantatenschaffen von Gottfried Heinrich Stölzel. S. 44; Ahrens Chr. „Zu Gotha ist eine gute Kapelle...“: aus dem Innenleben einer thüringischen Hofkapelle des 18. Jahrhunderts. Stuttgart: Steiner, 2009. S. 201–207.*

сон (без участия альты) и генерал-басом (как в арии тенора из *Widerstehet dem Teufel*).

Инструментальный состав, включающий только струнные смычковые (первая и вторая скрипки, альт) и генерал-бас, встречается в первых хоровых частях кантат (*Opfere Gott Dank*), но чаще в сольных и ансамблевых вокальных номерах (ария сопрано из *Ich habe dich zum Licht der Heiden gemacht*, дуэт сопрано и баса из *Der Engel des Herrn lagert sich*), в том числе с обеими партиями скрипок в унисон (ария альты из *Jauchzet, ihr Himmel, freue dich, Erde*). Также имеются образцы инструментального сопровождения, ограниченного двумя скрипками и генерал-басом (ария альты из *Wende meine Augen ab*), солирующей скрипкой и генерал-басом (ария баса из *Es ist hie kein Unterschied*) и, наконец, только генерал-басом (дуэт альты и тенора из *Freund, wie bist du herein kommen*).

Привлечение иных инструментов, в основном духовых, ограничивалось возможностями капеллы герцога. В 1720 году, то есть ко времени создания первого годового цикла, в ней состояли на службе пять скрипачей, три гобоиста, фаготист, виолончелист, лютнист, органист, пять вокалистов и два мальчика-певчих<sup>1</sup>. При этом арсенал инструментов значительно превосходил контингент музыкантов. Из духовых в нем имелись, среди прочего, шесть блокфлейт, шесть поперечных флейт, семь гобоев (в том числе по крайней мере два гобоя д'амур), десять фаготов, пятнадцать труб и шесть валторн<sup>2</sup>. Но даже если предположить, что некоторые из перечисленных выше исполнителей капеллы могли владеть несколькими инструментами (как, к примеру, Кристиан Генрих Штёльцель, родной брат композитора, умевший играть на басовой виоле да гамба и фаготе), большая часть духовых все-таки оставалась невостребованной.

Для замены или расширения тембровых красок приходилось, таким образом, привлекать музыкантов со стороны. Случалось это не так часто, поскольку наверняка было сопряжено с организационными трудностями и дополнительными финансовыми затратами. Отличающиеся от повседневных исполнительские составы сопровождали значимые праздничные богослужения — на Рождество, Новый год, Благовещение, Пасху, Пятидесятницу, Рождество Иоанна Крестителя, Посещение Пресвятою Девою Мариею праведной Елисаветы.

В первых частях таких кантат к остову из струнных смычковых (первая и вторая скрипки, альт) и группе инструментов генерал-баса могли присоединяться труба и гобой (*Ich habe einen Held erwecket*), две трубы (*Herr, tue meine*

<sup>1</sup> См.: *Fett A.* Musikgeschichte der Stadt Gotha von den Anfängen bis zum Tode Gottfried Heinrich Stölzels (1749). Ein Beitrag zur Geschichte Sachsen-Thüringens. Freiburg im Breisgau, 1952. S. 340.

<sup>2</sup> См.: *Ahrens Chr.* „Zu Gotha ist eine gute Kapelle...“. S. 49–50.

*Lippen auf*), две флейты (*Ich will meinen Geist ausgießen*), две трубы и гобой (*Der Herr sendet eine Erlösung*), две трубы и флейта (*Gehet zu seinen Toren ein mit Danken*), три трубы и литавры (*Jauchzet, ihr Himmel, freue dich, Erde*), три трубы, гобой д'амур и литавры (*Gott aber sei Dank, der uns den Sieg gegeben hat*), три трубы, флейта и литавры (*Uns ist ein Kind geboren*).

Эти же инструменты задействованы в сопровождении сольных и ансамблевых вокальных номеров, к примеру, в арии альты из *Gott aber sei Dank, der uns den Sieg gegeben hat* (труба, скрипка соло, генерал-бас), дуэте альты и тенора из *Der Herr sendet eine Erlösung* (труба, гобой д'амур, генерал-бас), арии баса из *Die Liebe Gottes ist ausgegossen* (труба, гобой д'амур, скрипки в унисон, альт, генерал-бас), арии баса из *Herr, tue meine Lippen auf* (две трубы, скрипки в унисон, альт, генерал-бас), арии баса из *Sie sind allzumal dienstbare Geister* (флейта, скрипки в унисон, альт, генерал-бас), дуэте сопрано и баса из *Ich will meinen Geist ausgießen* (две флейты, скрипки в унисон, альт, генерал-бас).

В качестве солирующего инструмента в ариях и дуэтах несколько раз встречается виола да гамба, как поддерживаемая только генерал-басом (ария сопрано из *Also hat Gott die Welt geliebet*), так и в сочетании с другими инструментами — гобоем и генерал-басом (дуэт сопрано и альты из *Die Liebe Gottes ist ausgegossen*), флейтой и генерал-басом (ария тенора из *Bleibe bei uns, denn es will Abend werden*), струнными смычковыми пиццикато и генерал-басом (дуэт сопрано и баса из *Herr, lehre doch mich*).

Немецкий музыковед Берт Зигмунд полагает, что виола да гамба не участвовала в повседневных выступлениях герцогской капеллы, а скорее употреблялась по торжественным поводам. Именно с учетом данной особенности использования, сложившейся задолго до вступления Штёльцеля в должность капельмейстера, он приберегал тембровую краску этого инструмента для подчеркивания особенной духовной сосредоточенности музыкально-поэтического целого<sup>1</sup>.

Следование устоявшимся порядкам в Готе обусловило и облик первого годового цикла в целом, ведь структура богослужения предписывала наличие двух, но коротких кантат. И сама манера сопоставления разных типов изложения в рамках лаконичных номеров, и применение смешанных и контрастно-составных форм основаны на реликтах церковно-музыкальной традиции XVII столетия, восходящих, в частности, к практике духовных концертов. Однако все они выглядят как эксперименты с отходом от шестичастной структуры кантаты, взятой за норматив.

<sup>1</sup> См.: Siegmund B. „Eine alte Grabsleber“ — Zur Viola da gamba im Schaffen Gottfried Heinrich Stölzel // Repertoire, Instrumente und Bauweise der Viola da gamba: XXXVIII. wissenschaftliche Arbeitstagung und 31. Musikinstrumentenbau-Symposium Michaelstein, 19. bis 21. November 2010 / Hrsg. von Christian Philipsen in Verbindung mit Monika Lustig und Ute Omonsky. Augsburg: Wißner, 2016. S. 119, 122.



Распространение кантат первого годового цикла в других евангелически-лютеранских регионах, особенно соседних с владениями герцогов Саксен-Гота-Альтенбургских, повлияло на формирование в них церковного музыкального репертуара и парадигмы церковного музицирования в целом. Для Штёльцеля же рассмотренный выше цикл стал первой попыткой самореализации в еще новом для него на тот момент жанрово-стилистическом поле, — попыткой, как оказалось, весьма успешной и приведшей к тому, что буквально через несколько лет имя композитора прочно связывалось уже не только с операми, но и с духовной музыкой.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Ломтев Д. Г. Духовные кантаты Готфрида Генриха Штёльцеля в нотном собрании герцогов Саксен-Гота-Альтенбургских // Научный вестник Московской консерватории. 2017. № 4 (31). С. 52–91.
2. Ahrens Chr. „Zu Gotha ist eine gute Kapelle...“: aus dem Innenleben einer thüringischen Hofkapelle des 18. Jahrhunderts. Stuttgart: Steiner, 2009. 374 S.
3. Fett A. Musikgeschichte der Stadt Gotha von den Anfängen bis zum Tode Gottfried Heinrich Stölzels (1749). Ein Beitrag zur Geschichte Sachsen-Thüringens. Freiburg im Breisgau, 1952. 466 S.
4. Geistliches neu-vermehrtes Gothaisches Gesang-Buch. Worinnen D. Martin Luthers und anderer frommer Christen Geistreiche Lieder und Gesänge enthalten, Nach Ordnung der Jahrszeit und des Catechismi ein- und abgetheilet. Gotha: Reyher, 1699. 864 S.
5. Gott-geheiligttes Singen und Spielen des Friedensteinischen Zions: auf Hochfl. gnädigsten Befehl Sonn- und Fest-täglich aufgeföhret, vom Advent 1742, bis dahin 1743. Gotha: Reyher, [1742]. 195 S.
6. Gott-geheiligttes Singen und Spielen des Friedensteinischen Zions, Nach allen und jeden Sonn- und Fest-Tags-Evangelien, vor und nach der Predigt angestellet Vom Advent 1720 bis dahin 1721. Gotha: Reyher, [1720]. 320 S.
7. Hennenberg F. Das Kantatenschaffen von Gottfried Heinrich Stölzel. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1976. 243 S.
8. Krausse H. K. Eine neue Quelle zu drei Kantatentexten Johann Sebastian Bachs // Bach-Jahrbuch. Bd. 67 (1981). S. 7–22.
9. Mattheson J. Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Wercke, Verdienste etc. erscheinen sollen. Hamburg, 1740. XLIV, 428 S.
10. Pleß H. Der Kopist „C.G.S.“ und seine Abschriften von Kirchenkantaten Georg Philipp Telemanns und Gottfried Heinrich Stölzels // Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e. V. Jahrbuch 2000 / Hrsg. von Wilhelm Seidel. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 2001. S. 158–181.
11. Psalmodia sacra, Oder: Andächtige und schöne Gesänge, So wohl des sel. Lutheri, als anderer Geistreichen Männer, Auf Hochfl. gnädigste Verordnung, In dem Fürstenthum Gotha und Altenburg, auf nachfolgende Art zu singen und zu spielen. Nebst einer Vorrede [von Albrecht Christian Ludwig] und Nachricht [von Christian Friederich Witt]. Gotha: Reyher, 1715. 447 S.
12. Scheitler I. Neumeister versus Dedekind: Das deutsche Rezitativ und die Entstehung der madrigalischen Kantate // Bach-Jahrbuch. Bd. 89 (2003). S. 197–220.
13. Siegmund B. Annotationen zur Nachwirkung der Kirchenmusik von Gottfried Heinrich Stölzel // Über den Klang aufgeklärter Frömmigkeit. Retrospektive und Progression in der

- geistlichen Musik. XXXVIII. Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 7. Bis 9. Mai 2009 / Hrsg. von Boje E. Hans Schmuhl in Verbindung mit Ute Omonsky. Augsburg: Wießner-Verlag, 2014. S. 209–223.
14. *Siegmund B.* Das kirchenmusikalische Schaffen Gottfried Heinrich Stölzels vor dem Hintergrund der Traditionen am Gothaer Hof // Die Tonkunst. Magazin für klassische Musik und Musikwissenschaft. Jg. 14 (2020). Nr. 2. S. 143–153.
  15. *Siegmund B.* „Eine alte Grabsleber“ – Zur Viola da gamba im Schaffen Gottfried Heinrich Stölzel // Repertoire, Instrumente und Bauweise der Viola da gamba: XXXVIII. wissenschaftliche Arbeitstagung und 31. Musikinstrumentenbau-Symposium Michaelstein, 19. bis 21. November 2010 / Hrsg. von Christian Philipsen in Verbindung mit Monika Lustig und Ute Omonsky. Augsburg: Wißner, 2016. S. 113–122.
  16. *Siegmund B.* Zu Chronologie und Textgrundlagen der Kantatenjahrgänge von Gottfried Heinrich Stölzel // Alte Musik und Aufführungspraxis: Festschrift für Dieter Gutknecht zum 65. Geburtstag. Wien [u. a.]: Lit, 2007. S. 81–92.
  17. *Walther J. G.* Musicalisches Lexikon oder Musicalische Bibliothek, Darinnen nicht allein Die Musici, welche so wol in alten als neuern Zeiten, ingleichen bey verschiedenen Nationen, durch Theorie und Praxin sich hervor gethan, und was von jedem bekannt worden, oder er in Schrifften hinterlassen, mit allem Fleisse und nach den vornehmsten Umständen angeführet, Sondern auch Die in Griechischer, Lateinischer, Jtaliänischer und Frantzösischer Sprache gebräuchliche Musicalische Kunst- oder sonst dahin gehörige Wörter, nach Alphabetischer Ordnung vorgetragen und erkläret, Und zugleich die meisten vorkommende Signaturen erläutert werden. Leipzig: Deer, 1732. 659 S.

#### Аннотация

На основании опубликованного либретто и 88 сохранившихся рукописных партитур рассматривается первый годовой цикл церковных кантат Готфрида Генриха Штёльцеля (1690–1749). Созданный на тексты Иоганна Освальда Кнауэра, он предназначался для исполнения в 1720/21 году. Исследование включает систематизацию структуры кантат в целом, выявляет специфику вступительных хоров, речитативов, арий, дуэтов и заключительных хоралов. Раскрываются особенности инструментального состава, обусловленного возможностями герцогской капеллы в Готе.

#### Abstract

This article explores the first annual cycle of sacred cantatas by Gottfried Heinrich Stölzel (1690–1749) using the published texts and the 88 surviving manuscript scores. This work was composed to texts by Johann Oswald Knauer and intended for performance in the 1720/21 church calendar. The study details the structure of cantatas as a whole, and considers the specifics of the opening choruses, recitatives, arias, duets, and final chorales. In addition, details of the instrumentation are determined, arising from the resources of the ducal chapel in Gotha.

- ✓ *Ключевые слова:* музыка барокко, немецкая церковная кантата, нотные рукописи, Г. Г. Штёльцель, протестантский хорал, гобой д'амур.
- ✓ *Keywords:* baroque music, German church cantata, music manuscripts, Gottfried Heinrich Stölzel, Lutheran chorale, Oboe d'amore.

УДК  
78.072.3

# Jacques Handschins Konzept von Musikwissenschaft (Жак Гандшин и его концепция музыковедения)

**МАЙЕР ФРАНЦ МИХАЭЛЬ**

*Доктор музыковедения, профессор,  
Свободный университет Берлина  
(Берлин, Германия)*

**MAIER FRANZ MICHAEL**

*Doctor of Musicology, Professor,  
Free University Berlin (Berlin, Germany)*

*E-mail: franz\_michael.maier@freenet.de*

Der St. Petersburger Professor für Orgel, Jacques Handschin, hat, nachdem er 1921 aus Gründen der Not und aufgrund der Krankheit eines seiner Kinder Sowjetrußland verlassen hatte, noch lange Jahre davon geträumt, wieder nach St. Petersburg zurückzukehren. Dieser Wunsch hat sich nicht erfüllt. Es war deshalb eine schöne Geste und verdienstvolle Tat von Jeanna Kniazewa, in St. Petersburg einen Kongreß über Handschin zu organisieren. Es lohnt sich, über Handschins Konzept von Musikwissenschaft nachzudenken.

Handschin hat sowohl zur Musikgeschichtsschreibung als auch zur Theorie der Musik wichtige Beiträge erarbeitet. Seine Maximen zur Musikgeschichtsschreibung sind in seiner *Musikgeschichte im Überblick* von 1948 entfaltet: ausgehend von einer Kritik der sogenannten Geisteshistorie diskutiert Handschin historiographische Konzepte wie Fortschritt, Gleichzeitigkeit und Rivalität von Traditionslinien, wie Epochencharakteristiken und Epochenschwellen; unverwechselbar ist dabei seine Stellungnahme zu der berühmten Frage nach dem Anfang der Musik. Für Handschin handelt es sich bei der Musik nicht um die jüngste der Künste, und bei der Musikwissenschaft nicht um ein akademisches Fach des 19. Jahrhunderts. Handschin läßt die europäische Musikgeschichte mit dem Homerischen „Hymnus in Mercurium“ beginnen, also mit der Erzählung über den Gott Hermes, der, kaum geboren, die Lyra erfindet. Handschin zeigt durch das Ansetzen bei diesem Gründungsmythos, daß er Musik nicht nur, wie viele Historiker, als Aufführungs- und Kompositionsgeschichte versteht, und nicht nur, wie manche Ethnologen, als ein Sozialverhalten. Durch ihren eminenten Ursprung als Erfindung eines olympischen Gottes setzt sich die Musik von den empirisch vorfindlichen Lauten der Welt ebenso ab wie von den nach Naturgegenständen geformten Instrumenten der Menschen. Mit solchen Gedanken folgt Handschin der Bestimmung des Klaudios Ptolemaios aus dem ersten Kapitel seiner Harmo-

nik, daß die tiefen Töne nichts mit dem Brüllen der Rinder, und die hohen Töne nichts mit dem Heulen der Wölfe gemein haben. Handschin folgt damit auch einer Beobachtung von Carl Stumpf: „Die Chiriqui-Indianer besitzen thönerne Flöten, welche die Gestalt eines vierfüßigen Thieres und ihre Löcher am Kopfe, Bauche und Schwanze desselben haben, und doch ein wohlgefügtes Tetrachord efga geben, weil den Erfindern eben diese Tonreihe als Ziel vorschwebte.“<sup>1</sup>

Sehr zurückhaltend zeigt sich Handschin gegenüber der Betrachtung des „Fortschritts“ als ästhetischer Kategorie, gegenüber der Lehre von der Einsträngigkeit des Entwicklungsganges und gegenüber der Zwangsläufigkeit der in ihm sich realisierenden ästhetischen Entwicklungen. Ihnen gegenüber tritt er für eine individuelle Betrachtung von einzelnen Kunstwerken, Gattungen und Traditionen ein. Statt „Entwicklungsstufen“ zu diagnostizieren und Werturteile auszusprechen, solle man zumindest die Möglichkeit bedenken, daß musikalische Traditionen sich voneinander schlicht durch „Geschmacksunterschiede“ absetzen. Handschin, darin ein Vertreter der von Gustav Theodor Fechner so genannten „Ästhetik von unten“, hat diese Maximen für sich in einer Vielzahl musikhistorischer Darstellungen gewonnen. Als markante Beispiele seien für das 20. Jahrhundert die Monographien über Strawinski, Mussorgski und Saint-Saëns genannt, für das 18. Jahrhundert die Aufsätze über Johann Sebastian Bach, für das Mittelalter der Aufsatz über Johannes Scotus Eriugena, und für die Spätantike die Abhandlung *Das Zeremonienwerk des Kaisers Konstantin und die sangbare Dichtung*. Der von Jeanna Kniazewa herausgegebene Band mit St. Petersburger Publikationen Handschins zeigt in Konzertberichten und Kritiken auch die feuilletonistische Vielseitigkeit des Autors. Der Band demonstriert damit Handschins Bewußtsein von den verschiedenen Ebenen eines Diskurses.

Das systematische Werk *Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie* (1948) diskutiert die Frage nach den Elementen der Musik, den sogenannten Tönen. Handschin zufolge beschreiben die Akustik und die Phänomenologie des Hörens diese Elemente nicht vollständig. Die Akustik hat ihren Forschungsgegenstand in der Beschreibung des Einschwingverhaltens und des Schwingungsverlaufs klingender Gegenstände – seit Vitruv verhilft sie Architekten dazu, unerwünschte Resonanzen in Konzertarenen zu vermeiden und, zur Klangverstärkung, erwünschte Resonanzen herzustellen und durch Schallgefäße zu verstärken. Die für die Gegenwart charakteristische Visualisierung solcher akustischer Sachverhalte ist die Schwingungskurve auf dem Monitor eines Oszilloskops. Die Phänomenologie der Klänge und Sounds hat ihren Forschungsgegenstand in den Geräuschen, ihrer Klassifikation und Veredelung; sie verhilft der Industrie dazu, dem Schließgeräusch einer Autotür klangliche Solidität zu verleihen, und die Ansage einer Computerstimme mit Bedeutsamkeit anzureichern, wie etwa in den bekannten Abschiedsworten von HAL9000:

<sup>1</sup> Carl Stumpf, *Tonpsychologie*, Leipzig 1883, 1. Band, S. 174.

Dave, this conversation can serve no purpose anymore. Good bye.<sup>1</sup>

Die charakteristische Visualisierung dieser phänomenalen Qualitäten des Hörbaren besteht in den Produkten selbst.

Die Musik schließlich hat ihren Forschungsgegenstand in den Unterschieden zwischen den hohen und den tiefen Tönen. Aus der Beobachtung, daß sich diese Unterschiede einerseits exakt formulieren und in wohlgeformte Strukturen organisieren lassen, daß sich die resultierenden Figuren andererseits nicht restlos ineinander fügen, ergibt es sich, daß dem musikalischen Blick auf das Hörbare, anders als dem akustischen und dem phänomenologischen Blick, eine wesentliche Unabschließbarkeit der Perspektive eigen ist. Um ihren Sinn zu erhellen, kehren wir noch einmal zu der erwähnten Begegnung des Hermes und der Schildkröte zurück. Handschin entnimmt ihr „die Anschauung des Altertums“ über den Anfang der Musik:

Demnach hätte die Musik von jeher bestanden, als Teil des Weltenplans: dies wäre die Musik als metaphysische Substanz, die Musik im Inneren der Welt, gewissenmaßen die Weltseele. Die irdische Musik aber wäre in dem Augenblick entdeckt worden, wo ein mythischer Mensch oder Halbgott mit dem Fuß an die ausgetrockneten Überreste einer Schildkröte stieß, in denen sich eine Sehne über den Schild spannte; im Grunde aber sei diese Musik nur eine Nachahmung der himmlischen, an die sich der Mensch unbewußt erinnert fühle, wenn er die irdische höre.<sup>2</sup>

Es ist klar, daß nur ein unabgeschlossenes Abbild Anspruch auf irgendeine Abbildschaft hinsichtlich des Universums machen kann. — Der pragmatische Kern der von ihm frei referierten mythischen Erzählung besteht für Handschin in der Einsetzung des feststehenden Tons als des musikalischen Elements. Handschin erblickt in dem von Hermes konstruierten Musikinstrument zugleich das erste Monochord. Auf Hermes geht damit auch das Instrument zur Untersuchung der musikalischen Sachverhalte zurück.

Die charakteristische Visualisierung dieser Sachverhalte, der musikalischen Tonfolgen und Melodien, ist die Notenschrift. Um den musikalischen Ton von derjenigen Seite zu beschreiben, welche er als Element solcher Tonfolgen und Melodien, als in einer musikalischen Auffassung besitzt, wählt Handschin den Begriff „Toncharakter“. Auch wenn Handschin 1948 mit diesem Ausdruck einen Terminus aufgreift, der ihm bei Hermann Lotze und bei v. Hornbostel begegnet war — der Ausdruck war bereits in jener Zeit spezialistisch. Weder hat er sich inzwischen eingebürgert, noch kann, selbst unter Musikern, von einem Bewußtsein des be-

<sup>1</sup> [www.youtube.com/watch?v=ARJ8cAGm6JE](http://www.youtube.com/watch?v=ARJ8cAGm6JE), ab 2:25.

<sup>2</sup> Handschin, *Musikgeschichte im Überblick* (1948), Wilhelmshaven 31981, S. 30.

zeichneten Sachverhalts die Rede sein. Von heute (2020) aus gesehen, handelt es sich um einen Neologismus. Seine Bedeutung soll im folgenden schrittweise dargelegt werden.

Ein Charakter ist eine zentral kennzeichnende Eigenschaft; ein Charakter ist aber auch ein Zeichen. Um die erstgenannte Bedeutung zum Zweck der Erläuterung mit geläufigeren Vorstellungen in Verbindung zu bringen, könnte man von einer verallgemeinernden Reformulierung der Hugo Riemannschen „Tonvorstellungen“ sprechen. Handschin zielt auf das allgemeine Prinzip, welches Riemann in einer speziellen Ausformung darstellt. Nach Riemann ist jeder Ton Vertreter einer Dreiklangspannung und jeder Dreiklang Vertreter einer harmonischen Funktion; dadurch wird dem Ton gegenüber der Tonhöhe eine zusätzliche Eigenschaft zugeführt. Dargestellt wird eine solche Eigenschaft durch die von ihr begründete Veränderungsreihe. Ein Ton kann sich vom Tonikagrundton zum Subdominantquintton oder vom Tonikaquintton zum Dominantgrundton verändern, wobei die Tonhöhe gleichbleibt. Diese Variabilität ist nicht gleichbedeutend mit den geläufigen Änderungen der harmonischen Funktion, sondern geht über sie hinaus; so ist etwa die Veränderung von C als Grundton von C-Dur zu C als Terzton von As-Dur eine eindrucksvolle musikalische Bewegung ohne klare Funktionsbedeutung im Sinn der Riemannschen Funktionen.<sup>1</sup> Die Beobachtung, daß der Ton durch seinen harmonischen Kontext eine bestimmte Färbung annimmt, wird von Handschin dahingehend verallgemeinert, daß jeder Ton überhaupt nur als Bestandteil einer Mehrzahl von Tönen musikalische Bestimmtheit gewinnt. Wie sonst sollte er sie gewinnen? – die musikalische Notation ist in keiner Weise eine Schöpfung von Absoluthörern.

Um nun zu der zweiten Bedeutung des Ausdrucks „Toncharakter“ weiterzugehen: Handschin weist darauf hin, daß Guido von Arezzo, dieser Leuchtturm in der Geschichte der musikalischen Notation, im fünften Kapitel seines *Micrologus* auf die qualitative Identität von Tönen im Oktavabstand hinweist, von welcher Identität es herrühre, daß der erste und der achte Ton mit dem selben Zeichen oder Charakter signifiziert werde:

Nam sicut finitis septem diebus eosdem repetimus, ut semper primum et octavum eundem diem dicamus, ita primas et octavas semper voces eodem caractere figuramus et dicimus, quia eas naturali concordia consonare sentimus, ut D. et d. Utraque enim tono et semitono, et duobus tonis remittitur, et item tono et semitono et duobus tonis intenditur.

<sup>1</sup> Vgl. das Notenbeispiel aus einer „von einem Schüler von Max Reger komponierten Choralbearbeitung“ in: Handschin, *Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie*, Zürich 1948, S. 290 (Zitat ebd., S. 289): As als Terzton von f Moll wird zu as als Grundton von as Moll, wird zu as als Terzton von fes Dur. Es dürfte sich um eine Komposition aus Handschins eigener Feder handeln.

Denn ebenso wie wir nach Ablauf von sieben Tagen diese selben wiederholen, so daß wir immer den ersten und den achten als denselben Tag ansprechen, so schreiben wir den ersten und den achten Ton mit demselben Zeichen und benennen ihn mit demselben Ausdruck, da wir diese Töne in natürlicher Übereinstimmung zusammenzuklingen empfinden, so wie es bei D und d der Fall ist. Von jedem dieser beiden Töne sinkt die Stimme nämlich um einen Ganzton, einen Halbton und zwei Ganztöne, und steigt die Stimme um einen Ganzton, einen Halbton und zwei Ganztöne.<sup>1</sup>

Es ist sehr bemerkenswert, daß die Selbigkeit der Töne im Oktavabstand von Guido durch die Entsprechung der umgebenden Tonrelationen begründet wird, und nicht etwa durch eine Gleichheit des Wesens der Töne per se. Vor diesem Hintergrund können wir Handschins Buch über den Toncharakter als einen Kommentar zu Guido von Arezzo auffassen. Mit Blick auf Guido leuchtet der Ausdruck „Toncharakter“ vollständig ein: Ein Toncharakter ist ein Zeichen für einen Ton als musikalische Realität, d.h. als Bestandteil einer Melodie oder eines musikalischen Zusammenhangs, nicht als akustisches „Ping“.

Handschins beide Bücher haben eine gemeinsame Vorgeschichte. Jeanna Kniazeva hat über die Pläne des jungen Handschin berichtet, bei Karl Krumbacher in München zu promovieren, welche Pläne nicht fortgesetzt wurden, als Handschin sich entschied, bei Max Reger Orgel zu studieren.<sup>2</sup> Als Schüler von Reger war Handschin in Leipzig Augenzeuge, ja, wie das in Anm. 4 zitierte Notenbeispiel zeigt, Teilnehmer einer kompositionsgeschichtlichen Situation, in der Komponisten, müde des Dur, Möglichkeiten vor Augen stellten, faszinierende Musik mit hochkomplexen tonalen Bezügen oder (was im Grenzwert dasselbe ist) unter Verzicht auf solche Bezüge zu komponieren. Theoretiker trugen dieser Situation Rechnung, indem sie die musikalischen Töne auf ihre physikalischen und empfindungshaften Eigenschaften reduzierten und andererseits die resultierende Klangfarbenkunst mit subjektiven Erlebnisqualitäten anreicherten. Die Frage, ob die Dur-Tonalität mit der Tonalität schlechthin gleichzusetzen sei, war damit für Handschin ebenso tagesaktuell wie die Frage nach dem gegenwärtigen Steigen oder Fallen einer musikgeschichtlichen Situation, der Hugo Riemann soeben den „Vollbesitz ihrer Kunstmittel“ attestiert hatte. Die Begegnung mit dem Mathematiker Valentin Kowalenkow im nachrevolutionären St. Petersburg verhalf Handschin dazu, historische und physikalische Betrachtungsweisen auf einen

<sup>1</sup> Guido von Arezzo, *Micrologus*, caput V, De diapason. Et cur tantum septem sint notae, zit. nach: *Thesaurus Musicarum Latinarum*, www.chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/guimic\_text.html. – Übersetzung: FMM. Handschins Hinweis auf die Stelle bei Guido findet sich am Ende seiner Rezension von: Géza Révész, *Einführung in die Musikpsychologie*, in: *Acta musicologica* XX, 1948, S. 75.

<sup>2</sup> Vgl. Jeanna Kniazeva, „Jacques Handschin auf der Suche nach seiner Wissenschaft. Briefe an Karl Krumbacher“, in: *Russische Musik in Westeuropa bis 1917: Ideen, Funktionen, Transfers*, hg. von Inga Mai Groote und Stefan Keym, München 2018, S. 160–172.

komplexen Gegenstand wie die Musik deutlich voneinander zu unterscheiden. Akustischen Sachverhalten wie der berechenbaren Überlegenheit der 53-stufigen Oktavteilung gegenüber der 41-stufigen lassen sich keine musikhistorischen Handlungsanweisungen entnehmen, während historische Vorgänge, etwa Revolutionen, nur in einem höchst metaphorischen Sinn gesetzmäßig ablaufen.<sup>1</sup> Die Sonnenfinsternis vom 21. August 1914 ließ sich vorausberechnen; das Scheitern der Beobachtungsreise des Berliner Physikers Erwin Freundlich nach Rußland ließ sich nicht voraussehen.<sup>2</sup> Selbst Resonanzen zwischen Planetenbahnen lassen sich berechnen; der Untergang des Abendlandes läßt sich nur beschwören.

Um seine Interessen als Historiker und als Systematiker der Musik mit der zeitgenössischen Forschung zu koordinieren, suchte Handschin nach seiner Übersiedelung nach Basel den Kontakt zu der Berliner Schule der Tonpsychologie. Dabei ist vor allem an Erich Moritz von Hornbostel, den promovierten Chemiker, zu erinnern, der ebenso als Erforscher der Raumeigenschaften des Hörbaren und der Schallokalisation hervortrat wie als Musikethnologe. Die Diskussionen zwischen Handschin und Hornbostel zielten auf die Bestimmung der Grundbegriffe der Musik, und dabei vor allem um den musikalischen Ton und seine Auffassung. Beide bezogen den Ausdruck „Toncharakter“ von Hermann Lotze. Hinsichtlich dieser Filiation gibt es noch manches zu erforschen; eine genauere Einsicht in Handschins Kenntnis der Schriften Lotzes wäre aufschlußreich. Einstweilen haben wir keine Hinweise darauf, daß Lotzes Lehre, „das Sein eines Dinges sei nur ein Inbeziehungstehen“ für Handschins Konzept der musikalischen Qualität des Tons bedeutsam wurde, die doch eine genuine Relationsqualität darstellt.<sup>3</sup> Vielleicht könnte unter Bezugnahme auf den Metaphysiker Lotze erläutert werden, warum Handschin im Toncharakter eine Gegebenheit erblickt, die durch die in ihr dokumentierte Nähe zwischen Subjekt und Objekt weit über den musiktheoretischen Sachverhalt hinausgeht, von welchem Guido handelt. Lotze hatte diese Nähe zu den klingenden Dingen in seinen Ästhetikvorlesungen als Besonderheit des Hörens hervorgehoben. Es liest sich wie eine Erläuterung der von Fechner so genannten „Tagesansicht“ der Welt, wenn Handschin davon spricht, „daß unsere innere und die äußere Welt in geheimnisvoller Weise aufeinander abgestimmt sind, daß wir nicht irgendwie in zufälliger Weise als empfindende und denkende Subjekte in die Welt des Objektiven hineingerieten und ihr zusammenhanglos

<sup>1</sup> Vgl. Handschin, „Akustisches aus Rußland“ (1925), in: *Gedenkschrift Jacques Handschin*, hg. von Hans Oesch, Bern 1957, S. 252. — In diesem Aufsatz muß es in Zeile 10 von unten auf Seite 257 statt c\_0\_f\_0\_g\_0\_c' richtig c\_0\_f\_g\_a\_0\_c' heißen; der Irrtum wurde aus dem Originaldruck übernommen (vgl. Handschin, Rez. von: Ariel, *Das Relativitätsprinzip der musikalischen Harmonie* (1925) in: ders., *Über reine Harmonie und temperierte Tonleitern. Ausgewählte Schriften*, hg. von Michael Maier, Schliengen 2000, S. 291, Anm. 1.

<sup>2</sup> Vgl. „Die deutschen Sonnenfinsternis-Expeditionen nach Rußland“, in: *Astronomische Nachrichten* 199, 1914, Spalten 363–365.

<sup>3</sup> Vgl. C. Stumpf, „Zum Gedächtnis Lotzes“, *Kantstudien* XXII, 1917, S. 16 und S. 20.



gegenüberstehen.“<sup>1</sup> Lotze hat Fechners *Die Tagesansicht gegenüber der Nachtansicht* (Leipzig 1879) noch im Erscheinungsjahr sehr zustimmend rezensiert, und Stumpf hat 1917 diese Rezension ohne ein Wort der Kritik und ohne jeden Anflug von ironischer Überhebung zum Grundtext seiner Erinnerungen an Lotze gemacht.<sup>2</sup> Einstweilen ist mit diesen Bemerkungen vielleicht zumindest die Offenheit erläutert, mit der ein Mitglied der Berliner Schule der Tonpsychologie wie der Chemiker Hornbostel auf Handschin zuzugehen vermochte.

Handschins Interpretation des Hermesmythos bekommt ihren eigentlichen Sinn, wenn man sie als Gegenerzählung zu der Auffassung von Handschins Freund und Antipoden, Erich Moritz von Hornbostel, begreift. Hornbostel, seinerseits am Uralten, etwa der Indus Valley Culture, interessiert, erblickt in der Notenschrift ein Übel, das die freie Spontaneität des musikalisch-künstlerischen Gebarens beschneidet. Für Hornbostel ist die Notenschrift im besten Fall ein Malen nach Klängen, das in geschwungenen Linienzügen die „räumliche Melodiegestalt“ sichtbar macht.<sup>3</sup> Handschins Kritik an solcher ‚Einfühlung‘ in historische Gegenstände läßt sich seinem Aufsatz „Gedanken über moderne Wissenschaft“ von 1928 entnehmen.<sup>4</sup> Als Kritiker der Geistesgeschichte hat Handschin sich gegen das Konstruieren von Epochen und historischen Verläufen ausgesprochen. In diesem Sinn hat er zumal gegen die sogenannte Gemeinschaftsmusik argumentiert, also gegen jene theoretische Aufwertung des musikalischen Dilettantismus seiner Gegenwart, die Heinrich Bessler unternahm, indem er das „Ungangsmäßige Musizieren“ erfand: In einem Chor mitzusingen, sollte plötzlich einen authentischeren Lebensvollzug bedeuten, als in ein Konzert zu gehen. Handschin, der Schüler Max Regers, der in St. Petersburg als Orgelvirtuose reüssierte, verhielt sich reserviert gegenüber solchem Kollektivismus.

Das Buch *Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie* (1948) ist ein Nachruf. Gedacht wird einer Forschungslage, die durch die politischen Ereignisse in Deutschland nach 1933 über den Haufen geworfen wurde. Eigentlich hatte Handschin nur im Sinn gehabt, sich 1936 in bei der Tagung der Internationalen Musikgesellschaft in Barcelona mit Carl Stumpfs Begriff der „Tonqualität“ auseinanderzusetzen, und dann geplant, die Schriftform dieses Vortrags in der von Robert Lachmann herausgegebenen *Zeitschrift für Vergleichende Musik-*

<sup>1</sup> Handschin, *Der Toncharakter*, S. 118.

<sup>2</sup> Vgl. Lotze, „Alter und neuer Glaube, Tagesansicht und Nachtansicht“ (1879), in: ders. *Kleine Schriften*, hg. von D. Peipers, Bd. 3, Leipzig, S. 396–437; vgl. Stumpf, „Zum Gedächtnis Lotzes“ (wie Anm. 9), S. 18, 19, 21 und 24.

<sup>3</sup> Vgl. Erich Moritz v. Hornbostel, „Melodie und Skala“ (1912), in: ders. *Tonart und Ethos. Aufsätze*, hg. von Christian Kaden und Erich Stockmann, Leipzig 1986, S. 63.

<sup>4</sup> Vgl. *Gedenkschrift J. Handschin*, a.a.O. (wie Anm. 7), S. 51–59; vgl. *Über reine Harmonie und temperierte Tonleitern.*, a.a.O. (ebenso wie Anm. 7), S. 251–256. In beiden Sammlungen ist an einer Stelle statt sinnwidrig „der leitende Teil“ richtig „der leidende Teil“ zu lesen (vgl. Oesch, S. 55; Maier, S. 253).

*wissenschaft* erscheinen zu lassen. Aber die Berliner Schule der Tonpsychologie wurde durch die nationalsozialistische Rassenpolitik zerstört; die Existenz von Menschen wie Hornbostel und Lachmann wurde vernichtet. Handschins Aufsatz erschien 1943 in ungarischer Sprache in der Festschrift für Zoltan Kodaly – inzwischen ist die deutschsprachige Vorlage dieses Textes in der Aufsatzsammlung *Über reine Harmonie und temperierte Tonleitern* greifbar.

Im Blick auf Handschins *Musikgeschichte im Überblick* sei abschließend ein Aspekt genannt, der möglicherweise bis heute einen gewissen „Streitwert“ besitzt. Handschin hat für diejenige Epoche der Musikgeschichte, die bei manchen Musikfreunden „Barock“ heißt, eine andere Bezeichnung vorgeschlagen: „Zeitalter des konzertierenden Stils“. Bereits Hugo Riemann hatte vorgeschlagen, den aus der Kunstgeschichte stammenden Namen „Barock“ durch die Bezeichnung „Generalbaßzeitalter“ zu ersetzen, und dadurch ein spezifisch *musikalisches* Merkmal zur Benennung heranzuziehen. Die Verwurzelung des Begriffs „Barockmusik“ im deutschen geisteswissenschaftlichen Konstruieren von Epochenmerkmalen geht besonders aus dem Aufsatz „Barockmusik“ von Curt Sachs hervor, der es sich zum Ziel macht, die innere Einheit einer Epoche zu erfassen, die die verschiedenen Künste zusammenfasst. Es handelt sich um ein typisches Beispiel von Geisteswissenschaft: Das Barocke in der Musik wird durch assoziierendes Identifizieren von Merkmalen aufgefunden, die durch Intuition aus der Musik entnommen sind.

Nun leben wir im Jahr 2020 in einer Zeit, in welcher der technische Fortschritt es nötig macht, ständig neue Namen für technische Standards zu bilden: DVD, DVI, USB, PDF, XGA, HDMI. Solche Ausdrücke werden in den Sprachgebrauch eingeführt, gebraucht und nach Veralten vergessen: dieser operationelle Umgang mit Namen wirkt sich auch auf pseudo-lebensweltlich erstellte Namen wie Bluetooth, Bluray oder Retina Display aus. Nicht jedermann begrüßt derlei nominalistischen Sprachgebrauch. Aber die Klage etwa v. Hornbostels über ein Verständnis von Worten, demzufolge „Laut und Sinn ohne jede innere Beziehung rein willkürlich aneinander geknüpft“ seien, „etwa wie das Wort ‚Ufa‘ eine Filmfabrik bezeichnet oder ‚L‘ die Selbstinduktion“, diese Klage ist ebenso veraltet wie die gesellschaftskritische Analyse Herbert Marcuses, daß in Ausdrücken wie NATO „all cognitive value“ der Worte getilgt sei und die Worte auf die „recognition of an unquestionable fact“ reduziert seien.<sup>1</sup> Nachdem wir nun einmal in einer Welt des sprachlichen Nominalismus leben und uns an HDR10 erfreuen, werden wir uns nicht dadurch beunruhigen lassen, daß irgendeine Musik „Barockmusik“ genannt wird. Durch den Differenzmarker BA wird ausgedrückt, daß es sich nicht um Rockmusik handelt, und darauf kommt es an.

Interessant ist nun, daß die hier vollzogene Abkehr von einem essentialistischen Sprachverständnis sich nur auf die Namen bezieht, während die mit sol-

<sup>1</sup> Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man. Studies in the ideology of advanced industrial society*, London und New York, <sup>2</sup>1991, S. 98; vgl. ebd., S. 97.

chem Essentialismus verbundene Idee der Vereinheitlichung durch Wesensverwandtschaft weiterbesteht. Auch in der Gegenwart gehen viele Autoren von der sogenannten Gleichzeitigkeit der Künste aus, derzufolge die Musik auf ihre Weise nichts anderes tut als die anderen Künste auf die ihre. Man vertritt eine Mindermeinung, wenn man sich für die Eigenart der Musik und ihre Selbständigkeit gegenüber den anderen Künsten ausspricht. Für einen Ästhetiker wie Daniel Albright war es noch vor einigen Jahren nicht vorstellbar und konnte es nicht sein, daß ein Autor wie Samuel Beckett die Szenerie von *Warten auf Godot* auf Caspar David Friedrichs *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* zurückführte und nicht auf Francis Bacon, und daß derselbe Beckett in seinem Stück für Fernsehen *Nacht und Träume* eine tonale Melodie Schuberts summen läßt und nicht eine Zwölftonreihe. Dabei ist kein Zweifel, daß Beckett, der Baudelaire ebenso ungehemmt parodierte wie Goethe, sich dergleichen Übergriffe gegenüber komponierter Musik niemals erlaubt hat.

Handschin, der ja polemisch sein konnte, hätte vielleicht gesagt, daß man die Sonderstellung der Musik unter den Künsten umso mehr betonen wird, je mehr man von der Musik weiß. Handschin hat ganz allgemein vor dem schematischen Konstruieren in der Geschichtswissenschaft, und vor dem „Haschen nach der Synthese“ gewarnt.<sup>1</sup> Auch Handschins musiktheoretisches Werk, der *Toncharakter*, schließt mit einer Absage an den Versuch, „die Verschiedenheit der Erdendinge wegzudekretieren.“<sup>2</sup>

Die ersten Rezensionen des Buches *Der Toncharakter* waren nicht günstig. Sie waren teilweise vereinnahmend-zurechtrückend und teilweise ablehnend. Diese Rezeption lag auch in dem Buch selbst begründet, das vom ersten Satz an den Gedanken verschmäht, eine gemeinsame Ausgangsbasis (common ground) mit einem durchschnittlich musiktheoretisch gebildeten Leser herzustellen, so daß der Eindruck des Monologischen und Hermetischen überwiegt. Schon das Festhalten an Stumpfs Ausdruck „Tonpsychologie“ statt des populäreren „Musikpsychologie“ erschien einem Rezensenten wie Walter Wiora unverständlich.

Vor diesem Hintergrund ist es bemerkenswert, daß sich neues Interesse auf dieses Buch und die darin unternommene Interpretation der musikalischen Strukturen richtet. Aus mathematischer und musiktheoretischer Sicht wird dieses Interesse insbesondere durch den Mathematiker Thomas Noll vertreten, der Handschin mit Verfahren der mathematischen Kombinatorik erläutert, und dabei erhellende Blicke auf die Handschinschen Begriffe „Toncharakter“ und „Beicharakter“ wirft. (Durch die Einführung des „Beicharakters“ – eine Kategorie, die er eher durch Beispiele beleuchtet, als daß er sie definierte – trägt Handschin dem Umstand Rechnung, daß die Kategorie „Toncharakter“ nur die zentrale Qualität des Tons in theoretischer Allgemeinheit beschreibt und dabei außer Acht läßt, daß die Tö-

<sup>1</sup> Handschin, *Musikgeschichte im Überblick*, S. 20.

<sup>2</sup> Handschin, *Der Toncharakter*, S. 422.

ne in komponierter Musik stets in vielfältiger Verumständung durch die besondere Harmonik, die Klangfarbe, die Wärme des Vortrags auftreten, und zwar so sehr, daß der Toncharakter dahinter geradezu unsichtbar werden kann. Die allgemeinere Bestimmung verschwindet hinter der besonderen, so wie die Bestimmung „ausgedehnt“ verschwindet angesichts der konkreten Gestalt einer Statue. Mit „Beicharakter“ benennt Handschin also eine Leerstelle, welche für Qualitäten bereitsteht, die zwischen der systematischen und der historischen Seite des Tons vermitteln, ohne daß Handschin selbst dieser Vermittlung besondere Aufmerksamkeit geschenkt hätte.) Neuerdings hat Noll die sogenannten *Scale Degree Qualia* als philosophische Interpretamente in seine Handschinstudien integriert.<sup>1</sup>

Aus musikästhetischer Sicht sind es zwei Bücher des schwedischen Komponisten und Musikästhetikers Gunnar Bucht, in denen Handschinsche Motive diskutiert und erläutert werden.<sup>2</sup> Bucht, 1927 geboren, hat umfassende Erfahrung mit der Musik. In seinem Buch *Aeolian Harp* (2012) stellt Bucht den musikalischen Ton in den Zusammenhang der Kategorien „Sound“, „Myth“, „Space“, „Music“ und „Meaning“.<sup>3</sup> Durch die umsichtig disponierende und vielseitige Darstellung dieser Aspekte und durch die historische Tiefe der Erörterung erscheint das Buch als ein ideales Lehrbuch musikästhetischer Grundbegriffe. Durch das Geschick und das Einleuchtende der Darstellung erinnert Bucht an Ernst Machs wissenschaftliche Vorträge. Mit Mach teilt Bucht das Ansetzen bei der prägnant formulierten Fragestellung. So blickt er etwa in seiner Erörterung des „Raums“ der Musik auf Machs Frage zurück: „Warum bilden drei Töne einen Dreiklang und nicht ein Dreieck?“<sup>4</sup> Buchts Buch über die *Aeolian Harp* lenkt auf neue und überraschende Weise den Blick des Lesers auf die musikästhetische Schicht im Werk von Jacques Handschin.

## BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

1. C. Stumpf, „Zum Gedächtnis Lotzes“, *Kantstudien* XXII, 1917.
2. Carl Stumpf, *Tonpsychologie*, Leipzig 1883, 1. Band.
3. Clampitt, David / Thomas Noll, „Modes, the Height-Width Duality, and Handschin’s Tone Character“, *Music Theory Online* 17/1, 2011, [http://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.1/mto.11.17.1.clampitt\\_and\\_noll.html](http://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.1/mto.11.17.1.clampitt_and_noll.html).

<sup>1</sup> Vgl. Thomas Noll, „Dual lattice-path transformations and the dynamics of the major and minor exo-modes“, *Journal of Mathematics and Music* 12:3, 2018, S. 212–232, DOI: 10.1080/17459737.2018.1548035, bes. S. 223; ders., „Handschins ›Toncharakter‹. Plädoyer für einen neuen Anlauf, ausgehend von neueren musiktheoretischen und kognitionspsychologischen Untersuchungen zu den tonalen ›Qualia‹“, *ZGMTH* 13/2, 2017, S. 237–295, <https://doi.org/10.31751/918>; Clampitt, David / Thomas Noll, „Modes, the Height-Width Duality, and Handschin’s Tone Character“, *Music Theory Online* 17/1, 2011, [http://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.1/mto.11.17.1.clampitt\\_and\\_noll.html](http://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.1/mto.11.17.1.clampitt_and_noll.html)

<sup>2</sup> Vgl. Gunnar Bucht, *Quid est tonus? Jacques Handschin, „Der Toncharakter“ – och därutöver*, Hedemora 2009; ders., *Aeolian Harp. An Essay concerning the Nature of Tone*, Bern 2012.

<sup>3</sup> Bucht, *Aeolian Harp* (wie Anm. 15), S. 7.

<sup>4</sup> Ebd., S. 70 (Übers.: FMM).

4. Erich Moritz v. Hornbostel, „Melodie und Skala“ (1912), in: ders. *Tonart und Ethos. Aufsätze*, hg. von Christian Kaden und Erich Stockmann, Leipzig 1986.
5. Géza Révész, *Einführung in die Musikpsychologie*, in: *Acta musicologica* XX, 1948.
6. Gunnar Bucht, *Quid est tonus? Jacques Handschin, „Der Toncharakter“ — och därutöver*, Hedemora 2009; ders., *Aeolian Harp. An Essay concerning the Nature of Tone*, Bern 2012.
7. Handschin, „Akustisches aus Rußland“ (1925), in: *Gedenkschrift Jacques Handschin*, hg. von Hans Oesch, Bern 1957.
8. Handschin, *Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie*, Zürich 1948.
9. Handschin, *Musikgeschichte im Überblick* (1948), Wilhelmshaven 31981.
10. Handschin, Rez. von: Ariel, *Das Relativitätsprinzip der musikalischen Harmonie* (1925) in: ders., *Über reine Harmonie und temperierte Tonleitern. Ausgewählte Schriften*, hg. von Michael Maier, Schliengen 2000, S. 291, Anm. 1.
11. Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man. Studies in the ideology of advanced industrial society*, London und New York, 21991.
12. Jeanna Kniازهva, „Jacques Handschin auf der Suche nach seiner Wissenschaft. Briefe an Karl Krumbacher“, in: *Russische Musik in Westeuropa bis 1917: Ideen, Funktionen, Transfers*, hg. von Inga Mai Groote und Stefan Keym, München 2018, S. 160–172.
13. Lotze, „Alter und neuer Glaube, Tagesansicht und Nachtansicht“ (1879), in: ders. *Kleine Schriften*, hg. von D. Peipers, Bd. 3, Leipzig, S. 396–437.
14. Thomas Noll, „Dual lattice-path transformations and the dynamics of the major and minor exomodes“, *Journal of Mathematics and Music* 12:3, 2018.

#### Аннотация

Музыковед Жак Гандшин является автором важных работ по истории и теории музыки. Он выступил критиком таких популярных историографических концепций, как «прогресс», «типология эпохи», «соперничество традиций», «зарождение музыки» и «единство искусства». Чтобы представить себе отдельный объект теории музыки, Гандшин начинает с различения музыки как акустического события от музыки как феномена, события, которое воспринимается и интерпретируется человеком-слушателем. Мелодическая линия, по мнению Гандшина, не является простой последовательностью различных тонов, чем она, несомненно, является как слышимое событие. По сути, это последовательность позиций в тональном окружении. Мелодическая линия — это гештальт, рассматриваемый не как неделимый процесс во времени, а как целое, образованное отдельными нотами.

#### Abstract

The musicologist Jacques Handschin (1886–1955) made a significant contribution to the historiography and theory of music. He was critical of popular historiographic concepts such as ‘progress’, ‘typological concepts of epoch’, ‘rivalry between traditions’, ‘the origins of music’, and ‘the unity of the arts’. In establishing a distinct object of music theory, Handschin made a distinction between music as an acoustical event and music as a phenomenon (an event that is perceived and interpreted by a human listener). A melodic line, for Handschin, is not merely a sequence of distinct pitches—which it undoubtedly is as an audible event. Essentially, it is a sequence of positions in a tonal setting. The melodic line is a *Gestalt*, seen not as an indivisible process in time, but as a whole formed by individual musical notes.

- ✓ *Ключевые слова:* принципы историографии, «история духа» («Geisteshistorie», немецкая школа историографии), принципы теории музыки, Берлинская школа музыкальной психологии, музыка и искусства.
- ✓ *Keywords:* principles of historiography, ‘Geisteshistorie’ (German school of historiography), principles of music theory, Berlin school of music psychology, music and the arts.

# «Флейты греческой тэта и йота...»

УДК  
681.818.5 + 821.161.1

## **ПОРФИРЬЕВА АННА ЛЕОНИДОВНА**

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

## **PORFIRIEVA ANNA L.**

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

*E-mail: porfira@yandex.ru*

## **Л. Г. Ковнацкой, другу и коллеге**

Не у меня, не у тебя — у них  
Вся сила окончаний родовых,  
Их воздухом поющ тростник и скважист...  
*О. Э. Мандельштам*

...умирающее тело и мыслящий бессмерт-  
ный рот.

*О. Э. Мандельштам*

Точность — оружие против ада.

*С. С. Аверинцев*

Маленький центон сложного эпиграфа — окольное объяснение цели письма. Его стихи «так заманчиво понимать — и так трудно толковать»<sup>1</sup>, — говорил о Мандельштаме Сергей Сергеевич Аверинцев. И подчеркивал, что заниматься разгадкой ребусов, когда речь идет о разрыве аорты, было бы не почеловечески. Поэтому предлагаемый текст не является попыткой связного истолкования стихотворения, чья первая строка вынесена в заголовок. Это скорее стенограмма проблесков понимания, фиксация образно-словесных резонансов, где тайны символов оказываются созвучными очень конкретным действиям. Потребность поделиться возникла из возмущения многолетними филологическими танцами вокруг греческих букв. То, что очевидно для музыканта, оказалось совершенно не втискиваемым в поле зрения специалистов по словам. Характерно, что простое объяснение, давным-давно озвученное поэтом, стиховеды проигнорировали. В замечательном тексте (статья? эссе?) «Поэзия и антропология» (1999) Ольга Александровна Седакова походя упоминает об артикуляции флейтиста и о движении его языка, ими-

<sup>1</sup> Аверинцев и Мандельштам: Статьи и материалы / Под ред. Д. Н. Мамедовой. М.: РГГУ, 2011. С. 114.

тирующем произнесение «т». Далее внимание направляется к пучку античных смыслов и ассоциаций, а звукоизвлечение или, вернее сказать, производство звуков, в процессе которого речевая фонема наглядно превращается в музыкальные ноты, не обсуждается, как само собою разумеющееся. Действие языка тем временем неожиданно поворачивается совсем другой стороной. «Произнося это стихотворение и переживая его артикуляцию, мы замечаем, что делаем странную вещь: мы подражаем человеку, играющему на флейте, — но какую музыку мы при этом извлекаем? „Слово, в музыку вернись“, когда-то сказал Мандельштам. Здесь он делает следующий шаг вниз (ср. антиэволюцию в „Ламарке“): музыка, вернись в механику звукоизвлечения — без ее звуковых последствий»<sup>1</sup>.

Запомним на будущее «антиэволюцию» и вернемся к растолковыванию тэты и йоты для немусыкантов. Текст Ольги Александровны посвящен самой высокой из всех поэтических проблем — удару, в котором выражается явление формы, «всё и сразу». Моя же цель — развернуть веер читательских ассоциаций, чтобы поверх разрывов показать движение, чисто мелодическую непрерывность роста и трансформации слухоосязаемых образов.

В комментарии к «Воронежским тетрадам» Н. Я. Мандельштам рассказала, что вокруг «Стихов о неизвестном солдате» произрастали два тематических куста — «небесный» и «античный». Античная линия была биографически связана с хождением в воронежский музей в гости к краснофигурным горшкам, одному из коих даже адресовано стихотворение с флейтами и зреющими плодами. Хронологическая близость с «тэтой и йотой», созвучность повторяющихся слов вроде бы дает право положить в стопку «античных» и «греческую флейту». Но даже ее биографический — жизненный — повод сразу отмечает эту возможность. Из тех же комментариев следует, что стихотворение написано после ареста совершенно реального флейтиста, хорошего знакомого Мандельштамов, к которому они иногда заходили «послушать соло на флейте»<sup>2</sup>. С тех пор как его фамилия была упомянута в

<sup>1</sup> Седякова О. А. Поэзия и антропология. URL: <https://www.olgasedakova.com/Poetica/159>. (дата обращения: 15.10.2022).

<sup>2</sup> «Толчком к написанию этих стихов был, как я писала, арест флейтиста воронежского оркестра Шваба. Мы иногда заходили к нему с О. М. послушать соло на флейте. Он был хорошим музыкантом» (Мандельштам Н. Я. Комментарии к стихам 1930–1937 гг. // Жизнь и творчество О. М. Мандельштама / Редкол.: О. Г. Ласунский (отв. ред.) и др.; вступ. статья А. Кушнера. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1990. С. 305). Корпус «Новые стихи» в этом сборнике опубликован по машинописи И. М. Семенко, после ее смерти переданной вместе с другими текстологическими материалами С. С. Аверинцеву. Именно на этот фундамент опирается позднейшая мандельштамовская текстология. Машинопись включает стихотворения «Воронежских тетрадей» с различными пометами, а также полный текст комментариев к ним, написанный Н. Я. Мандельштам.

первый раз, музыкант оброс небольшой биографией и поселился в комментариях и алфавитных указателях всех комментированных изданий, со временем будто бы став и нашим знакомым. Что он играл поэту и его нищенке-подруге, мы не знаем, предположить можно все, что угодно, от И. С. Баха до Дебюсси. Важно, я думаю, то обстоятельство, что Мандельштам наблюдал процесс с близкого расстояния и не мог не задать некоторых вопросов. То, что ему объяснили, можно прочесть в любом руководстве по игре на флейте: дыхание диафрагмой, чуть растянутое положение расслабленных губ при вдувании, язык, действующий как смычок, и заветная фонема «т», произнесение которой имитируют его движения. Попробуем все это проделать с собственным организмом. Окажется, что мы почти произносим «ти»: губы посылают мозгу именно этот сигнал. Так образуется «йота», чуть более загадочная, чем «тэта». Но если на секунду отрешиться от знаков и символов, мы вспомним, что слог «ти» обязательно присутствует в каждом бессловесном напевании: «та—ра—ти—та—ра—ра—ти—ти—та». Поэтому-то «флеЙТа», «ТэТа», «ЙоТа», собранные вместе, так похожи на бессловесную песенку. Они так плотно подогнаны и взаимоуподоблены, что даже звук «ф» мы склонны толковать как имитирующий вдувание, полностью отворачиваясь от Соссюра и впадая в противоположную ересь звукоизображения предмета его именем.

Пощупав языком песенку флейтиста, поначалу звучащую почти легкомысленно, вслушаемся теперь в настоящую мелодию гласных: ы—э—о—а. Она басовитее и много мрачнее предыдущей. Чтобы не вдаваться в длинные рассуждения, процитирую другого поэта:

Давай, трагедия, действуй. Из гласных, идущих горлом,  
выбери «ы», придуманное монголом.  
Сделай его существительным, сделай его глаголом,

наречьем и междометием. «Ы» — общий вдох и выдох!  
«Ы» мы хрипим, блюя от потерь и выгод  
либо — кидаясь к двери с табличкой «выход».  
Но там стоишь ты, с дрыном, глаза навывкат<sup>1</sup>.

Стигийская нежность, веявшая в «Тристии», стало быть, сразу же отменена. Речь идет о маете и муке, о толпах: ведь «молва» — это речи многих. Идущих без отчета, напролом, «вспоминающих топотом губ». «Миллионы убитых задёшево протоптали [притоптали]<sup>2</sup> траву в пустоте» — таков ранее озвученный образ, связанный с действиями флейтиста, пастыря и демиур-

<sup>1</sup> И. Бродский. Портрет трагедии.

<sup>2</sup> В воронежском издании «протоптали», но «притоптали» тоже присутствует в разных публикациях.



га. Благодаря совершенно немыслимому у других поэтов парадоксальному сцеплению мелодически сообразующихся слов, мы видим, слышим, осязаем и непроизвольно воспроизводим множество видений и действий одновременно. И все происходит на фоне пароксизма боли, которую не унять, стиснув зубы, а потому и невозможно продвинуть в слова. Урок игры на дудочке, преподанный милым человеком и «хорошим музыкантом», который завтра будет замучен и убит, начинался как чудесное подтверждение собственной интуиции поэта о едином источнике слова-музыки. И теперь с самого начала стихотворения его «игра» превращается в невыразимый стон, в неизваянный призрак любого членораздельного звучания, в другом месте колеблющийся, как «принижённый гений могил».

Почитаем еще раз, медленно.

Флейты греческой тэта и йота —  
Словно ей не хватало молвы —  
Неизваянная, без отчета,  
Зрела, маялась, шла через рвы.

И ее невозможно покинуть,  
Стиснув зубы ее не унять,  
И в слова языком не продвинуть,  
И губами ее не размять.

А флейтист не узнает покоя:  
Ему кажется, что он один,  
Что когда-то он море родное  
Из сиреневых вылепил глину...

Звонким шепотом честолюбивым,  
Вспоминающих топотом губ  
Он торопится быть бережливым,  
Емлет звуки, опрытен и скуп.

Вслед за ним мы его не повторим,  
Комья глины в ладонях моря,  
И когда я наполнился морем —  
Мором стала мне мера моя.

И свои-то мне губы не любы —  
И убийство на том же корню —  
И невольню на убыль, на убыль  
Равноденствие флейты клоню<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Эта и почти все другие цитаты О. Э. Мандельштама приводятся по текстам вышеуказанного воронежского сборника. Поскольку текстологи борются буквально за каждую букву, разночтений очень много, и важно ссылаться на того, кому доверяешь. Буквы подчеркнуты рукой Н. Я. Мандельштам, на полях против них написано «Так».

Неизвлеченный звук как образ неизлечимой боли соединяет вместе и казнимого, и тех, кто уже, и поэта, и нас — свидетелей. По видимости, на протяжении четырех строф речь идет именно о флейтисте, но буквально каждая следующая строка или особое слово отмыкает пространство ассоциаций, относящихся к разным персонам, пространствам и объектам. Мы воображаем голос флейты — его женственную психейную сущность, его одиночество, но вместо него слышим «звонкий шепот», молвь и топ. Слово чудесным образом превращается в то, что невозможно размять губами, — в глину? В плоть? Выросшим в культуре, где «слово стало плотью», напоминать главу и стих не надо. А вот несколько строк о глине из армянского цикла не помешают:

...над глиной дорогой,  
Которой мучимся как музыкой и словом.

\*\*\*

Я говорю за всех с такою силой,  
Чтоб небо стало небом, чтобы губы  
Потрескались, как розовая глина.

Сравнивая их со стихами о «греческой флейте», мы понимаем, что действие получило противоположный знак: там губы-глина трескались от усилия наполнить речью свод неба, — теперь они бессильны размять глину, в которую превратилось произнесенное слово. Чуть позже эта глина-плоть растворится в ладонях моря, и это будем мы сами. Естественный процесс «произведения» звука перевернулся и обратился вспять.

В «Поэзии и антропологии» Седакова решительно отбросила «личный миф» как приемлемый способ понимания, для нее он — только «созвездия слов», констелляции, сцепленные силами подобия и повторяемости. Однако, если представить, что поэзия рождается, а миф просто есть, и что он переживается как действие и вместе с тем как поле действия разнонаправленных сил, — возможно, и разговор о некоторых личных мифах Мандельштама окажется не таким уж бесцельным. Как «смысловик», обладавший невероятным слухом, ловившим главное с голоса, он разделял общее поэтическое верование в магию всего звучащего из и сквозь человека. Поэт — цевница Господня, воспринявшая дух и дыхание неких сил, скважистый тростник, поющий их воздухом, наделяющим его собственной энергией творения. Флейта — естественное умножающее продолжение этого образа. И вот здесь, поскольку флейта у Мандельштама «греческая», у толкователей, как по какому-то странному сговору, возникает сюжет об Аполлоне и Марсии, не имеющий ровно никакого отношения к делу. Стоило бы поинтересоваться другими флейтовыми мифами. Даже школьник может сегодня извлечь

из Google'а как минимум пять разных греко-античных версий происхождения флейты. Гораздо уместнее в нашем контексте будет вспомнить Гермеса-психопомпа, который тоже слыл ее изобретателем. Провожатого умерших нередко изображали с кадудеем в одной и дудочкой в другой руке. С погребальными функциями флейты и герметическим преданием как-то связано представление о том, что звучание флейты стелет тропу, ведущую в загробный мир и поддерживает связь живых с тенями ушедших. Еще в «Тристии» поэт легко по ней перемещался и в хороводе теней, топтавших нежный луг, с удовольствием участвовал.

Перечтя последнюю фразу, я поняла, что впала в общую иллюзию, когда воображаемое автоматически дополняет наличествующее. Но вычеркивать не стала, и сейчас будет понятно — почему. Элизиум теней, конечно, присутствовал в стихах Мандельштама с самого начала и, возможно, украшался знаменитой музыкой Глюка в воображении и поэта, и читателей, но вот собственно флейта как инструмент соединения миров там не упоминается. Она возникла только здесь: а) по конкретному поводу (гибель флейтиста), б) в связи с апокалиптическими картинами «Стихов о неизвестном солдате». А теперь — внимание! Со звуком флейты в стихотворении «Флейты греческой тэта и йота...» происходит именно то же самое: мы его воображаем так старательно, что только Седакова услышала, что флейта не звучит. Вернитесь, пожалуйста, к цитате.

Ольга Александровна подставила для объяснения антиэволюцию из «Ламарка», но, если внимательно перечитать все стихи Мандельштама, мы поймем, что у него был «личный миф» — сон-смерть как движение вспять. Примеров много, и появляются они довольно рано. Вот слово, забытое в ночном беспмятстве, обернулось слепой ласточкой, *возвращающейся* в чертог теней. В «Грифельной оде» еще увереннее:

Мы стоя спим в густой ночи  
Под теплой шапкою овечьей.  
Обратно в крепь родник журчит  
Цепочкой, пеночкой и речью.

И совсем в рифму к «Флейте» в стихах на смерть Андрея Белого:

Когда душе и торопкой и робкой  
Предстанет вдруг событий глубина,  
Она бежит виющеюся тропкой,  
Но смерти ей тропина не ясна.

Он, кажется, дичился умиранья  
Застенчивостью славной новичка

Иль звука первенца в блистательном собраньи,  
Что льется внутрь — в продольный лес смычка.

Что льется вспять, еще лентясь и мерясь  
То мерой льна, то мерой волокна,  
И льется смолкой, сам себе не верясь,  
Из ничего, из нити, из темна...

Звук, льющийся в смычок, онемевший от боли флейтист, аккуратно собирающий звуки... Слово «емлет» отсутствует в словаре Даля, как основное там стоит «емить», вариант: «емлить» (и тогда, естественно, получится «он емлит»<sup>1</sup>). Во всех вариациях глагол означает «брать, собирать, взывать», имеется и существительное «емля», означающее «лихву», «промысел ростовщика». А далее следуют более знакомые современному уху «ёмкий» и «ёмкость». Возможно, Мандельштам просто отсек приставку от «приемлет», но смысл от этого не меняется. Он подменил привычное музыкантское «брать ноту», «брать аккорд» (знаменательно, что, производя звук, музыкант его не дает, а берет) словом «емлет» и поставил его после перечисления некоторых «звуковых действий»: звонкого шепота и топота губ. Получается, что флейтист, как ростовщик или ангел, собирает емлю с тех, кого только он и слышит, потому что проложил в их мир тропу несостоявшимся звуком флейты. Возвратное движение в «личном мифе» поэта всегда обозначено очень «вещно», его можно пощупать, ощутить, но очень трудно представить. В кино возвратное движение впервые опробовал Кокто. Это произошло уже после гибели Мандельштама и вне всякой связи с ним, но в основе тоже лежало стремление как-то показать «механизм мифа». Получился, скорее, шокирующий прием, а не наглядное изображение того, как герои и действия, словно в воронку, втекают в свою причину. У поэта смерть «переворачивает» звук, льющийся в смычок из тьмы, из ничего. И превращает в «обратные» все действия «временного демиурга».

Конечно, такое повторить вслед за ним невозможно. В пространстве жизни от медленного отдышливого простора, который нестерпимо больше видеть, мы пробуем перенестись к недостижимому «настоящему» морю, что тоже кончается мором, высшей мерой, размытой глиной. Все здешнее утратило свойства, некогда дарившие счастье присутствия. Но флейта осталась, теперь она в руках отъединившегося от флейтиста поэта. И снова звучание нежной нездешней мелодии, которую он печально клонит «на убыль, на

<sup>1</sup> Сетевой словарь дает в качестве примера цитату из Мельникова-Печерского: «**Емлют** они, ангелы, души из телес горящих и приносят их к самому Христу, царю небесному, а он, свет, их благословляет и силу им божественную подаёт...» (*Мельников-Печерский П. И. В лесах. 1871—1874 гг.* (цитата из Национального корпуса русского языка)).

убыль», мерещится нам как несомненное и самое главное. «Равноденствие» флейты делает ее подобной солнцу и той, кого «невозможно покинуть», и, в конце концов, сколько раз ни повторяешь про себя или вслух это стихотворение, после него в каком-то неизвестном месте нашего неизвестно чего продолжает звучать чистый флейтовый тон.

*P.S.: автор почти не ссылается на исследователей Мандельштама, но это не значит, что их трудами пренебрегли. Перечислю те, которые усвоены и незримо присутствуют.*

- ❑ Аверинцев и Мандельштам: Статьи и материалы / Под ред. Д. Н. Мамедовой. М.: РГГУ, 2011.
- ❑ Ронен О. Поэтика Осипа Мандельштама. СПб.: Гиперион, 2002.
- ❑ Саибаталова А. Мыслящий рот («Разговор о Данте» как разговор о поэзии) // Топос. 30.05.2017.
- ❑ Мерлин В. Еще раз о «Грифельной оде» Мандельштама: верстка понижения и ковка ключей // Сборник Матице српске за славистику. № 96. Нови сад, 2019. С. 49–80.
- ❑ Мерлин В. Поэтическая лингвистика Мандельштама: русский ларингал // Wiener Slawistischer Almanach. 78 (2016). С. 203–228.
- ❑ Москвин В. Стихотворение Осипа Мандельштама «Флейты греческой тэта и йота». Поэтика неясности // Slavia orientalis. 2021. LXX. № 2. P. 347–356.

*[Последняя статья — единственная, целиком посвященная анализу нашего стихотворения и вышедшая только что, являет собой образец виртуозного академического словоговора с почтенными цитатами, в процессе которого смыслы небольшого стихотворения полностью растворяются. И конечно же, все начинается с Аполлона и Марсия.]*

М. Безродный в 2011 году в небольшой заметке собрал все имевшиеся к тому моменту версии интерпретаций значения «тэты и йоты».

«Флейты греческой тэта и йота». Почему названы эти литеры?

В. Террас высказал предположение, что тэта упомянута в качестве «буквы смерти», и напомнил, что в Древней Греции на флейте играли во время погребальных церемоний, — но сам же отклонил это толкование как нерелевантное и, за неимением пока лучшего, предложил считать, что имеются в виду обозначения музыкальных нот<sup>1\*</sup>.

<sup>1\*</sup> Terras V. Classical Motives in the Poetry of Osip Mandel'stam // Slavic and East European Journal. 1966. Vol. 10. No. 3. P. 263.

А. Мец предположил, что здесь речь идет «о двух буквах греческого алфавита в слове „флейта“»<sup>1\*</sup> или, чуть иначе: «о двух буквах древнегреческого алфавита из слова „флейта“»<sup>2\*</sup>.

М. Гаспаров написал: «Почему именно тэта и йота связывались для Мандельштама с флейтой, мы не знаем», повторил, не ссылаясь на Терраса, его ассоциацию: «тэта — первая буква слова *thanatos*, „смерть“?» и назвал толкование А. Меца «явным недоразумением»<sup>3\*</sup>.

Между тем А. Мец, кажется, просто не вполне ясно выразился; ср., по-видимому, то же самое наблюдение, сделанное Б. Кацем: «названия букв греческого алфавита, соответствующих русским *т* и *й*, то есть входящих в слово *флейта*»<sup>4\*</sup>.

Еще же вероятней другое: автор использовал эти названия букв потому, что своим звучанием они напоминают звучание слова «флейта». Ср. неявное цитирование этой строчки: «Столетие спустя очнулась флейта эта»<sup>5\*</sup>.

И, поскольку речь идет о *буквах флейты*, стоило бы вспомнить строчку из дебютной лирики Маяковского (которую Мандельштам читал весьма внимательно): «Под флейтой золоченной буквы»<sup>6\*</sup>.

*В заключение несколько не приспособившихся к тексту, но важных цитат.*

**Аверинцев** пишет о скупой дозировке (с. 31), а потом говорит, что поэт сам иногда стремится «сдерживать движение потока — ради молчащей апофатической ниши в самом его средоточии» (с. 33). Это к строке «Емлет звуки, опрятен и скуп».

<sup>1\*</sup> *Мец А. Г.* Текст стихотворения О. Э. Мандельштама «Флейты греческой тэта и йота...»: по новонайденной копии // *Russian Studies: Ежеквартальник русской филологии и культуры.* СПб., 1994. Т. 1. Вып. 1. С. 223.

<sup>2\*</sup> *Мец А. Г.* Примечания // *Мандельштам О. Э.* Полное собрание стихотворений. СПб.: Академический проект, 1995. С. 633.

<sup>3\*</sup> *Гаспаров М. Л.* О. Мандельштам: Гражданская лирика 1937 года. М.: РГГУ, 1996. С. 120. Ассоциация, отвергнутая Террасом и вызвавшая сомнение у Гаспарова, до известной степени закономерна; ср.: «Schließlich kann ein Buchstabe deshalb die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, weil ein bestimmtes Wort oder ein Spruch damit anfängt. Weil man bei alleinstehendem  $\Theta$  leicht daran dachte, daß das Wort damit anfängt...» (*Dornseiff F.* *Das Alphabet in Mystik und Magie.* Leipzig: Berlin, 1925. S. 28).

<sup>4\*</sup> *Кац Б. А.* Комментарий // *Мандельштам О. Э.* «Полон музыки, музы и муки...»: Стихи и проза. Л.: Советский композитор, 1991. С. 138.

<sup>5\*</sup> *Кушнер А. С.* Стихотворения. Л., 1986. С. 105. Цитатность отмечена в: *Дмитриева У. М.* О морском коде в поэзии А. Кушнера // *Сюжет, мотив, история: Сборник научных статей.* Новосибирск, 2009. С. 308–309.

<sup>6\*</sup> *Безродный М.* Флейты греческой тэта и йота // *Toronto Slavic Quarterly.* N 37. Summer 2011. С. 273–274. Ссылки, отмеченные звездочкой, из публикации М. Безродного.

**Седакова:** «Можно сказать, что эта мера — смертность; можно сказать, что это *человечность*, в том смысле, с которого мы начинали (так сказать, *всего лишь* человечность). Но как ни толкуй ее, *мера* становится *мором* при вспышке формы. Форма не вещь: это сила. Форма (вопреки обыденному о ней представлению) не только не совпадает с разграничениями, соразмерностью, мерой: она противостоит мере, не иначе чем жизнь смерти».

«Вещь» искусства в своем роде антивещна. Это «море» или «провал в вечность», что-то вроде того очистительного пламени, в которое у вершины Чистилища с непреодолимым ужасом, вслед за Вергилием, опережая Стация, вступает сам создатель «Комедии».

*Еще одно замечание, которое тоже не влезло даже в сноски.*

Если принять (лично я — принимаю) что в «Стихах о неизвестном солдате» отразилось открытие так называемого «красного смещения», позволяющего говорить о разлете вселенной, то можно предположить, что поэт как-то представлял неоднородность и относительность времени, подтверждавшую его «личный миф». Относительно «Солдата», о том, что в нем как с условной вершины поэт озирает «все времена», говорят многие исследователи.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев и Мандельштам: Статьи и материалы / Под ред. Д. Н. Мамедовой. М.: РГГУ, 2011. 311 с. (Записки Мандельштамовского общества. Вып. 17).
2. *Безродный М.* Флейты греческой тэта и йота // Toronto Slavic Quarterly. N 37. Summer 2011. С. 273–274.
3. Жизнь и творчество О. М. Мандельштама / Редкол.: О. Г. Ласунский (отв. ред.) и др.; вступ. статья А. Кушнера. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1990. 542 с.
4. *Мерлин В.* Еще раз о «Грифельной оде» Мандельштама: верстка понимания иковка ключей // Сборник Матице српске за славистику. № 96. Нови сад, 2019. С. 49–80.
5. *Мерлин В.* Поэтическая лингвистика Мандельштама: русский ларингал // Wiener Slawistischer Almanach. 78 (2016). С. 203–228.
6. *Москвин В.* Стихотворение Осипа Мандельштама «Флейты греческой тэта и йота». Поэтика неясности // Slavia orientalis. 2021. LXX. № 2. Р. 347–356.
7. *Ронен О.* Поэтика Осипа Мандельштама. СПб.: Гиперион, 2002. 240 с.
8. *Саубаталова А.* Мыслящий рот («Разговор о Данте» как разговор о поэзии) // Топос. 30.05.2017. URL: <https://www.topos.ru/article/laboratoriya-slova/myslyashchiy-rot> (дата обращения: 17.10.2022).
9. *Седакова О. А.* Поэзия и антропология. URL: <https://www.olgasedakova.com/Poetica/159>. (дата обращения: 15.10.2022).

### Аннотация

В статье уточняется значение «греческих» фонем с точки зрения музыканта, играющего на флейте, а также еще несколько словообразов, имеющих отношение к музыке. Это позволило сделать предположение о «личном мифе» поэта, мыслившего сон-смерть как движение звукового журчания словомузыки вспять к своему истоку.

**Abstract**

This article clarifies the significance of Greek phonemes from a flautist's point of view, as well as a few more word-images related to music in Osip Mandelstam's poem *Theta and Iota*. This allows for certain assumptions to be made about the 'personal myth' of the poet, who conceived of 'sleeping-death' as the movement of the reverberating murmurs of the musical word back towards its origins.

- ✓ *Ключевые слова:* Манделъштам, Воронеж, флейта, глина.
- ✓ *Keywords:* Osip Mandelstam, Voronezh, flute, clay.



УДК  
78.071.1

# Фортепианное творчество Григория Корчмара в парадигме теории диалога культур М. Бахтина: концептуальные параллели

**КУРНОСОВА СВЕТЛАНА ЕВГЕНЬЕВНА**

*Кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального воспитания и образования, Институт музыки, театра и хореографии, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия)*

**KURNOSOVA SVETLANA E.**

*PhD (Art Criticism), Associate Professor of the Department of Musical Accomplishment and Education, Institute of Theater, Music and Choreography, Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint Petersburg, Russia)*

*E-mail: svetotysik@yandex.ru*

Задолго до философских изысканий Бахтина относительно диалогичности культур можно видеть различные множественные апелляции поэтов, музыкантов, философов и других представителей культуры к посвящениям, обращениям, в которых они стремились выразить свои мысли и чувства, адресованные конкретному человеку, эпохе или знаменательному событию истории. Так, исторический экскурс отсылает от заявленных в теме времени и эпохи к прошлому, когда мы читаем «Диалоги» Платона или, например, «Исповедь» Августина Блаженного, являющую собой и внутренний монолог, и беседу с Богом. Эпоха Возрождения характерна устремлением к величию Античности. Такие выдающиеся композиторы, как, например, Бетховен, Григ, Лист, Шопен, а также многие другие, в своем творческом процессе стремились к диспуту, целенаправленно облекая эмотивно-рациональный посыл в свою музыку (к примеру, бетховенская пьеса «К Элизе», листовские «Этюды по Паганини», шумановский «Карнавал», фортепианный равелевский цикл «Гробница Куперена», а также огромное множество других посвящений...).

Имеется точка зрения, что И. С. Бах в «Хорошо темперированном clavире» (как и в своем творчестве в целом) отразил трагедию Страстей Христовых, а Д. Д. Шостакович, вдохновившись идеями этого гения прошлого, создал свой сборник полифонических шедевров, что впоследствии послужило творческой индукцией для появления подобных циклов С. Слонимского, Р. Щедрина, И. Ельчевой и др.

«Краеугольным камнем» теории М. Бахтина является утверждение о том, что культура и искусство пронизаны взаимосвязями как неисчерпаемый диалог человечества. Идея М. Бахтина о взаимопроникновении культур, впервые введенная им в научную среду и терминологию, была впоследствии подхвачена и широко развита многими мыслителями и представителями культурной сферы. Инерцию мыслительной индукции Бахтина продолжали, дополняли и развивали такие исследователи, как Владимир Библер, Мартин Бубер, Ганс-Георг Гадамер, Эмануэль Левинас, Огюст Розеншток-Хюсси и многие другие.

В ареале музыкального искусства XX века теория диалога культур, облеченная в творческий метод, воплощалась целым рядом зарубежных композиторов, таких как нововенцы (А. Шёнберг, А. Берг, А. Веберн), Б. Мартину, Дж. Ф. Малипьеро, А. Пярт... Среди отечественных авторов к диалогичности культур в преломлении метода стиливого моделирования прибегали И. Стравинский, С. Прокофьев, Д. Шостакович, А. Шнитке, Р. Щедрин, Б. Чайковский, А. Петров, С. Слонимский, Б. Тищенко...

В данном исследовании его автор предпочел остановиться на творческой деятельности петербургского композитора Григория Корчмара, на стезе музыкального сочинительства мастерски оперирующего среди прочего и методом стиливого моделирования. Акцентируя тот факт, что до настоящего момента в локусе параллелей с теорией диалога культур М. Бахтина фортепианное творчество Г. Корчмара практически не изучалось, имеется основание считать данную научную пролонгацию новшеством, в свете плюрализма и повсеместной исторической диффузии музыкального искусства имеющим несомненную актуальность.

Григорий Корчмар — композитор-мыслитель, творец, не просто вступающий в полемику с достоянием ушедших эпох, но создающий новые концепции и смыслы. Именно этот дар композитора сподвигнул автора статьи на выдвигание Григория Корчмара в качестве протагониста настоящего исследования, вектор которого направлен на фортепианную музыку как объект исследования. Предметом исследования выступают концептуальные параллели и особенности взаимосвязи теории диалога культур М. Бахтина с произведениями фортепианного творчества Г. Корчмара.

Целью исследования обозначается выявление культурных связей-«диалогов» избранных сочинений композитора, а также представление наиболее ярких черт диалогичности на примере обзора творческого метода автора.

В области литературной ойкумены выделены труды, касающиеся темы настоящего исследования. Так, жанрово-композиционным особенностям и проблемам интерпретации фортепианных сочинений Г. Корчмара, а также периодизации творчества композитора посвящена монография

М. Черной и автора данной статьи<sup>1</sup>. В исследовательском поле заслуживают внимания работы Г. Овсянкиной, О. Кузьменковой, Е. Чигаревой, Г. Заднепровской, А. Епишина, Г. Абдуллиной, А. Шпагиной, М. Лукьяновой, в которых изучается метод стилизового моделирования в творчестве Г. Корчмара<sup>2</sup>.

Относительно теории диалога культур особо следует отметить труды самого М. Бахтина, в частности ставшее для данной конкретной статьи фундаментальным сочинение «Проблемы поэтики Достоевского»<sup>3</sup>, в котором раскрываются наиболее важные вопросы «полифонии» романа писателя, что представляет собой особую ценность в ракурсе исследования. В данном контексте весьма значительным представляется и труд М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса»<sup>4</sup>. А своего рода квинтэссенцией книги Бахтина, посвященной поэтике Достоевского, считается «Словарь культуры XX века» В. Руднева<sup>5</sup>, где в главе «Полифонический роман» сжато и предметно излагаются важные аспекты избранной проблематики.

В русле рассматриваемого вопроса отличаются особой актуальностью статья Г. Дьяконова «Концепция диалога М. М. Бахтина как методология научно-гуманитарного мышления и мировоззрения»<sup>6</sup>, которая послужит ключом к пониманию наследия М. Бахтина.

Для наиболее полного раскрытия означенной темы также можно отметить работы следующих авторов: Л. Березовчук, Ю. Вострякова, М. Дру-

<sup>1</sup> Черная М. Р., Курносова С. Е. Фортепианное творчество Григория Корчмара. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2014. 138 с.

<sup>2</sup> Овсянкина Г. П. Размышления о роли стилистической модели в творческом процессе: беседа с композитором Григорием Корчмаром // Процессы музыкального творчества: Сборник научных трудов РАМ имени Гнесиных / Науч. ред. Е. В. Вязкова. М.: РАМ им. Гнесиных, 2010. Вып. 11. С. 207–233; Кузьменкова О. А. Метод стилизового моделирования в творчестве Григория Корчмара. СПб.: ИНФО-ДА, 2004. 48 с.

<sup>3</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972. 470 с.

<sup>4</sup> Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. URL: <https://libking.ru/books/sci-/sci-linguistic/1122822-3-mihail-bahtin-tvorchestvo-fransua-rable-i-narodnaya-kultura-srednevekovya-i-renessansa.html#book> (дата обращения: 22.01.2023).

<sup>5</sup> Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997. 384 с.

<sup>6</sup> Дьяконов Г. В. Концепция диалога М. М. Бахтина как методология научно-гуманитарного мышления и мировоззрения // Феномен человека в психологических исследованиях и в социальной практике: Материалы Международной конференции (Смоленск, 23–25 октября 2003 г.) / Под ред. В. А. Сониной. Смоленск: Изд-во Смоленского государственного университета, 2003. С. 22–27. URL: <http://hpsy.ru/public/x2781.htm> (дата обращения: 20.01.2023).

скина, Г. Дьяконова, Г. Кучинского, Э. Сайко<sup>1</sup>, в которых под разными углами зрения и в различных направлениях рассматривается заявленная проблематика.

Арсенал познавательного инструментария данного научного «путешествия» обусловлен методами контекстуального, сравнительного и целостного анализа, историографического и историко-культурного подходов, а также философско-концептуальным аспектом. Материалы статьи составили нотные тексты, любезно предоставленные композитором в сопровождении подробных и ценных авторских комментариев, трактаты М. Бахтина, а также труды различных исследователей, проецирующих спектр своих научных интересов в русле, сопрягающемся с целью настоящей работы.

Научная значимость исследования заключается в постановке рассматриваемого вопроса, поскольку сходных статей в заявленном ракурсе на уровне музыковедения до сегодняшнего момента не наблюдалось. Материалы статьи могут быть использованы для дальнейших исследований, а также включаться в учебные программы по различным дисциплинам в сфере изучения музыкального искусства.

Весьма внушительен список сочинений Г. Корчмара, к настоящему времени содержащий 195 единиц, среди которых 7 опер, 4 симфонии, 2 симфонии-етты, 16 инструментальных концертов и прочих оркестровых произведений, сочинения кантатно-ораториального жанра, хоровая, камерная вокальная и инструментальная музыка, в том числе адресованная детям и юношеству, а также множество транскрипций творений других авторов различных эпох. Весомое место в этом перечне занимает фортепианная музыка композитора, что, безусловно, связано с его удачной исполнительской деятельностью. (Г. Корчмар — высокопрофессиональный и в течение многих лет концертировавший пианист. Он — обладатель богатого и разноликого фортепианного репертуара, победитель III Всероссийского фортепианного конкурса, пианист-солист и клавесинист в престижных камерных оркестрах и ансамблях, среди которых — широко известные «Солисты Санкт-Петербурга». Представляется несомненным, что эти обстоятельства, помимо всего прочего, существенно расширили его музыкальный кругозор и сферу художественных интересов и пристрастий.) Глядя на полный список сочинений Г. Корчмара как

<sup>1</sup> *Березовчук Л. Н.* О типологии межкультурных взаимодействий в музыке // *Стилевые тенденции в советской музыке 1960–1970-х годов* / Отв. ред. и сост. А. Н. Крюков. Л.: ЛГИТМиК, 1979. С. 164–181; *Вострякова Ю. В.* Проблемы познания в диалоговом пространстве современной культуры // *Философско-методологические проблемы науки и техники*. Самара: СамИИТ, 1998. С. 78–81; *Друскин М. С.* Зарубежная музыкальная историография: Учебное пособие. М.: Музыка, 1996. 62 с.; *Дьяконов Г. В.* Концепция диалога М. М. Бахтина как методология научно-гуманитарного мышления и мировоззрения; *Кучинский Г. М.* Диалог и мышление. Минск: Изд-во БГУ, 1983. 190 с.; *Кучинский Г. М.* Психология внутреннего диалога. Минск: Университетское, 1988. 206 с.

в области его фортепианной музыки, так и в многочисленных произведениях других жанров и исполнительских составов, легко проследить довольно частое обращение композитора к различным культурам и эпохам как к источнику вдохновения. Широта охвата и разнообразие тематики творчества Г. Корчмара поражают своими масштабами. Сами названия произведений достаточно красноречивы, например: «В гостях у господина Вебера», концертштюк для скрипки, кларнета и фортепиано, «Анаграммы», четыре посвящения для фортепиано, «Барокко-партита» для скрипки и фортепиано, «В подражание Вьетану», концертные пародии для скрипки и фортепиано, «Господину капельмейстеру Баху», кантата на тему ВАСН для двух смешанных хоров a cappella и т. д.

В ракурсе данного исследования особенно ценными и интересными представляются названия разделов некоторых произведений. Так, концертштюк состоит из нескольких следующих без перерыва эпизодов, таких как «Знакомство — Беседа — Спор — Примирение — Застолье», где видится открытая отсылка к диалогу и дискуссии. Каждая часть «Анаграмм» имеет посвящение определенным композиторам, представляя собой некую музыкальную персоналию или музыкальный портрет. Композитор будто бы приглашает своих избранных предшественников к диспуту, воскрешая их творческий дух на музыкальном одре, тем самым посредством музыки устанавливает межкультурные и вневременные связи. Г. Корчмар сознательно предлагает контрастные сопоставления, дерзая смешивать самые разнообразные оттенки, дабы получить в результате удивительно красочное полотно звучания и неповторимую оригинальную образность.

В этом контексте отметим, что важнейшим условием становления творческого межкультурного диалога в искусстве является **программность**, трактуемая как «смысловая позиция» и «самосознание» в условиях творческой среды. М. Бахтин соотносил эти понятия с формулой «Я и Другой». Познание «Другого» возможно лишь в диалоге, с позиций четкого самосознания и самоопределения, через сопереживание и сочувствие «Другому».

Яркий образ, заявленный в названии произведения или же создаваемый воображением наблюдателя-соавтора в процессе восприятия произведения искусства (при прослушивании музыки, просмотре картины или скульптуры, прочтении текста), должен изначально задавать вектор направленности движения мысли, сознания, эмоций, ощущений и т. д. Чувственный и рациональный мир создателя и реципиента, соприкасаясь посредством творческой материи, производят резонанс, который, в свою очередь, формирует плюрализм мнений, интерпретаций и бесконечных рекурсий, зарождающихся путем восприятия и постижения искусства.

Как уже упоминалось, произведения Г. Корчмара для фортепиано имеют ярко выраженную программность, в первую очередь обозначенную их названиями, такими как, например, «Моцартиссимо», «В мире Эдварда Гри-

га» и многими другими подобными. Тем самым вектор творческого пути задается композитором изначально очень точно и определенно. Встречаемые в процессе развертывания музыки «сюрпризы» — это уже атрибуты «предлагаемых условий», которыми автор наделяет ту или иную избранную стезю.

В фортепианном концерте «В мире Эдварда Грига», созданном по черновикам выдающегося норвежского творца, скупой авторский материал оставлен практически нетронутым. (Таково трепетное отношение композитора к своему предшественнику.) Но между тем, погружая «отрывок музыкального достояния» норвежского композитора во временной отрезок координат «здесь и сейчас», вместо чистых и благостных романтических созвучий, Г. Корчмар зачастую окружает слушателя достаточно терпким звучанием напластований, тем самым словно рассеивая иллюзию «непорочности» созидания. Автор будто говорит нам об относительности, **«релятивности»** всего сущего.

Первый раздел этого одночастного концерта-фантазии имеет наименование «Конструкция» и носит экспонирующий характер оставленного Григом материала. Второй раздел называется «Деструкция», где уже изложенный материал противопоставляется сам себе, что акцентирует разрушительную направленность музыки. Заключительный третий, наиболее обширный раздел под названием «Реконструкция» переносит избранный материал в более поздние музыкальные эпохи. Такой порядок наводит на умозаключение о некоторой аналогии с триадой Гегеля «тезис — антитезис — синтез», что выдвигает допущение о философском, быть может, невольном, но все же диалоге композитора с мыслителем.

При сопоставлении феномена диалога культур и композиторского метода в фортепианном творчестве Г. Корчмара открывается еще один немаловажный фактор общности — **цикличность**. Развертывая произведение как цикл, в составе которого могут быть довольно контрастные части или самостоятельные пьесы, композитор тем самым выдвигает идею о том, что многоликость и неодинаковость составляют многообразное единство общего. Каждая незначительная деталь, вплоть до единой ноты, в конечном счете, будто частица, есть один из бесчисленных составных элементов культурного континуума.

Среди циклов фортепианной музыки Г. Корчмара остановимся на сочинениях, которые представляются интересными в плане диалогичной составляющей материала, — это **«Анаграммы», четыре посвящения для фортепиано, «Багатели», Сюита «В честь Арнольда Шёнберга».**

«Анаграммы» посвящены целому ряду композиторов, являя собой альбом музыкальных персоналий — Шостакович и Эйслер, Брамс и Шуман, Гайдн, Шуберт и Барток, а также Шёнберг, Берг и Веберн. Это ли не **карнавал**? Это ли не **эklekтика**?

Все пьесы цикла, тематизм которых основан на анаграммах избранных композиторов, сконструированы с тонким мастерством и изяществом, отоб-

ражая богатую фантазию и изобретательность автора в области творческой дискуссии. Каждое посвящение очень ярко и точно воплощает характерные черты стиля композиторского письма того или иного героя музыкального повествования, подчеркивая, что Г. Корчмар — мастер ведения диалога в искусстве и чуткий творческий собеседник.

Жанр багатели мгновенно выстраивает в сознании параллели с пьесами Бетховена, Дворжака, Сибелиуса, Сен-Санса, а также обращается к самым первым произведениям такого формата — к клавириным рондо Куперена. В «Багателях» Корчмара автор, например, будто бы вступает в негласный диалог с Бартоком. Об этом свидетельствует и остиная техника, довольно близкая выдающемуся венгру, а также некоторые элементы комбинаторно-вариационного принципа композиции. (Г. Корчмар обращает свое внимание на личность Бартока и в четвертой из двенадцати инвенций для фортепиано под названием «Страницы», где фигурирует анаграмма, созвучная имени венгерского композитора; почти идентичная фактура используется также в пьесе для юных пианистов, названной «В зеркале».)

Но, обращаясь к багателям Г. Корчмара, все же следует признать, что в этом юношеском опусе в целом достаточно отчетливо различимы следы влияния стилистических примет творчества и других авторов прошедших эпох, которые можно рассматривать скорее как пока еще предвестники формирования индивидуального художественного лица молодого композитора, чем предмет полноценного диалога и тем более дискуссии со своими великими предшественниками.

Сюита «В честь Арнольда Шёнберга» метафорически напоминает оду творчеству нововенцев. Композитор изящно облачает ортодоксальную додекафонную технику в простые и узнаваемые жанры (Марш, Вальс, Гавот, Тарантелла). Несмотря на то что в названии этого сочинения упомянут лишь создатель нововенской школы, здесь явно отмечены и стилистические черты творчества его ближайших сподвижников и продолжателей. Так, в первой пьесе воспроизводится веберновская пуантилистическая манера изложения материала, вторая часть наследует лирическим свойствам берговской музыки, третий номер вызывает аллюзии с одноименным ему из шёнберговской фортепианной Сюиты ор. 25, а финал живописует своего рода серийный зажигательный танцевальный **карнавал**. Возможно, несколько нарочитая демократизация формы концептуально-смыслового содержания таит в себе стремление автора «выразить сложное простыми словами», тем самым приближая и адаптируя творчество «нововенского пантеона» к мышлению в последующих эпохах.

Среди сонатных форм цикличность как принцип формообразования четко прослеживается и в *Сонате для фортепиано*, имеющей негласную программу, именуемую «Деревянная Русь», с частями-сопоставлениями, которые через контрастность создают облик древней, суровой эпохи.

По признанию композитора, это произведение навеяно кинематографическим шедевром А. Тарковского — фильмом «Андрей Рублев». Для Корчмара в фортепианной Сонате важным «поводырем» является **интуиция**, так как, следуя по творческой тропе режиссера, шаг за шагом на музыкальном холсте вырисовывались новые выразительные образы. Например, все три части сонаты негласно озаглавлены как «Полет», «Скоморох» и «Литье колокола». Все эти музыкальные новеллы соответствуют определенной фабуле, развернутой в сценарии кинофильма. Но автор музыки увлечен собственной фантазией, переосмысливая материал Тарковского по-своему оригинально, во многом руководствуясь **интуитивностью**, но, разумеется, при этом в достаточной степени соблюдая специфику законов музыкального мышления. И здесь вновь диалог, на сей раз — с выдающимся мастером кинорежиссуры А. Тарковским.

При детальном анализе структуры Сонаты становятся очевидными параллели и связи с особенностями музыкального языка И. Стравинского, П. Хиндемита, Б. Тищенко... В своем творении Г. Корчмар смело сочетает элементы полифонического письма с кластерными напластованиями, переменностью метра, яркой акцентированностью интонации и нерегулярностью ритма. Таким образом, музыкальное полотно представляет собой обращение сразу к нескольким композиторским музыкальным портретам, что представляет собой уже не диалог, а полилог, где каждому голосу отведена своя роль и особое предназначение.

Вкратце упомянем и еще один творческий диалог Г. Корчмара — в цикле вариаций «*Уроки учителя*», в основу которого положен материал сочинения С. Вольфензона — первого преподавателя Корчмара по классу композиции еще в музыкальной школе. Это очень трогательная история, поскольку первое авторское исполнение данного сочинения стало приношением на вечере памяти Учителя. Здесь композитор демонстрирует трепетное отношение к своему наставнику, открытую преемственность и культурную созидательность.

Особым образом в композиторском стиле Г. Корчмара проявляется **эklekтичность**, вобравшая в себя принцип полифонизации и смыслового плюрализма творческого метода композитора. Право нарекаться «живым музыкальным воплощением эklekтичности» в фортепианной музыке Корчмара, как представляется, принадлежит «*Моцартиссимо*» — **концерту-пастиччио для фортепиано с оркестром**. «Моцартиссимо» Г. Корчмара, созданное в 1986 году, — это путешествие-погружение в удивительное звучание музыки моцартовской эпохи, но в ее современном преломлении. Ключом к пониманию замысла концерта-пастиччио служит первоначальное значение самого подзаголовка. («Пастиччио» буквально означает «паштет», в переосмыслении — смешение разнородных элементов.) Исследуя структуру формообразования и специфику музыкального языка этого произведения, трудно найти слово, определяющее его смысл и содержание точнее, чем то, которое выбрал сам



композитор. Детальный анализ произведения изложен в монографии, а также в кандидатской диссертации автора данной статьи, здесь же хотелось бы акцентировать моменты, отражающие специфические задачи исследования.

При внешнем следовании традиционным канонам творчества композиторов-предшественников в плане тональных соотношений, композиционного строения и изрядной доли интонационных «подражаний», Г. Корчмар неуклонно помещает данные традиции в условия гротеска, выпренности, намеренной гипертрофии и даже парадокса. Композитор сталкивает эпохи, культуры, стили, воплощая нечто экстраординарное и фантастическое.

Путем выявления «стилистических рифм», неразрывно связывающих современность с прошлым, обнаруживается конструкция параллелей, для наглядности облеченная здесь в форму своеобразной пирамиды:

**В. Моцарт**  
**Л. Бетховен — И. Брамс**  
**И. Штраус — Ф. Шуберт — Ф. Шопен**

(Любопытно отметить, что на одном «пяточке» венского Центрального кладбища рядом лежат Бетховен, Шуберт, Брамс, семейство Штраусов. Там же стоит памятник Моцарту.)

Таким образом, перед слушателем предстает калейдоскоп имен великих композиторов, эклектично смешиваемый автором некий пестрый карнавал, где посредством музыкального воплощения будто бы оживают гении ушедших веков, парадоксальным образом оказавшиеся в современной действительности. Представляется симптоматичным тот факт, что смысловая концепция «Моцартиссимо» во многом аналогична содержанию и его воплощению в позднее появившейся опере Л. Десятникова «Дети Розенталя» на либретто В. Сорокина, где великие музыкальные герои (здесь это Моцарт, Верди и Чайковский) невероятным образом оживают и переносятся в нынешнюю пору, в которой они, несмотря на целый ряд комических ситуаций, оказываются людьми абсолютно ненужными и одинокими. И в оттенке трагического подтекста видится некоторое родство двух этих произведений.

Творческие интенции Г. Корчмара к «карнавализации» и «эклектичности» художественной реальности напрямую связаны с теорией М. Бахтина, и эти параллели неоспоримы в своей очевидности.

М. Бахтин так осмысливал зрелищный феномен: «Карнавал не созерцают, — в нем живут, и живут все, потому что по идее своей он всенароден. Пока карнавал совершается, ни для кого нет другой жизни, кроме карнавальная»<sup>1</sup>. Проникая в мир музыкальной фантазии Г. Корчмара, мы видим полное «вжи-

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.

вание» и глубокое «погружение» в карнавал эпох и стилей. И, будто повинаясь повелительному жесту незримого дирижера, творца-композитора и создателя музыкальной Вселенной, разворачивается своего рода мистерия, кружась в завораживающем танце.

**Принцип полифонизации** в творческом методе Г. Корчмара носит универсальный и сквозной характер. Полифоничность, как склад композиторского мышления, как принцип стилистики письма и как его излюбленная техника, превращается во всеобъемлющий фактор, составляющий важнейшую характеристику творчества.

**Полифония** как важнейший понятийный элемент является неотъемлемой частью теории М. Бахтина, связующие параллели с которой в фортепианных сочинениях Г. Корчмара прежде всего ярко различимы в таких категориях, как **поликультурализм**, **полихромность** гармонии, в понятии «большого времени» как **хронополифонии (полихроничности)** и **временной разомкнутости**.

Одним из самых ярких и самобытных в фортепианном творчестве Г. Корчмара, без сомнения, остается метод стилизового моделирования. Сочинения именно этого направления отличаются особой оригинальностью и поражают неиссякаемой фантазией автора.

Обращаясь к теории М. Бахтина, можно без труда выявить ее поразительное сходство с творческим методом стилизового моделирования Г. Корчмара. «В гуманитарном познании, по М. Бахтину, доминирующими становятся процессы и взаимодействия с исследуемым материалом посредством индивидуализирующего описания, субъективного понимания, истолкования, интерпретации и построения типологий. Ориентация на понимание и истолкование материала выражает субъективно-ценностное отношение и предполагает пристрастное, заинтересованное познавательное действие и экзистенциально-личностное поступление. Субъектность и субъективность гуманитарного познания предполагают актуализацию интересубъектно-трансцендентных отношений соучастия, сочувствия, сопереживания, вживания в изучаемую реальность и / или напряженную венаходимость по отношению к ней»<sup>1</sup>.

Все эти философские атрибуты концепции М. Бахтина находятся в музыке Г. Корчмара, в которой, как в теории Эйнштейна (чем не еще один диалог?), все относительно. И вновь это демонстрирует и упрочивает параллели с концепцией М. Бахтина. «...Релятивность пронизывает все компоненты онтологически-эстетической системы М. М. Бахтина и конституирует такие фундаментальные понятия и категории диалогизма, как венаходимость, двуголосие, смысловая позиция, культура, самосознание, метод, карнавализация, полифония, амбивалентность, юмор и др.»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Дьяконов Г. В. Концепция диалога М. М. Бахтина как методология научно-гуманитарного мышления и мировоззрения.

<sup>2</sup> Там же.

Подводя к обобщению вышеизложенных научных изысканий, резюмируем материалы настоящей статьи результатами, в которых проведем параллели между концептуальными принципами фортепианного творчества Г. Корчмара и основами теории диалога культур М. Бахтина:

- полифоничность;
- карнавализация;
- релятивность;
- интуитивность;
- эклектичность;
- цикличность;
- программность.

Финалом данного исследовательского «плавания» можно с полным основанием считать вывод о том, что сочинения Г. Корчмара, находящиеся в русле тенденций культурной диалогичности и являющиеся существенным атрибутом нынешнего времени постмодернизма, вносят значительный вклад в единение и общность межкультурного наследия, укрепляют преемственность поколений деятелей искусства и культуры, обогащают всемирное достояние музыкального искусства.

В парадигме вневременного универсума теория диалогичности культур становится актуальным принципом, наводящим незримые мосты, которые соединяют и объединяют эпохи, народы, различные культуры и традиции. В плюрализме и контрасте, в многообразии явлений творчества зарождается неделимый и нерушимый фундамент мирового значения — искусство. Преемственность, самоидентификация посредством внутреннего монолога и полилога в контексте окружающей мультикультурной среды, при абсолютном равноправии в условиях полифоничности, создают новую траекторию для продвижения культуры человечества вперед, к новым выдающимся творческим свершениям.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972. 470 с.
2. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. URL: <https://libking.ru/books/sci-/sci-linguistic/1122822-3-mihail-bahtin-tvorchestvo-fransua-rable-i-narodnaya-kultura-srednevekoviya-i-renessansa.html#book> (дата обращения: 22.01.2023).
3. *Березовчук Л. Н.* О типологии межкультурных взаимодействий в музыке // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960—1970-х годов / Отв. ред. и сост. А. Н. Крюков. Л.: ЛГИТМиК, 1979. С. 164—181.
4. *Вострякова Ю. В.* Проблемы познания в диалоговом пространстве современной культуры // Философско-методологические проблемы науки и техники. Самара: СамИИТ, 1998. С. 78—81.

5. *Друскин М. С.* Зарубежная музыкальная историография: Учебное пособие. М.: Музыка, 1996. 62 с.
6. *Дьяконов Г. В.* Концепция диалога М. М. Бахтина как методология научно-гуманитарного мышления и мировоззрения // Феномен человека в психологических исследованиях и в социальной практике: Материалы Международной конференции (Смоленск, 23–25 октября 2003 г.) / Под ред. В. А. Сониной. Смоленск: Изд-во Смоленского госуниверситета, 2003. URL: <http://hpsy.ru/public/x2781.htm> (дата обращения: 20.01.2023).
7. *Кузьменкова О. А.* Метод стиливого моделирования в творчестве Григория Корчмара. СПб.: ИНФО-ДА, 2004. 48 с.
8. *Кучинский Г. М.* Диалог и мышление. Минск: Изд-во БГУ, 1983. 190 с.
9. *Кучинский Г. М.* Психология внутреннего диалога. Минск: Университетское, 1988. 206 с.
10. *Овсянкина Г. П.* Размышления о роли стилистической модели в творческом процессе: беседа с композитором Григорием Корчмаром // Процессы музыкального творчества: Сборник научных трудов РАМ имени Гнесиных / Науч. ред. Е. В. Вязкова. М.: РАМ им. Гнесиных, 2010. Вып. 11. С. 207–233.
11. *Руднев В. П.* Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997. 384 с.
12. *Сайко Э. В.* О природе и пространстве «действия» диалога // Социокультурное пространство диалога. М.: Наука, 1999. С. 9–32.
13. *Черная М. Р., Курносова С. Е.* Фортепианное творчество Григория Корчмара. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2014. 138 с.

**Аннотация**

В статье затрагивается ряд важнейших особенностей взаимосвязи и концептуальных параллелей теории диалога культур Михаила Бахтина в предметном рассмотрении с фортепианным творчеством современного российского композитора Григория Корчмара.

**Abstract**

Through a substantive examination, this article explores the conceptual parallels between Mikhail Bakhtin's theory of cultural dialogue and the piano works by the prominent Russian composer Grigory Korchmar.

- ✓ *Ключевые слова:* Григорий Корчмар, современные российские композиторы, теория диалога культур Михаила Бахтина, фортепианное искусство, стиливое моделирование.
- ✓ *Keywords:* Grigory Korchmar, modern Russian composers, Michael Bakhtin's theory of cultural dialogue, piano art, style modeling.

# Лейбл «Nonclassical»: к вопросу об определении «современной классической музыки»

**МАКАЛОВСКАЯ ИРИНА ГЕННАДЬЕВНА**

*Аспирантка, Российский институт истории искусств  
(Санкт-Петербург, Россия)*

**MAKALOVSKAIA IRINA G.**

*Post-Graduate Student, Russian Institute for the History  
of the Arts (Saint Petersburg, Russia)*

*E-mail: irina.makalovska@mail.ru*

Классификация музыкальных сочинений по определенным категориям (жанрам, стилям, направлениям) — общепринятое в музыковедении явление. Иногда композиторы сами определяют свои творения, относя их к той или иной жанровой модели, а иногда намеренно отказываются от каких-либо конкретных обозначений, давая возможность слушателям и исследователям самим анализировать и делать выводы.

На сегодняшний день количество категорий чрезвычайно многообразно: помимо стандартных стиля, жанра, направления, музыкальный портал AllMusic, например, предлагает такие категории, как «настроения» и «темы»<sup>1</sup>. Исследователь И. Сакмаров отмечает, что классификация по жанрам, удобная для физических носителей (пластинок, дисков и т. д.), на сегодняшний день уже не столь актуальна, поскольку в процессе участвует искусственный интеллект, анализирующий вкусы пользователей, обращающихся к музыкальным приложениям. Он пишет: «Эволюцию музыкальных жанров теперь можно проследить разве что в закрытых разделах рекомендательных сервисов»<sup>2</sup>. Несмотря на это, новые жанры и стили со своими названиями все еще появляются, их выделяют и композиторы, и исследователи, стремящиеся структурировать характеристики произведений.

Так, основатель «Nonclassical» Г. Прокофьев характеризует выпускаемую под этим лейблом музыку как «современную классическую», однако ни в многочисленных интервью, ни в описании деятельности лейбла на сайте не дает определения этому феномену. Цель статьи — выявить особенности «современ-

<sup>1</sup> Discover // AllMusic. URL: <https://www.allmusic.com/discover> (дата обращения: 20.11.2021).

<sup>2</sup> Сакмаров И. О. Современная музыка. На пути к новой классике. 3-е изд. стер. СПб.: Плана музыка, 2021. С. 39.

Отметим, что в открытых источниках музыкальных баз данных поиск по жанрам все еще возможен, хотя часто жанрами называют и направления, и стили, как, например, в базе данных AllMusic.

ной классической музыки», выпускаемой «Nonclassical», и дать определение этому явлению. Среди задач можно выделить следующие: сделать общее описание музыки, выпускаемой на лейбле «Nonclassical», выделить общие черты, рассмотреть музыковедческую литературу, посвященную современной классической музыке, выявить, существуют ли уже определения подобного феномена.

В первую очередь рассмотрим, как на сайте «Nonclassical» характеризуется деятельность лейбла: «музыкальный промоутер, звукозаписывающий лейбл, продюсер мероприятий, презентующий лучшую *новую классическую* (выделено мной. — *И. М.*), экспериментальную и электронную музыку»<sup>1</sup>. На сайте Г. Прокофьева упоминается, что композитор создал лейбл для того, чтобы «демонстрировать современную классическую музыку вне традиционных концертных залов»<sup>2</sup>.

Среди композиторов, записывающихся и выступающих под крылом «Nonclassical»: Г. Прокофьев, Т. Дэвис, Б. Кавума, Д. Самса, Ч. Оно, Ш. Хардинг и др. Сам Г. Прокофьев позиционирует себя отчасти как авангардист. Среди его произведений имеется пьеса, исполняемая на мусорных предметах (бутылки, пластиковые пакеты и т. п.), а также произведения для диджейского контроллера (или вертушек) с оркестром (два концерта и концерт для трубы, ударных, вертушек и оркестра), последние можно отнести к жанру классического кроссовера.

Каждые два года с лейблом сотрудничают композиторы-партнеры, произведения которых выпускаются и исполняются на концертах. На декабрь 2021 года это: Б. Кавума (Blasio Kavuma) — композитор, аранжировщик и куратор, выпускник магистратуры по композиции Бристольского университета; Д. Самса (Dan Samsa) — композитор, исполнитель электронной музыки, сочетающий классические и джазовые звучания с африканским фольклором, современной танцевальной музыкой и с экспериментальными приемами электронной композиции; Л. де ла Мата (Lola de la Mata) — композитор и мультиинструменталист, играет на скрипке и электронных инструментах и поет; И. С. Зиссо (Yfat Soul Zisso) — композитор, выпускница Университета Кардифф и Королевской Бирмингемской консерватории, певица. Есть композиторы, которые создают свои уникальные музыкальные инструменты и пишут сочинения для них или изобретают новые способы игры на инструментах. Одна из последних записей 2021 года на лейбле принадлежит японскому композитору Чихиро Оно, она называется «Behind the Music — Hachiren» и сочетает мелодию, исполняемую на скрипке, фольклорную звукозапись и экспериментальную электронику<sup>3</sup>.

В основном у композиторов, сотрудничающих с лейблом, музыка для акустических инструментов, часто простая для восприятия, сочетается с элек-

<sup>1</sup> About us // Nonclassical. URL: <https://www.nonclassical.co.uk/about-us> (дата обращения: 20.11.2021).

<sup>2</sup> Nonclassical // Gabriel Prokofiev. URL: <https://www.gabrielprokofiev.com/nonclassical> (дата обращения: 20.11.2021).

<sup>3</sup> Behind the music — hachiren // Nonclassical. URL: <https://www.nonclassical.co.uk/engage-1/hachiren> (дата обращения: 20.11.2021).

троной; присутствуют также экспериментальная электронная музыка или эксперименты на акустических инструментах, музыка для новоизобретенных инструментов и другие звуковые эксперименты. Так, например, композитор и клавишник Klavikon в своих сочинениях для препарированного фортепиано делает его звучание похожим на электронные звуки, создаваемые обычно на компьютере; композитор Шарлотт Хардинг (выпускница Королевского колледжа музыки) создала композицию «Convo» для хора и инструментального ансамбля, призванную продемонстрировать историю музыки с древнейших времен до сегодняшнего дня; в процессе сочинения и исполнения принимали участие, помимо профессионалов, и дети школьного возраста, в том числе хор, состоящий из около тысячи участников; композитор Доминик Маркотт (заведующий отделением композиции Консерватории Trinity Laban в Лондоне) создает электроакустические сочинения, а также музыку для новоизобретенных инструментов (например, «The harmonic canon» для нового варианта мобильного большого колокола); Джон Ричардс пишет музыку для электроакустических ансамблей и самодельных инструментов, на лейбле «Nonclassical» выпущена его Сюита для фортепиано и электроники (2007).

Большинство композиторов, сотрудничающих с лейблом, получили профессиональное музыкальное образование на уровне бакалавриата или магистратуры. Анализируя биографии и произведения, можно заметить, что очень часто целью композиторов является профессиональная композиция, воплощающая нестандартную идею в новом типе звучания, будь то электронная комбинация, новопридуманый инструмент или необычное сочетание признаков разных типов музыкальной материи. При этом есть стремление сочинить так, чтобы реализация привлекла слушателей. Часто произведения композиторов, сотрудничающих с «Nonclassical», звучат в Королевском Альберт-холле и на ключевых фестивалях Британии.

Для того чтобы дать музыковедческое определение «современной классической музыке», названной так Габриэлем Прокофьевым, необходимо отдельно рассмотреть, что здесь означает термин «классическая» и что — «современная» музыка. В англоязычной литературе, в основном в британских источниках, обычно используется только слово «классический» («classical»). В категорию классической музыки часто попадают произведения прошлых веков и почти никогда — музыка современных композиторов. «Nonclassical» как раз позиционирует себя как лейбл, следующий традициям прошлого, принципам классической музыки в широком ее понимании, не ограниченными рамками исторического «классицизма».

За основу берется бытовое понимание «классики» как оппозиции популярной музыке, в первую очередь под «классикой» понимают музыку записанную в противовес «устной» традиции<sup>1</sup>. При определении классической музыки используются различные критерии. Например, Ричард Тарускин в Оксфордской

<sup>1</sup> См., например: *Ehle R. C. Classical is... // American Music Teacher. 1986. № 35 (3). P. 33–38.*

истории западной музыки называет «классическую музыку» музыкой письменной традиции, ее сочиняют и исполняют профессиональные музыканты, и обычно она существует в элитарной среде как главный проводник письменной культуры<sup>1</sup>. При этом письменный тип существования может охватывать и дописьменную ментальность, кроме того, Тарускин указывает на пост-письменный тип трансляции, который начинает формироваться в XX–XXI веках<sup>2</sup>. В России такую характеристику чаще всего дают академической музыке. Однако это определение нельзя назвать точным, так как сейчас, с появлением технических средств, почти вся музыка записывается, и любую музыку, кроме народной (а иногда и фольклор тоже), исполняют профессиональные музыканты. Исключение можно видеть в том, что популярную музыку могут сочинять непрофессиональные музыканты. Профессионалы, в свою очередь, могут сочинять для учащихся и любителей, правда, для масштабных концепций, как у Д. Маркотт и Ш. Хардинг, приходится объединять профессионалов с непрофессионалами. Следовательно, один критерий профессионализма нельзя назвать определяющим. В первую очередь важно то, что классическая музыка всегда авторская, и автор всегда известен слушателю.

Если анализировать базы данных, то в категорию классической музыки попадают в основном композиторы прошлого, например, в Apple music в разделе «классической музыки» среди последних опубликованных альбомов стоят всем известные В. А. Моцарт, Л. Бетховен, И. С. Бах, П. И. Чайковский, М. П. Мусоргский, М. А. Балакирев, Ф. Шопен. Одновременно в этой категории появился и альбом современного композитора Клеменса Пётча, который охарактеризован как «задумчивые неоклассические миниатюры для фортепиано»<sup>3</sup>. Здесь важно заметить, что автор сам распределил свой альбом в категорию «классическая музыка», в описании он уточняет, что это «неоклассика», так как подобного раздела в сервисе просто нет. Таким образом, несмотря на то, что, чаще всего, говоря о классике, мы имеем в виду произведения прошлого, Apple Music не предлагает нам деления на современную классическую музыку и классику прошлого, поэтому произведения, характеризующиеся как «неоклассика», оказываются в одной категории с Чайковским и Моцартом.

В базе данных Allmusic дается следующее определение классической музыки: «музыка западноевропейской традиции, исполняемая профессиональными музыкантами в формальной обстановке — концертных залах, оперных театрах, церквях, нотированная»<sup>4</sup> (перевод мой. — *И. М.*). Заметим, здесь не

<sup>1</sup> Введение к истории опубликовано в переводе, см. подробнее: *Тарускин Р.* История чего? // *Opera musicologica*. 2010. № 4 (6). С. 4–19.

<sup>2</sup> См.: Там же. С. 8.

<sup>3</sup> Poetzsch: The Soul of Things // Apple Music. URL: <https://music.apple.com/ru/album/poetzsch-the-soul-of-things/1546245465> (дата обращения: 20.11.2021).

<sup>4</sup> Classical // Allmusic. URL: <https://www.allmusic.com/genre/classical-ma0000002521> (дата обращения: 20.11.2021).



упоминается о профессионализме композитора. Далее вперемешку перечислены жанры, стили и направления, а также составы исполнителей классических произведений, позволяющие отделить симфоническую музыку от камерной, сольной, хоровой и т. п. Причислены к классике и песни, музыка для фильмов, авангард. Музыкальные критерии не прописываются в определении вообще. Далее упоминаются исторические периоды, в которые написано большинство классических произведений: ренессанс, барокко, классицизм, романтизм и модерн. Дается уточнение, что классическая музыка возникла из музыки, считавшейся популярной в момент ее создания.

В Оксфордском словаре английского языка классическая музыка определяется как «серьезная музыка, следующая давно установленным принципам, а не народной, джазовой или популярной традиции»<sup>1</sup> (перевод мой. — И. М.). На самом же деле часто сегодня мы воспринимаем музыку, которая считалась развлекательной в прошлые века, как классическую. Например, в отчете Ч. Бёрни о Генделевском фестивале 1784 года есть фраза: «Дань благодарности обществу и государства покойным, чьи труды и таланты принесли людям пользу или же доставили невинное развлечение...»<sup>2</sup> Таким образом, полезное и развлекательное Бёрни не разделяет как противоположные категории, а упоминает как части единого целого. А в XXI веке мы почти все композиторские произведения XVIII века называем «классическими».

В противовес приведенному выше определению в другом Оксфордском словаре о современной музыке Т. К. Овенс характеризует классическую музыку как произошедшую от придворной и церковной музыки в Европе и имеющую высокую степень формальной и гармонической сложности. Он подчеркивает, что классическая музыка обладает определенным культурным статусом и высоким уровнем музыкальной сложности, приводя в пример джаз, который стал восприниматься как часть классической музыки в XX веке<sup>3</sup>.

Мы можем заметить, что зачастую «классической музыкой» называют то, что прошло проверку временем. То есть постепенно все больше и больше произведений трактуются как «классическая музыка» без пояснений, например «классический рок» или «классический джаз». Но бывают и исключения, когда в классику стремятся записать новое сочинение, следующее традициям прошлого.

<sup>1</sup> Classical music // Oxford Dictionary of English. Ed. by A. Stevenson. Oxford University Press, 2010. URL: [https://proxy.library.spbu.ru:2634/view/10.1093/acref/9780199571123.001.0001/m\\_en\\_gb0153160](https://proxy.library.spbu.ru:2634/view/10.1093/acref/9780199571123.001.0001/m_en_gb0153160) (дата обращения: 20.11.2021).

<sup>2</sup> [Бёрни Ч.]. Отчет о музыкальных представлениях в Вестминстерском аббатстве и Пантеоне 26, 27, 29 мая, 3 и 5 июня 1784 г. в память о Г. Ф. Генделе, составленный Чарльзом Бёрни. Перевод и комментарии Анны Лосевой // Научный вестник Московский консерватории. 2010. № 1. С. 83.

<sup>3</sup> Owens T. C. Classical Music // The Oxford Encyclopedia of the Modern World. Oxford University Press, 2008. URL: <https://proxy.library.spbu.ru:2634/view/10.1093/acref/9780195176322.001.0001/acref-9780195176322-e-320> (дата обращения: 20.11.2021).

Итак, несмотря на многообразие определений, можно выделить отдельные характеристики, связанные зачастую именно с классической музыкой: следующая историческим традициям европейской музыки, обязательно имеющая автора-композитора, в большинстве случаев исполняемая профессиональными музыкантами и для высших образованных слоев общества, имеющая определенную формальную и гармоническую основу.

Прилагательное «современный» обычно означает то, что принадлежит настоящему времени. В определении Г. Прокофьева и лейбла «Nonclassical» явно имеется в виду именно это — ведь речь идет о современных музыкантах. Однако на сайте «Nonclassical» упоминается про «новую классическую музыку». Чтобы понять, что это означает, необходимо иметь в виду, что слово «современное» или «новое» в данном случае употребляется в его бытовом значении. Речь вовсе не идет о «новой музыке» в профессионально-консерваторском ее понимании, подразумевающем изобретение новых систем, новых структур, новых звучностей, нового музыкального языка, а также применительно к музыкальному авангарду XX века (так, например, в Оксфордской музыкальной энциклопедии этим термином обозначены атональная и электронная музыка, появившаяся в XX веке<sup>1</sup>). Из музыки, записываемой «Nonclassical», и высказываний ее авторов<sup>2</sup> нельзя вынести впечатление, что они стремятся создать нечто радикально новое. Работая с новыми звучностями, новыми музыкальными инструментами и новыми техниками, эти композиторы стремятся следовать известным слушателям формам. Например, Клавикон придумывает способы исполнения на клавишных и способы препарирования фортепиано, добиваясь уже известного слушателям звучания — электронного. Новизна заключена только в том, что для получения звука используется реальный инструмент, а не компьютерная программа по изменению звука. Г. Прокофьев хоть и усложняет технику игры на диджейских «вертушках» как на музыкальном инструменте, но делает это в рамках классического концерта для солиста и оркестра, используя вполне знакомые формы построения музыкального материала.

«Современный» («contemporary») в англоязычной традиции искусствоведения означает именно «сегодняшний», применительно к определению Г. Прокофьева «современный» следует понимать по аналогии с термином «contemporary art», который в Оксфордском словаре терминов по искусству характеризуется как «термин, широко используемый для описания искусства настоящего момента или недавнего прошлого»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> New music // The Oxford Dictionary of Music / Ed. by J. Kennedy, M. Kennedy, and T. Rutherford-Johnson. Oxford University Press, 2012. URL: <https://proxy.library.spbu.ru:2634/view/10.1093/acref/9780199578108.001.0001/acref-9780199578108-e-6442> (дата обращения: 20.11.2021).

<sup>2</sup> Автор брала интервью у Г. Прокофьева в 2016 и 2017 годах, а также у композиторов Ш. Хардинг и Т. Дэвис, которые сотрудничали с «Nonclassical» в те годы.

<sup>3</sup> Clarke M. Contemporary art // The Concise Oxford Dictionary of Art Terms. Oxford University Press, 2010. URL: <https://proxy.library.spbu.ru:2634/view/10.1093/acref/9780199569922.001.0001/acref-9780199569922-e-1832> (дата обращения: 20.11.2021).

Обратимся к трудам российских музыковедов, посвященным изучению современных классических произведений. Например, Н. Гуляницкая рассматривает особенности современной музыки конца XX — XXI века (А. Батагов, В. Мартынов и др.) с точки зрения опоры на классику, выделяя так называемую «классическую классику» и «неклассическую классику». По ее мнению, «классическая классика» опирается на традиционные принципы музыкального выражения, а в «неклассической» «наряду с не манифестарно авангардными идеями, сосуществуют некоторые классицистские принципы»<sup>1</sup>. Так, к традиционным принципам, свойственным классике, Гуляницкая относит тональность как идею центрации, наличие определенной формы произведения и тематизма, традиционные выразительные средства.

Опираясь на проведенный анализ и подводя итог наблюдаемому терминологическому разнообразию, можно выделить следующие особенности, свойственные «современной классической музыке»:

- музыка, следующая европейским историческим традициям, ориентированная на принципы строения, сложившиеся в прошлом, имеющая определенные формальные характеристики, а также простую и без усилий читаемую художественную идею;
- музыка, написанная конкретным композитором, который является главным автором;
- музыка, чаще всего исполняемая профессиональными музыкантами;
- музыка, в большинстве случаев нотированная или предполагающая возможность письменной фиксации;
- музыка, в процессе реализации которой подразумевается взаимодействие композитора, исполнителя и слушателя;
- музыка настоящего времени или ближайшего прошлого.

Так, например, в Концерте для вертушек с оркестром № 1 (2006) Г. Прокофьев следовал традициям европейского инструментального концерта, развивая диалог солирующего инструмента и оркестра вполне классического типа. Концерт состоит из пяти частей, каждая из которых имеет определенный характер и идею<sup>2</sup>. Прокофьев усовершенствовал нотацию для «вертушек»<sup>3</sup> (см. нотный пример), в результате чего диджею необходимо понимать нотную запись и уметь ее читать, то есть быть профессиональным музыкантом или дополнительно овладеть данными навыками, если у него нет профессионального образования. Концерт исполняется музыкантами вживую, партия диджея также

<sup>1</sup> Гуляницкая Н. С. Классика — нонклассика в отечественной музыкальной практике // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2012. № 1. С. 14.

<sup>2</sup> Более подробный анализ Концерта приведен в статье автора: Макаловская И. Г. Концепция Nonclassical Габриэля Прокофьева как classical crossover на примере «Концерта для вертушек с оркестром» // Музыка и время. 2017. № 11. С. 47–49.

<sup>3</sup> Проигрыватель виниловых пластинок или DJ контроллер.

**Нотный пример.** Г. Прокофьев. Концерт для вертушек и оркестра № 2.  
Часть IV. Т. 128–129. Партия вертушек. Каденция

каждый раз записывается под определенное исполнение, следовательно, его существование возможно при взаимодействии композитора, исполнителей и слушателей. Прокофьев является композитором и автором концерта, и, хотя солист может импровизировать в некоторых местах, свобода ему дается только в рамках общей идеи. Менять концепцию произведения по собственному желанию он не может (см. нотный пример — каденция строго нотирована).

В статье были приведены основные характеристики «современной классической музыки», выявленные на примере произведений, выпускаемых на лейбле «Nonclassical». Определение было дано на основе терминологического анализа музыковедческой литературы по темам классической и современной музыки. Данное описание «современной классической музыки» можно далее расширять и дополнять, а также подтверждать, анализируя непосредственно конкретные музыкальные произведения. Кроме того, в дальнейшем возможно разграничение понятий «современная классическая музыка» и «неоклассика».

## ЛИТЕРАТУРА

1. [Бёрни Ч.]. Отчет о музыкальных представлениях в Вестминстерском аббатстве и Пантеоне 26, 27, 29 мая, 3 и 5 июня 1784 г. в память о Г. Ф. Генделе, составленный Чарльзом Бёрни. Перевод и комментарии Анны Лосевой // Научный вестник Московский консерватории. 2010. № 1. С. 82–102.
2. Гуляницкая Н. С. Классика — неоклассика в отечественной музыкальной пост-практике // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2012. № 1. С. 13–21.
3. Макаловская И. Г. Концепция Nonclassical Габриэля Прокофьева как classical crossover на примере «Концерта для вертушек с оркестром» // Музыка и время. 2017. № 11. С. 42–57.
4. Сакмаров И. О. Современная музыка. На пути к новой классике. 3-е изд. стер. СПб.: Планета музыки, 2021. 136 с.
5. Тарускин Р. История чего? // Opera musicologica. 2010. № 4 (6). С. 4–19.
6. About us // Nonclassical. URL: <https://www.nonclassical.co.uk/about-us> (дата обращения: 20.11.2021).
7. Behind the music — hachiren // Nonclassical. URL: <https://www.nonclassical.co.uk/engage-1/hachiren> (дата обращения: 20.11.2021).
8. Clarke M. Contemporary art // The Concise Oxford Dictionary of Art Terms. Oxford University Press, 2010. URL: <https://proxy.library.spbu.ru:2634/view/10.1093/acref/9780199569922.001.0001/acref-9780199569922-e-1832> (дата обращения: 20.11.2021).

9. Classical // Allmusic. URL: <https://www.allmusic.com/genre/classical-ma0000002521> (дата обращения: 20.11.2021).
10. Classical music // Oxford Dictionary of English. Ed. by A. Stevenson. Oxford University Press, 2010. URL: [https://proxy.library.spbu.ru:2634/view/10.1093/acref/9780199571123.001.0001/m\\_en\\_gb0153160](https://proxy.library.spbu.ru:2634/view/10.1093/acref/9780199571123.001.0001/m_en_gb0153160) (дата обращения: 20.11.2021).
11. Discover // AllMusic. URL: <https://www.allmusic.com/discover> (дата обращения: 20.11.2021).
12. *Ehle R. C.* Classical is... // *American Music Teacher*. 1986. № 35 (3). P. 33–38.
13. New music // *The Oxford Dictionary of Music* / Ed. by J. Kennedy, M. Kennedy, and T. Rutherford-Johnson. Oxford University Press, 2012. URL: <https://proxy.library.spbu.ru:2634/view/10.1093/acref/9780199578108.001.0001/acref-9780199578108-e-6442> (дата обращения: 20.11.2021).
14. Nonclassical // Gabriel Prokofiev. URL: <https://www.gabrielprokofiev.com/nonclassical> (дата обращения: 20.11.2021).
15. *Owens T. C.* Classical Music // *The Oxford Encyclopedia of the Modern World*. Oxford University Press, 2008. URL: <https://proxy.library.spbu.ru:2634/view/10.1093/acref/9780195176322.001.0001/acref-9780195176322-e-320> (дата обращения: 20.11.2021).
16. Poetzsch: The Soul of Things // Apple Music. URL: <https://music.apple.com/ru/album/poetzsch-the-soul-of-things/1546245465> (дата обращения: 20.11.2021).

#### Аннотация

Британский композитор и основатель лейбла «Nonclassical» Габриэль Прокофьев определяет музыку, выпускаемую на лейбле, как «современную классическую музыку». В статье это определение раскрывается путем анализа и сопоставления произведений, выпускаемых на лейбле «Nonclassical», а также посредством анализа теоретических исследований и музыкальных баз данных. В результате даны определяющие характеристики «современной классической музыки».

#### Abstract

The music released on the label 'Nonclassical' is defined by Gabriel Prokofiev as 'contemporary classical music'. This article analyses research on the topic in English and Russian, including encyclopaedic articles, scholarly articles, and musical databases such as AllMusic and Apple Music. The analysis shows that 'contemporary music' follows the traditional classics of the European past, in the sense that it has formal characteristics and a clear artistic idea, is written by an author-composer, is performed by professional musicians, and is predominantly notated or involves a fairly traditional fixed written form. Equally important is the interaction between the composer, performers, and listeners within the framework of the Nonclassical club concert.

- ✓ *Ключевые слова:* современная классическая музыка, современная музыка, классическая музыка, Габриэль Прокофьев, «Nonclassical».
- ✓ *Keywords:* contemporary classical music, contemporary music, classical music, Gabriel Prokofiev, Nonclassical.

# Электронные аудиотехнологии виртуального инструментария. К вопросу о формировании взгляда на проблему понимания и классификации

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*

Проблема осмысления целого ряда творческих и технологических концепций и практик, так или иначе связанных с оформлением и легализацией в общественном, художественном сознании феноменологии так называемой виртуальной реальности, появления и становления виртуального инструментария, формирует свою актуальность всего лишь на протяжении последнего десятилетия, быть может, чуть более, однако — ненамного<sup>1</sup>. До последнего времени вопросы, связанные с электронным инструментарием и, что более специфично сегодня — программатическим, так называемым виртуальным, построенном на принципах новой парадигмы, находились далеко за пределами интересов, актуальной проблематики традиционного академического музыкознания. Несмотря на очевидность исходного целеполагания проблемы, характеризующейся постулированием виртуального инструментария как эстетически и практически равноценного реальному, акустическому, а также учитывая степень разработанности данной проблематики в отечественной научной литературе, средствах массовой информации и в интернете, данный феномен представляет своего рода энигматический фрагмент общей палитры современного музыкального искусства, своеобразное белое пятно, которое зачастую, можно сказать, обходится стороной музыковедами, по крайней мере, остается не до конца сформулированным и изучаемым в академической творческой среде. При этом в контексте информационного пространства последних лет, разумеется, проблематика эта формирует вокруг себя не такой мощный резонанс, как, скажем, вопросы, связанные с вли-

---

<sup>1</sup> См.: Розин В. М. Виртуальная реальность как форма современного дискурса // Виртуальная реальность: философские и психологические проблемы / Под ред. Н. А. Носова. М.: ИПК госслужбы, 1997. С. 56–64.

янием интернета, социальных сетей, индустрии компьютерных игр и тому подобных аспектов<sup>1</sup>, что, однако, также напрямую резонирует с горизонтом проблематики, предложенной к актуальному рассмотрению, ибо составляет творческий базис, на котором и создается орнамент креатуры так называемого электронного искусства. Таким образом, сущность этой проблематики формирует сегодня целый ряд вопросов, связанных с особенностями существования, влиянием электронных аудиотехнологий в виде аппаратного и программатического инструментария на художественное пространство как в технологическом аспекте, имея в виду творческие техники и практики, с этим связанные, так и в более глубинном идеологическом и эстетическом плане. И если первое в принципе имеет некоторый разработанный базис, то проблематика второго, на наш взгляд, менее разработана и менее понимаема. Безусловно, обстоятельство некоторой заторможенности, неспешности в осмыслении данного вопроса искусствоведческим сообществом объяснимо целым рядом моментов, среди которых главным является гранитная непоколебимая ригидность общей системы академических форм существования тех или иных художественных моделей и практик, которые вырабатывались на протяжении целых эпох классического искусства, модерна и постмодерна. В большой степени также это объяснимо сложносоставностью данного круга вопросов и вместе с этим, конечно, компетенциями людей, вовлеченных в этот процесс; ибо сущность взаимодействий с электронными технологиями в огромной степени, что очевидно, есть интердисциплинарная практика, требующая понимания и манипулирования как творческим, художественным, так и специализированным информационно-ориентированным тезаурусом<sup>2</sup>. В силу тенденций развития аппаратного комплекса микропроцессорных, программных технологий, и вообще информационной сферы в целом, не просто сущность рассматриваемого феномена является неким второстепенным, не имеющим фундаментального статуса вопросом, но, более того, актуальность этой проблематики возвышается над общим ландшафтом художественного пространства все выше, сколь более могущественными и всеобъемлющими становятся электронные технологии и творческие техники, с ними связанные.

Однако необходимо указать на колоссальную противоречивость рассматриваемого явления. Погружение в рассмотрение его аспектов удобнее всего будет выстроить сообразно вектору от широких горизонтов к узким профессиональным аспектам. И первый из них, один из самых важных, самых

<sup>1</sup> См.: Дери М. Скорость убегания: киберкультура на рубеже веков. М.: Ультра, 2008. 478 с.; Вирильо П. Информационная бомба. Стратегия обмана. М.: Гнозис, 2002. 192 с.; Дэвис Э. Техногнозис: миф, магия и мистицизм в информационную эпоху. М.: Ультра, 2008. 480 с.

<sup>2</sup> См.: Карпец М. И. Инструментарий создания виртуальных ценностей: художественное пространство от гипертекстуальной реальности к трансцендентной виртуальности // Временник Зубовского института. 2021. Вып. 3 (34). С. 31–46.

фундаментальных, в то же время самых общих вопросов, которые открывают общий обзор этого явления, можно было бы сформулировать в несколько парадоксальном ключе, и к тому же достаточно широко, таким образом: *а существует ли, собственно, вообще такой феномен, как электронные искусства?* Ну конечно же, формально существует, и это очевидно. Странно было бы это не признавать. Однако имеет смысл взглянуть на проблему так называемых электронных искусств с иной, неформальной точки зрения. И вот вопрос: *не является ли подобное определение (электронные искусства) и попытка выведения этого направления за рамки традиции, попытка создать и легализовать в общественном и профессиональном сознании отдельную нишу, отведенную этому виду художественной практики, способом отгородиться, отмежеваться, вывести ее за пределы академических направлений, посеять миф о неестественности, искусственности средств, языка и собственно художественных результатов, об их несостоятельности?* По существу, навешивание ярлыков, которые имеют место, к примеру, о приоритете технологий над творчеством, над волей автора, — тоже ведь типичный пример подобного отмежевания. И с одной стороны, это понятно, ибо, как уже было сказано выше, рассматриваемая практика интердисциплинарна и требует значительно больших интеллектуальных компетенций, выходящих далеко за пределы узкоспециальных, простирающихся порой в совсем не смежные области. Требует особых специальных навыков и творческой ответственности от автора. А учитывая чрезвычайную ригидность легализации новых концепций и их абсорбцию в так называемом академическом сообществе, силы противодействия и профессионального скепсиса достаточно значимы. С другой стороны, искусство, будучи единым процессом, процессом постижения объективной реальности посредством художественных образов, включает в свой арсенал «электронику» всего лишь как инструментарий своей практики, хотя и инструментарий быстро эволюционирующий. Или все же правы те, кто считает, что появление электронных технологий в культурном пласте и творческом пространстве положило начало конца представлениям о традиционном академическом искусстве, заложило, так сказать, мину замедленного действия в фундамент его традиционных практик, устанавливая и формулируя постулаты новой творческой парадигмы в широком круге вопросов, касающихся как основ теории, так и практики? В качестве аргумента к данному мнению можно было бы привести следующий пример. Такие гигантские сферы, порожденные глобальными процессами трансформации самой феноменологии искусства, как мультимедиа и телекоммуникации, являясь, в сущности, параллельными, а во многом и периферийными областями художественного пространства, в свою очередь, стали активно модулировать области так называемых традиционных инструментальных и эстетических ценностей культурного пространства.

То есть, заостряя и конкретизируя, вопрос приобретает следующий вид: *а существуют ли электронные искусства независимо, как отдельный жанр,*



*направление, как обособленный мир? Либо же это есть естественная стадия эволюции самого имманентного инструментария единой художественной практики, со всей очевидностью свидетельствующая о процессах общей глобальной трансформации всей системы ценностей традиционного ансамбля искусств, ее эволюционного перехода на новую стадию?*

Развитие науки и искусств или, более общо, рациональных и иррациональных гуманитарных инструментов постижения действительности в историческом плане в большой степени повлияло на наше представление об окружающем мире, сформировало архитектуру критериев и ценностей, лежащих в основании механизмов нашего понимания этого мира. И в этом смысле на протяжении классического периода истории и эпохи модерна приоритетным локомотивом развития общества все же были рационалистические инструменты науки, в то время как гуманитарные имели подчиненное, прикладное значение. Однако со времени постулирования основ постмодерна вплоть до становления основ постиндустриализма ситуация, похоже, изменилась. И несмотря на суперрационализм информационно-технологического комплекса, финансовых и экономических стратегических систем управления транснациональным капиталом и т. п., гуманитарный инструментарий сегодня все более приобретает главенствующее положение как в эстетическом и идеологическом аспектах, так и в плане основного инструментария миропостижения.

Эволюционным продолжением данного вектора развития инструментария постижения объективной реальности, как «научная» рациональность — «художественная» иррациональность, является следующая, инклюзивная стадия, интегрирующая в себя инструментарий как суперрациональности, так и гуманитарных технологий, стадия, имеющая непосредственное отношение к рассматриваемой проблеме, феномен, имеющий актуальнейший резонанс в действительности сегодняшнего дня, а именно *виртуальная реальность*. Однако не в том узком понимании, которое навязывают нам крупные IT-корпорации, такие как Microsoft, Samsung, Sony или Nvidia, Nintendo и т. д., а в более глобальном, концептуально-мировоззренческом, в плане активно набирающих темп процессов виртуализации общественных и индивидуальных механизмов, симуляции системы ценностей за счет приобретающей все больший размах и все большее влияние на общественное сознание мультимедиа индустрии шоу-бизнеса, разного рода «фабрик грез», средств массовой пропаганды, «информационного оружия» и т. д., генерирующих образы квазиреальности, которые стремятся заместить и замещают собой реальность объективную. Глобальные технологии интернета, такие как YouTube, Tik-Tok, Instagram или Netflix, формируют новую реальность, реальность новых ценностей, реальность, модулирующую устои архитектуры ценностей, сложившихся и отточенных культурной традицией столетиями. И это абсолютно беспрецедентный процесс. При всей поверхностной видимой схожести эти процессы невозможно сравнивать, к примеру, с изобретением Гу-

тенберга<sup>1</sup>, ибо границы воображаемого в общении с книгой четко очерчены гранями самой жесткой структуры реальности. В отличие от этого, техники конструирования и конституирования основ виртуальной реальности как объективной реальности ирреального, совершенствуясь с каждым днем, вовлекают в свой инструментарий все новые уровни не только психологического, но и физиологического постижения окружающей действительности, они модулируют истинную природу этих процессов. Все это постепенно формулирует постулаты новой «нетрадиционной» реальности. Все это искажает и разрушает здание *традиционной* культуры. Чему мы являемся свидетелями, если говорить о неком культурном базисе в широком контексте современного урбанизма, к примеру. Сегодня уже гаджеты в большой степени замещают людям счастье, радость, любовь, естество и утешение которых постепенно уходит, утекает из реальности нашей жизни, замещаясь виртуальными сущностями и делая ее заложником прогресса. И мы являемся свидетелями этого каждый день, проезжая в общественном транспорте, заходя в рекреационные зоны больших торговых центров, аэропортов, вокзалов, в кафе и тому подобные места, — люди уткнулись в гаджеты. В транспорте сегодня уже зачастую невозможно людям просто задать вопрос, ибо большинство людей в наушниках на полную громкость. Людям перестает нравиться реальность. Люди отгораживаются от нее таким образом. Реальность постепенно перестает быть тем местом, где хотелось бы находиться. В реальности мы уже не чувствуем себя комфортно, не чувствуем себя своим, в своей тарелке, у себя дома. Разрушение критериев в системе культурного пространства приводит к тому, что сегодня мы вообще перестали различать истинный талант от технологий самопиара и утверждения себя посредством финансовых или механизмов либо каких-то административных ресурсов или социально-коррупционных схем. Сегодня мы постепенно начинаем разучиваться правильно писать, как, собственно, и писать вообще, разучиваемся членораздельно говорить. Что уже говорить о том, что сегодня рядовой член нашего общества уже не может отличить порой безвкусно сделанный рекламный ролик от кадров талантливого высокохудожественного кино. Безусловно, это значимые аргументы сторонников эсхатологических теорий искусственного интеллекта.

Однако, возвращаясь все же к существу вопроса более узконаправленно, заметим, в музыкальной практике сегодня уже наступил момент, когда, в силу развития технологий виртуального моделирования всех элементов аудиальной фактуры, даже профессионал, даже высококлассная аппаратура не сможет объективно определить разницу между записью живую сыгранного фрагмента любого, будь то инструментального или вокального, состава и фрагментов той же фактуры, но созданных с помощью технологий вирту-

<sup>1</sup> *Иоганн Генсфляйш цур Ладен цум Гутенберг* (1397/1400—1468) — изобретатель книгопечатного станка, процесса массового производства при помощи подвижных литер.

ального инструментария, моделирующего тембр, акустику и нюансировки исполнения, характер звукоизвлечения и даже особенности характера музыканта. И это лишь только начало процесса, учитывая бинарный характер физиологии процессов высшей нервной деятельности, мозга в плане освоения физики пространства и времени окружающего мира. Учитывая это, открываются возможности компьютерного моделирования, коррекции этих процессов, компиляции, интерполяции и переноса этих моделей с объекта на субъект. Это может вывести художественные практики на совершенно иной уровень. И тогда уже художественное творчество перестает быть, собственно, просто процессом создания вымышленной жизни, *существующей параллельно* объективной реальности, но постепенно становится процессом моделирования вымышленной жизни, *замещающей собой* объективную реальность<sup>1</sup>.

Таким образом, конкретизируя и заостряя вопрос, сформулируем его в виде пары положений. Опять же от общего к частному.

1. В художественном плане процесс конституирования технологии и эстетики дополненной и виртуальной реальности актуализирует сегодня приоритет этих техник в плане постижения объективной реальности, ставя в зависимое, подчиненное положение достижения науки как инструментария легитимизации и технологического сопровождения указанных процессов. То есть, если можно так сказать, игра в широком смысле этого слова, как симуляция реальности, становится основным инструментом постижения самой реальности. Что выстраивает систему параллелей в реализации идеологии виртуальной реальности с идеями Йохана Хёйзинги<sup>2</sup>. Принципы конституирования основ этой великой игры включают в себя необходимости создания имманентного инструментария, который в музыкальном плане выражается сегодня в технологиях, в частности, виртуального музыкального инструментария системы VST (Virtual Studio Technology). При этом Игра эта по своему технологическому, интеллектуальному и художественному аргументарию превосходит любые отдельные математические системы и комплексы, а заложенный в ее основы алгоритм самообучения делает ее стремящейся в своей эволюции к трансформациям в систему аргументов трансцендентного порядка.

2. Прямым выводом из первого положения является формулирование вопроса о статусе самого так называемого виртуального музыкального и аудиовизуального инструментария, вопроса, имеющего непосредственную значимость для понимания музыкального контекста. А именно, заключить мож-

<sup>1</sup> См.: Карпец М. И. Метаморфозы трансгрессии творческой модели в музыкальном искусстве // Сравнительное искусствознание — XXI век. Вып. 3: Статьи и материалы III Международной конференции «Орловские чтения», 15–16 октября 2018 г. / Ред.-сост. О. В. Колганова; отв. ред. И. В. Мациевский. СПб.: РИИИ, 2021. С. 292.

<sup>2</sup> См.: Хёйзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. М.: Азбука-классика, 2022. 400 с.

но также следующее: *музыкальным инструментом сегодня можно считать уже не только лишь физически локализованный в пространстве объект, обладающий теми или иными акустическими и технологическими свойствами и характеристиками, но и совокупный набор гипертекстуальных и интердисциплинарных аргументов, реализованный в виртуальной реальности с помощью алгоритмических действий с бинарным кодом.* В качестве примера здесь можно привести целый ряд технологий, реализованных сегодня ведущими IT-компаниями в индустрии мультимедийного программного обеспечения: Microsoft DirectX, упомянутый уже выше Virtual Studio Technology (VST), Real Time Audio Suite (RTAS) и т. д.

В связи с этим очерчивается целый пласт проблем, среди которых основным является вопрос классификации данного инструментария. И если в связи с аппаратными технологиями звукового синтеза эти вопросы каким-то образом делается попытка решить<sup>1</sup>, то в плане программных технологий так называемого виртуального синтеза об этом остается пока лишь мечтать. Это проблематика формирует актуальность, разумеется, сегодняшнего дня, однако ее реализация, увы, дело, возможно, завтрашней науки. И это, очевидно, перспектива для целого поколения будущих исследователей музыки.

Усложняющим подход к проблеме классификации фактором, безусловно, является отсутствие на сегодняшний день в традиционной узкопрофессиональной органологической практике системы классификаций аппаратного и программатического электронного музыкального инструментария наподобие классификации Хорнбостеля—Закса.

Без создания соответствующей фундаментальной базы в виде системы классификации аппаратных и, более того, программатических электронных музыкальных инструментов, на которую можно было бы опираться, проводить какие бы то ни было исследования, основанные на изучении теории и практики, так или иначе связанных с электронными аудиовизуальными технологиями, на сегодняшний день весьма и весьма проблематично, если вообще возможно.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Вирильо П.* Информационная бомба. Стратегия обмана. М.: Гносис, 2002. 192 с.
2. *Дери М.* Скорость убегания: киберкультура на рубеже веков. М.: Ультра, 2008. 478 с.
3. *Дэвис Э.* Техногнозис: миф, магия и мистицизм в информационную эпоху. М.: Ультра, 2008. 480 с.

<sup>1</sup> См.: *Пучков С. В., Светлов М. Г.* Музыкальные компьютерные технологии, современный инструментальный творчество. СПб.: СПбГУП, 2005. 232 с.; *Карпец М. И.* Электронные аудио-технологии в композиторском авангарде 50-х гг. XX века (на материале творчества П. Шеффера, Дж. Кейджа, К. Штокхаузена): Дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.09 / Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов. СПб., 2010. 232 с.

4. *Карпец М. И.* Инструментарий создания виртуальных ценностей: художественное пространство от гипертекстуальной реальности к трансцендентной виртуальности // Временник Зубовского института. 2021. Вып. 3 (34). С. 31–46.
5. *Карпец М. И.* Метаморфозы трансгрессии творческой модели в музыкальном искусстве // Сравнительное искусствознание — XXI век. Вып. 3: Статьи и материалы III Международной конференции «Орловские чтения», 15–16 октября 2018 г. / Ред.-сост. О. В. Колганова; отв. ред. И. В. Мацневский. СПб.: РИИИ, 2021. С. 274–295.
6. *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 / Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов. СПб., 2010. 232 с.
7. *Пучков С. В., Светлов М. Г.* Музыкальные компьютерные технологии, современный инструментарий творчества. СПб.: СПбГУП, 2005. 232 с.
8. *Розин В. М.* Виртуальная реальность как форма современного дискурса // Виртуальная реальность: философские и психологические проблемы / Под ред. Н. А. Носова. М.: ИПК госслужбы, 1997. С. 56–64.
9. *Хёйзинга Й.* Homo ludens. Человек играющий. М.: Азбука-классика, 2022. 400 с.

#### Аннотация

Развитие науки и искусств или, более общо, рациональных и иррациональных, гуманитарных инструментов постижения действительности в историческом плане в большой степени повлияло на наше представление об окружающем мире, сформировало архитектуру критериев и ценностей, лежащих в основании механизмов нашего понимания этого мира. При этом сама проблема осмысления целого ряда творческих и технологических концепций и практик, так или иначе связанных с оформлением и легализацией в общественном, художественном сознании феноменологии так называемой виртуальной реальности, появления и становления виртуального инструментария, формирует свою актуальность всего лишь на протяжении последнего десятилетия. Эволюционным продолжением вектора развития инструментария постижения объективной реальности, как: «научная» рациональность — «художественная» иррациональность, является следующая, инклюзивная стадия, интегрирующая в себя инструментарий как суперрациональности, так и гуманитарных технологий, феномен, имеющий актуальнейший резонанс в действительности сегодняшнего дня, а именно виртуальная реальность. Глобальные технологии интернета формируют новую реальность, реальность новых ценностей, реальность, модулирующую устои архитектуры наследия, сложившегося и отточенного культурной традицией столетиями. Техники конструирования и конституирования основ виртуальной реальности как объективной реальности ирреального, совершенствуясь с каждым днем, вовлекают в свой инструментарий все новые уровни не только психологического, но и физиологического постижения окружающей действительности, они модулируют истинную природу этих процессов. Все это постепенно формулирует постулаты новой «нетрадиционной» реальности. Без создания соответствующей фундаментальной базы в виде системы классификации аппаратных и, более того, программатических электронных музыкальных инструментов, на которую можно было бы опираться, проводить какие бы то ни было исследования, основанные на изучении теории и практики, так или иначе связанных с электронными аудиовизуальными технологиями, на сегодняшний день весьма и весьма проблематично, если вообще возможно.

#### Abstract

The development of science and arts, or more generally: rational and irrational, humanitarian tools for comprehending reality, in historical terms, to a large extent influenced our understanding of the world around us, formed the architecture of criteria and values that underlie the mechanisms of our understanding of this world. At the same time, the very issue of comprehending a number of creative and technological concepts and practices, one way or another, related to the design and legalization in the public, artistic consciousness of the phenomenology of the so-called virtual reality, the emergence and formation of virtual tools, forms its relevance just over the past decade. The evolutionary continuation

for the development vector of tools for comprehension of objective reality, as: 'scientific' rationality — 'artistic' irrationality, is the next, inclusive stage, integrating the tools of both super rationality and humanitarian technologies, a phenomenon that has the most relevant resonance in today's reality, and it is virtual reality. The global technologies of the Internet, form a new reality, a reality of new values, a reality that modulates the foundations of the heritage architecture that has developed and honed by cultural tradition for centuries. Techniques for constructing and constituting the foundations of virtual reality as an objective reality of the unreal, improving every day, involve new levels of not only psychological, but also physiological comprehension of the surrounding reality into their tools, they modulate the true nature of these processes. All this gradually formulates the postulates of a new 'non-traditional' reality. Without creating an appropriate fundamental base in the form of a classification system for hardware, and moreover, programmatic electronic musical instruments, on which one could rely, conduct any kind of research based on the study of theory and practice, one way or another related to electronic audiovisual technologies on today is very, very problematic, if at all possible.

- ✓ *Ключевые слова:* виртуальная реальность, виртуальный инструментарий, электронные аудиовизуальные технологии, электронные искусства.
- ✓ *Keywords:* virtual reality, virtual instrumentarium, electronic audiovisual technologies, electronic arts, creative model.

УДК  
792.8

# Four Ballets on the Romanov Dynasty at La Scala (Четыре балета о династии Романовых на сцене «Ла Скала»)

**БОНЕЛЛИ ВАЛЕНТИНА**

*Историк балета, критик (Милан, Италия)*

**BONELLI VALENTINA**

*Ballet Historian and Critic (Milan, Italia)*

*E-mail: valentina.bonelli@icloud.com*

Over thirty years, in the first half of the Nineteen century, four ballets with the Russian dynasty of Romanov as subject were presented at Regio Teatro alla Scala (La Scala Royal Theatre). An interesting coincidence, considering how far from Italian events was then the Russian Empire.

At that time Milano as a capital was disputed between the Habsburg Empire and Napoleon and La Scala, inaugurated in 1778, was their official theatre.

A performance always consisted in one opera (in Italian „melodramma“) and one „ballo grande“ (big ballet) or two or three, until four little ballets. The long ballet usually had a serious subject, while the short ones were farces, in the program as „lever du rideau“, or intermezzo, or final. Neoclassical as style and aesthetic, ballets had subjects mainly mythological but also historical, introducing politics at La Scala before than opera did with Verdi.

Every ballet lasted only one season, no longer reprogrammed, so that the maîtres de ballet, then called „composers of ballets“ („compositori di balli“) competed for the audience favour.

The ballet troupe was composed by about fifty dancers lead by Primi ballerini francesi (French Principal dancers) and Primi ballerini italiani (Italian Principal dancers): a distinction not based on their nationality but meaning that the ones used to dance in divertissements, while the others were employed in pantomime roles.

## The Streltsy

This was the state when Salvatore Viganò debuted at La Scala, soon becoming the name at the centre of audience's interest and cultural disputes, admired even by Stendhal. Born in Naples, the son of Onorato, a dancer and a choreographer,



*'The Streltsy', scene from the 4th act at La Scala. Courtesy:  
Archivio del Museo Teatrale alla Scala and Biblioteca Livia Simoni*

and Maria Ester Boccherini, a dancer as well, Viganò studied ballet with his father and learned music composition with her maternal uncle, Luigi Boccherini, the great composer. When he arrived in Milan, he was already established as the inventor of the „coreodramma“, after having worked in Spain, Venice and Vienna. At La Scala he introduced himself with ballo *Gli Strelitzi (The Streltsy)*, already presented in Venice at La Fenice Theatre in 1808<sup>1</sup>. In Milan the ballet, or more precisely the „azione eroico-mimica“ (heroic-mimic action) in 6 acts, debuted on 26 December 1811 as the opening of the new season and had more than 50 performances.

Presented together with an opera, *The Streltsy* was the first ballo in the program, followed by another short ballo by Viganò.

The reviews were rare at that time, because there were still no dedicated magazines or because some ballets were evidently not considered worthy of, but the librettos are still available and interesting because written by the choreographers themselves and with the dances quoted. All the choreographers based their dramas on real events and historical figures, someone with more, some other with less fantasy. The Russian readers knowing their own history will be able to distinguish truth from fiction.

<sup>1</sup> In Venice *Gli Strelizzi* (with a different spelling compared to *Gli Strelitzi* in Milan), presented together with an opera, premiered on 19 December 1808 as the opening of the new season, at the time a part of the Carnival celebrations.





'The Streltsy', Costumes. Courtesy: Archivio del Museo Teatrale alla Scala and Biblioteca Livia Simoni

The synopsis of *The Streltsy* is known in details because the libretto (as *Gli Strelizzi*) is still preserved in La Fenice's Archive.

The set of *The Streltsy* is Moscow. In the first act, in the Royal Palace's courtyard, princess regent Sofia, from the top of the staircase, receives homage from the Streltsy leaders, determined to make her tsarevna. Cannon shots announce the arrival of the Emperor, Piotr the Great, preceded by his army. Between acclamations, he praises the German troop that, when he was absent, took prisoners the rebel Streltsy from Ukraine. Disdained revenge, Piotr only wants to celebrate and invites the nobility to a sumptuous party while the soldierly performs a joyful dance. In the second act Sofia is sad and worried while entering the palace hall. She is joined by Alexei Shukanin, the captain of the Streltsy guard and by his daughter Elisaveta, the Tsar's mistress. Piotr arrives and decorates Elisaveta with St. Andrew's medal while Sofia and Shukanin try to dissimulate their hate towards the Tsar. When also minister Le Fort joins the group, the curtain raises and the Russian nobility, wearing national costumes, appears, toasting and dancing. Dressed with foreign costumes, the Tsar and his mistress dance a pas de deux, blamed by the conservatives who don't like Piotr's innovations. Meanwhile, a paper lost by Sofia and found by Le Fort with a list of conspirators, makes suspicious Piotr. In the third act, set in Shukanin's apartments, he tries to force his daughter to kill the Tsar offering her a dagger, but she refuses and begs her father to dismiss his aim. When Piotr suddenly enters, Shukanin shoots him but Elisaveta deflects the gunshot. Rushed Le Fort with his officers, they found Elisaveta with the gun in her hand, so that, judged guilty, Piotr orders to take her in prison. In the fourth act, set in jail, Piotr queries Elisaveta, who claims her innocence. Revealing the Streltsy's conspiracy, she obtains from the Tsar that he signs a paper asking for a grace. In the fifth act, Piotr, disguised, infiltrates the secret meeting of the Streltsy in the dark dungeons of the palace. When a leader of the Streltsy accepts from Shukanin the dagger to stab Piotr, the Tsar reveals himself and kills the rebel. Terrified, the Streltsy let the Tsar go and throw themselves into the riots broke out in Moscow. In the last act, set in the public square, people, soldiers and the Streltsy gather. The Tsar and his loyalists win over the rebels. While Piotr is going to kill Shukanin, Elisaveta arrives showing the signed paper and claiming the grace for her father. Piotr agrees, saves Shukanin life but banishes him and Elisaveta from Russia, sends his accomplices in Siberia and Sofia in a convent. With this tableau the action ends.

The composer is not quoted because at that time the ballet score was frequently a mix of musics, while the scenes were by scenographer Alessandro Sanquirico, one of the best exponents of Milanese school in theatrical painting. Regarding the performers, at La Fenice the Tsar was performed by Salvatore Viganò and Elisaveta by prima ballerina Amalia Muzzarelli Cesari, while at La Scala the title role was taken by Jean Coralli (Giovanni, as he was Italian) and the female part by his wife Teresa Coralli.

Judged a good („buono“) success in a theatre bulletin of La Scala, no review was found from the Milanese debut, but one from the premiere in Venice<sup>1</sup>. The new ballo deserved only a short presentation as well as a short review. The newspaper reports the details of the great production, rich in scenography and costumes, with a selected orchestra, 40 corps de ballet dancers, 12 fencers, 12 children, 100 extras. The rehearsals were very long, day and night until a few hours before the show. But little else was to report, according the reviewer. After the very promising first act, with a great parade of nations in uniforms, the surprise expired and the final punishment of the innocent Elisaveta disappointed the audience. Among the performers only Amalia Muzzarelli Cesari deserved a few lines, praised for her beauty and the delightful sensation left after her solo, enthusiastically acclaimed.

*The Streltsy* could be considered as an example of a typical „coreodramma“ by Viganò: the coordinator of every aspect of the ballet, not only a ballet composer, but the author of the libretto and the music, someone who today we would call „director“. His neoclassic subjects were pervaded by a romantic omen, large masses were on stage, his pantomime was fully danced, at the centre the „passo d'azione“ (pas d'action) where dance was strictly linked to action.

But as Stendhal himself prophesied, like every Viganò's coreodramma also *The Streltsy* soon disappeared from the stage: still missing a dance notation system, no one could properly restage his masterpieces, appearing lifeless without his creator.

## Elisaveta Fiodorovna

Eight years later a demi-caractère (mezzo carattere) ballo with the Russian dynasty as subject appeared at La Scala: *Elisaveta Fiodorovna* (*Elisabetta Fedorowna*). After the debut on 5th August 1819, when it was presented together with an opera and another ballo, it was performed 32 times.

We don't know much about this short ballo: no review or the theatre bulletin reporting if it had success or not was found. On an assembled score, with scenes by Alessandro Sanquirico, this ballo was created by Giovanni Galzerani, a prolific and longevous ballets composer („compositore di balli“), with an algid neoclassic taste, who used to work on historical themes and with large masses.

Unlike *The Streltsy*, *Elisaveta Fiodorovna* was only vaguely inspired by real facts and historical members of the Romanov family.

Set in the snowy mountains around Moscow (sic!), in the first act the step-brothers Alexei, son of the first wife of Tsar Ivan, and Dmitri, son of his second wife Evdosia, are hunting a bear. Evdosia, on the sleds with her ladies in waiting, attends the hunt, together with her favorite Biren. The Tsarevna is conspiring to

<sup>1</sup> Teatri // Quotidiano Veneto (Newspaper of Veneto Region). 20 December 1808. P. 703; 27 December 1808. P. 716; 29 December 1808. P. 719.

eliminate Alexei, the heir to the throne, in favour of his son Dmitri. She suspects that Alexei's secret wife Elisaveta, mother of his two sons, is the daughter of the outlaw Fiodor. Elisaveta with her two children appears and Alexei can't hide his affection and care. In the second act, when a storm breaks out, Tsar Ivan is rescued by Igor, a highlander who hosts him with his cortege at his home, where Elisaveta and the children are also repairing. When the Tsar leaves, Biren arrives and kidnaps Elisaveta and her sons. Alexei couldn't avoid the kidnapping, but his brother Dmitri is at his side and promises to help him. In the third act, set at the Kremlin, Evdosia reveals the Tsar that Alexei is secretly married with the daughter of the outlaw Fiodor. Indignant, the Tsar orders to jail Alexei and Elisaveta, who in tears confesses her identity when the Tsarevna shows her a portrait of her father Fiodor. Moved by the generous Dmitri who reveals his mother's intrigue, the Tsar asks Igor, recognized as his benefactor, who Elisaveta is. «She is my daughter» answers the good highlander; «You are not an outlaw, so Elisaveta could marry my son» states the Tsar. Merry dances close the ballet.

## The Romanov

In 1837, on 17 January, La Scala presented *The Romanov (I Romanow)* a historical ballet (ballo storico) in six acts, restaged in 1840, on 25 January, that had nearly one hundred performances. The author was Salvatore Taglioni, Filippo's older brother, a choreographer still tied to the past: his many ballets had alternated fortune and he died in poverty.

The libretto is quite faithful to the history of the election as tsar of Mikhail Romanov, not at all to the episode and the year of his wedding with Evdosia.

The first act is set at the Kremlin, where the Tartar prince Mangely who had taken the power, is going to capitulate in front of general Sheremetev, Mikhail Romanov and his officer Dmitri. Before leaving, the Tartar asks the noble Stretsnev to marry his daughter Evdosia, which he loves, but they both refused with disdain. While Mangely, furious, leaves the Kremlin with his troops and the released women arrives, Romanov and Evdosia, in love, are happy to reunite. In the meantime, the Boyars who regained the Kremlin, chose Romanov as their tsar. In the second act, Stretsnev and his daughter return to their palace in the mountains, escorted by Romanov. But when he leaves, Mangely and his followers break into the castle after having set fire. While Stretsnev duels with Mangely, a Tartar kidnaps Evdosia but during the escape on horseback they both fall into the river. In the third act, Stretsnev runs to Romanov's palace to ask for help in finding Evdosia. Just then Sheremetev and the Boyars arrive, offering Romanov the tsar's insignia. Romanov and his mother Arsenia, Sheremetev's sister, at first refuse, considering he is yet not ready to the great commitment, but then they accept. Ordered his guards to escort Stretsnev in



*'The Romanov', Krakow costume. Courtesy: Archivio del Museo Teatrale alla Scala and Biblioteca Livia Simoni*

searching his daughter, the tsar to be leaves for the Kremlin. The fourth act is set in a country house, where the rich farmers Teodora and Ivan, Dmitri's parents, receive with honours their son. Suddenly they hear a woman screaming in the waves: she is Evdosia, who, escaped from drowning, arrives at the farmhouse and is cared by the family. In search of Evdosia, also Mangely's troops arrive: at first, they don't recognize her, so dressed as a peasant, but when the Tartar prince meets her, he does, and orders the kidnapping. While the kidnapers flee chased by Stretsnev, Dmitri duels with Mangely and wins him. In the fifth act, set in the big square in Moscow, the great cortege with the new tsar is welcomed by people and army. The celebrations continue in the palace, when Dmitri leads Mangely as prisoner. In the sixth act, set in the royal apartments, Arsenia and the Tsar meet, both anguish for Evdosia fate, when Stretsnev arrives taking his daughter safe. The magnanimous Tsar doesn't take revenge on the Tartar, who swears fidelity to him. Surrounded by the royal court, the Tsar marries Evdosia and crowns her as tsarevna.

The reviews<sup>1</sup> of this „gran ballo“ (big ballet), attest that although the subject was judged not involving and lacking in dramaturgy, the show appeared magnificent and spectacular as never since many years, thanks to the choreographer's skills and the profusion of means. On the biggest stage in Italy, he masterly arranged a huge number of dancers, mimes, extras, infantry and 24 horses, creating effects with troops movements, rich corteges and triumphal marches, fights and duels, even a fire in a castle. The merit was also of the scenographers (Baldassarre Cavallotti and Domenico Menozzi) who painted palaces and cliffs, and of the machinist who realized the fall from the horse in the river, so realistic that the ladies in the audience screamed. While the *passo a due* (*pas de deux*) didn't like, the Russian national dances were among the most appreciated features of this ballo. The costumes designers (Briani and son with Modini) were especially praised for the Russian and Tartar dresses, with their gaudy colours and rich finishes. The precision in the masses movements and the national dances were also appreciated, as well as the performers. In particular at the 1840 restaging, when the Neapolitan ballerina Fanny Cerrito, a diva of the Romantic era, danced an interpolated *pas de trois* with a male dancer and a female student (with whom she competed!) and performed, in a *terre-à-terre* style, a national dance from Lithuania during the celebration for the Romanov coronation. The reviewer of the magazine „Figaro“ calls „la Cerrito“ „a little idol“ (*idoletto*), „a poetic dancer“ who danced this lively *pas* «with the wings at her feet, whirling, flying into the air with light movements, as well as able to dance as a *terre-à-terre* ballerina on her *pointe* shoes<sup>2</sup>».

Such was the effect produced by the *gran ballo* that the crowded audience, enthusiast, applauded long and warmly and called Taglioni many times at the proscenium, not only at the premiere but also in the following performances and two seasons later as well.

## Ekaterina II, Empress of Russia

In the meantime, on 26 December 1838, Antonio Monticini, another prolific and longeval, if not memorable, choreographer, staged *Ekaterina II. Empress of Russia* (*Caterina II. Imperatrice delle Russie*), a „historical action“ in seven parts that had 30 performances. As explained in the foreword that quotes books as sources, the synopsis is based on historical facts but the author took many artistic licences. The antecedent, apocryphal, is the story of Anna Petrovna, the daughter of Empress Elisaveta and Alexei Razumovsky, kidnapped as a child and taken to

<sup>1</sup> *Opprandino A.* Appendice teatrale. Teatri Italiani // *Il Figaro*. 21 January 1837. V. N. 6. P. 23; *Notizie interne*. Imp. Regio Teatro alla Scala. Romanow, ballo di Taglioni // *Il Censore universale dei teatri*. 1 February 1837. N. 9. P. 35.

<sup>2</sup> *Romani Luigi.* Appendice teatrale // *Figaro*. 29 January 1840. VIII. N. 9. P. 35.

Rome by Polish prince Radziwill, former Minister of her mother, with the aim of opposite her to Ekaterina the Great, one day, as the legitimate heiress. Years later, when count Alexei Orlov, Ekaterina's favorite in charge of looking for Anna, finds her, he falls in love with the young woman and marry her.

In the first act, set in Kiev, Anna, now named Olga, is waiting to leave for Petersburg together with other exiles. Orlov joins his wife, hopeful that Ekaterina will not punish Olga as he just won a battle in Prussia. Ekaterina's general Potiomkin, sent to meet Orlov, suspects he has a relationship with Olga, while Radziwill recognizes her as the child he brought to Rome. In the second act, at Ekaterina's study, the Empress is surrounded by her maids when Potiomkin arrives and tells her his suspect about Orlov and the orphan. In the third act the square in Petersburg is decorated to welcome the triumphant Orlov. In the cortege, Ekaterina on horseback with Potemkin at her side is followed by the legions of the Empire. The Empress welcomes Orlov revealing him her love. In the fourth act, in Orlov's castle, Olga is joined by Potiomkin, who reveals her that also the Empress loves Orlov and she will take revenge on her. Arrived Ekaterina, she confirms her feelings: Olga faints but Radziwill, suddenly rushed with his followers, kidnaps her. In the fifth act, at barracks near Petersburg, Radziwill reveals Olga that he took her to Rome as a child and express his aim to assert her right to the throne. Arrived Orlov, he is attacked by Cossacks, his enemies, but Olga protects him with her body. Confessing that they are married, Orlov promises to guide them to Petersburg against Ekaterina. But the Empress breaks into the barracks and orders to arrest everybody. In the sixth act, in the judgment room, Ekaterina is uncertain if signing the death sentence for Orlov and his accomplices. At the end the Empress forgives Orlov but decides to confine Olga in a fortress. The seventh act is set in the tower of a fortress along the river Neva, where Olga is prisoner and Orlov tried in vain to be locked with her. As the river, stormy, threatens the tower, Orlov with a rope rescues Olga, but their boat is overwhelmed by the waves and they died in the Neva.

Unfortunately, no one magazine of that time reviewed this ballet, except „Figaro“<sup>1</sup> but with only seven lines, and no flattering words. The reviewer only quotes as great artists the two famous mimes who performed the main roles of Ekaterina and Orlov: Antonietta Pallerini and Domenico Ronzani, not a word about Fanny Cerrito, who, as a „French dancer“ danced in a divertissement. Reported as a ballet that didn't achieve the audience favour, it's not explained why: probably because the Romantic era already prevailed. In these years the ballets scheduled at La Scala were *Esmeralda*, *La Sylphide*, *La Gitana*, starring Fanny Cerrito or Maria Taglioni.

*Thanks to: Archivio del Museo Teatrale alla Scala and Biblioteca Livia Simoni.*

<sup>1</sup> Appendice teatrale. Teatri Italiani // Figaro. 29 December 1838. VI. N. 104. P. 416.

## BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

1. Appendice teatrale. Teatri Italiani // Figaro. 29 December 1838. VI. N. 104. P. 416.
2. Notizie interne. Imp. Regio Teatro alla Scala. Romanow, ballo di Taglioni // Il Censore universale dei teatri. 1 February 1837. N. 9. P. 35.
3. *Opprandino A.* Appendice teatrale. Teatri Italiani // Il Figaro. 21 January 1837. V. N. 6. P. 23.
4. *Romani Luigi.* Appendice teatrale // Figaro. 29 January 1840. VIII. N. 9. P. 35.
5. Teatri // *Quotidiano Veneto* (Newspaper of Veneto Region). 20 December 1808. P. 703.
6. Teatri // *Quotidiano Veneto* (Newspaper of Veneto Region). 27 December 1808. P. 716.
7. Teatri // *Quotidiano Veneto* (Newspaper of Veneto Region). 29 December 1808. P. 719.

## Аннотация

В первой половине XIX века, на протяжении тридцати лет, в театре «Ла Скала» состоялись премьеры четырех балетов, где главными действующими лицами были члены русской царской династии Романовых. Начавшись с хореодрамы «Стрельцы» (1811) знаменитого «композитора балетов» Сальваторе Вигано, эта череда продолжилась «Елизаветой Федоровной» Джованни Гальцерани (1819), «Романовыми» Сальваторе Тальони (1837), «Екатериной II» Антонио Монтичини (1838). Все балетмейстеры основывали свои драмы на действительных событиях русской истории, кто-то с большей, кто-то с меньшей фантазией. А действующими лицами были реальные исторические персонажи. Это были большие постановки, богатые сценографией и костюмами, с оркестром, в них принимали участие около сорока танцовщиков кордебалета, фехтовальщики, дети, сотня статистов. Эти балеты были оценены публикой, но редко рецензировались прессой, так как главное внимание критиков привлекали оперы. В любом случае это был короткий сезон, поскольку эпоха романтизма была не за горами.

## Abstract

Over a period of thirty years during the first half of the 19th century, four ballets which took the Russian Romanov dynasty as their subject were premiered at Regio Teatro alla Scala. Beginning with the 'coreo-dramma' *The Streltsy* (1811) by the renowned 'compositore di balli' Salvatore Viganò, the vague continued with Giovanni Galzerani's *Elisaveta Fiodorovna* (1819), Salvatore Taglioni's *The Romanov* (1837), and Antonio Monticini's *Ekaterina II* (1838). All the choreographers based their dramas on real events and figures of Russian history, some with a greater degree of fantasy than others. They were grand productions, rich in terms of scenography and costumes, with a full orchestra and about 40 dancers of the corps de ballet, fencers, children, and a hundred extras. As the main focus was on operas, these ballets were appreciated by the audience but rarely reviewed by the press. In any case, the trend was short-lived, since the Romantic era was just around the corner.

- ✓ *Ключевые слова:* театр «Ла Скала», хореодрама, большой балет, Романовы, Сальваторе Вигано, Петр Великий, Екатерина II, первые французские танцовщики, первые итальянские танцовщики, Фанни Черрито, «Стрельцы», pas de deux.
- ✓ *Keywords:* La Scala Theater, choreodramma, grand ballet, The Romanovs, Salvatore Viganò, Peter the Great, Catherine the Great, the first French dancers, the first Italian dancers, Fanny Cerrito, *Archers (Streltsy)*, pas de deux.



# Two Versions of *La Sylphide* by Filippo Taglioni Performed in Madrid in 1842<sup>1</sup> (Две версии балета «Сильфида» Филиппо Тальони, поставленные в Мадриде в 1842 году)

**ОРМИГОН ЛАУРА**

*PhD (Музыкология), Мадридский университет  
Комплутенсе (Мадрид, Испания)*

**HORMIGÓN LAURA**

*PhD in Musicology, Seminar of Madrid Complutense University,  
CSIC for Research in History and Theory of the Dance,  
Magazine ADE-Teatro (Madrid, Spain)*

*E-mail: lhormigonv@gmail.com*

The ballet *La Sylphide*, choreographed by Filippo Taglioni and premièred in Paris in 1832<sup>2</sup>, is considered by dance historians to be the first great Romantic ballet. The performance, with music by Jean Schneitzhoeffter<sup>3</sup>, libretto by tenor Adolphe Nourrit<sup>4</sup>, set design by Pierre-Luc-Charles Cicéri and Henri Duponchel, and costumes by Eugène Lami, was a great success for Marie Taglioni who took danced this role exclusively in the Paris Opera for six years (until 1838), and whose image is forever as sociated with that of the ethereal Sylph.

The choreography underwent modifications very early on, and even the choreographer himself made changes when he staged it in other theatres.<sup>5</sup> For example, when the ballet was revived in Paris in 1840, the first act included a *pas de trois*

---

<sup>1</sup> This article is part of the research project P. E. I+D+i *Tras los pasos de la Sífide. Una historia de la danza en España, 1836–1936* (ref. PGC2018093710AI00), financed by (MCIU/AEI/ FEDER, UE). All the tables are made by the author.

<sup>2</sup> *La Sylphide*. J. N. Barba. Paris, 1832. Harvard Theatre Collection (HTC), TS 5000.9. Many thanks to Irina Klyagin for providing me a copy of this libretto in time to complete this work during COVID period.

<sup>3</sup> According to Guest, Ivor. *The Romantic ballet in Paris*. Great Britain. Dance books, 2008, p. 20, it was the best of his six ballets.

<sup>4</sup> Inspired, in turn, by *Trilby ou le lutin d'Argail* (1822) by Charles Nodier.

<sup>5</sup> Between 1837 and 1861 „no fewer than 27 productions of *La Sylphide* appeared [in Italy], created by 14 different choreographers, and appeared in 22 theatres in 18 cities“, Ornella Di Tondo: „The Italian Sífide and the contentious reception of the ultramontane ballet“, Marian Smith (ed): *La Sylphide Paris 1832 and beyond*. Great Britain: Dance Books, 2012, p. 179.

performed by Effie, James and the Sylph, originally choreographed for *L'ombre*<sup>1</sup> (St. Petersburg, 1839).

Romantic ballet, a style that was already common in Europe, first arrived on the Madrid stage ten years after the Parisian premiere of *La Sylphide*. When Romantic ballets first appeared in Madrid theatres their style and subject matter rapidly became popular, and within a few years they had all but replaced the historical or mythological ballets on the city's billboards, although they still coexisted in the playbills for a few years.

In October 1842, an important event took place in Madrid, namely, the performance of two different versions of Filippo Taglioni's *La Sylphide*. On October 7th, the French version was staged at the Teatro del Príncipe under the title *La Sílfida* (sic), and on October 10th<sup>2</sup> the Italian version of the ballet was premiered at the Teatro del Circo under the title *La Sílfide*.

Two different versions of *La Sylphide* performed in Madrid at the same time inevitable prompted comparisons in the press. But what were the special characteristics about each of these versions, and how did they differ, if at all, from the original Paris version of 1832? And What about the Scala version of 1841 on which one of them was based? This will be discussed below by analysing and comparing the four librettos, newspaper articles written about the performances, and some engravings of the original production of 1832.

### *La Sílfida* (sic) in the Teatro del Príncipe and *La Sílfide* in the Teatro del Circo

The idea of staging two versions of Taglioni's ballet in different theatres was a purely commercial strategy agreed upon by the theatre impresarios who hoped this deliberate rivalry would considerably increase audience numbers, because anyone claiming to be acquainted with the latest theatrical events in the capital had to see both performances in both theatres in order to compare them and talk about them in the „salons“ attended by Madrid's cultural elite.<sup>3</sup> Something similar occurred in 1844, when Verdi's *Ermani* was premièred simultaneously in the Teatro del Circo and the Teatro de la Cruz.

<sup>1</sup> Di Tondo, O. „The Italian Sílfide...“, p. 184.

<sup>2</sup> The date was not chosen at random. October 10 was the birthday of Queen Isabel II and theatres were usually lit up for the occasion, something that would undoubtedly benefit the première of *La Sylphide* in the Teatro del Circo. In fact, according to the *Diario de Avisos de Madrid* (10-X-1842) „the new stage lighting directed by Eusebio Lucini will be premièred“ in the theatre.

<sup>3</sup> Also called „sociedad del buen tono“ („society of good tone“).

Table 1

<i>La Sylphide scene division</i>				
	<b>Scala 1841<sup>1</sup></b>	<b>Circo Theatre</b>	<b>Paris 1832</b>	<b>Príncipe Theatre</b>
<b>1st Act</b>	- James, Gurn & Sylph	Scene I – James & Sylph	Scene I – James, Sylph, Gurn	Scene I – James & Sylph
	- James & Gurn	Scene II – James & Gurn	-----	Scene II – James, Effie, Gurn, Ana
	- Effie, Anne, Gurn, James	Scene III – James, Effie, Gurn, Anne, Effie's friends and peasants	Scene II – Effie, Anne, Gurn, James,	Scene III – James, Effie, Gurn, Magde, Anne, Effie's friends and peasants
	- Effie's friends, Effie, Gurn, James, Magde, Anna	Scena IV – Magde, James, Effie, Anne, Effie's friends, Gurn	Scene III – Effie's friends, Gurn, Effie, James, Magde, Anne	Scena IV – James & Sylph
	- James & Sylph, Gurn	Scene V – James & Sylph, Gurn	Scene IV – James & Sylph	Scene V – James, Effie, Gurn, Effie's friends
	- James, Gurn, Effie	Scene VI – James, Gurn, Effie, Effie's friends	Scene V – James, Effie, Gurn, Effie's friends	Scene VI – Wedding
	- Wedding	Scene VII – Wedding	Scene VI – Wedding	-----
	-----	Scene VIII – Witches	-----	-----
<b>2nd Act</b>	Witches scene	Scene I – Magde follows James	Scene I – Witches	Scene I – Witches
		Scene II – James, Sylph & sylphides	Scene II – James, Sylph & sylphides	Scene II – James, Sylph & sylphides
		Scene III – James	Scene III – James	Scene III – James
		Scena IV – James & Magde	Scena IV – James & Magde	Scena IV – James & Magde
		Scene V – James & Sylph	Scene V – James & Sylph, Magde. Finale	Scene V – James & Sylph, Magde. Finale
		Final Scena in Olympus	-----	-----
<b>3rd Act</b>	- James & Sylph - James, Sylph & sylphides - James - Magde & James - James & Sylph, - James, Sylph, Magde, sylphides. Finale	-----	-----	-----

<sup>1</sup> This libretto of *La Sylphide*—„ballo fantastico in tre atti di Filippo Taglioni da rappresentarsi nelli Teatro alla Scala la primavera 1841“, Milan, Gaspare Truffi, 1841. Biblioteca Reale di Torino (BRT) Coll.S.0.64-, is not divided in scenes. The division presented in this table was made by the author as a guide for helping in the comprehension and comparison with the other librettos. Thanks to Marian Smith and Matilda Butkas for their help in locating this libretto, which was finally kindly sent to me by Ornella di Tondo.

*La Sílvida* (sic) performed at the Teatro del Príncipe with the subtitle „fantastic ballet“<sup>1</sup>, was staged by French dancer and choreographer Victor-Claude Bartholomin (1799–1859), director of the theatre’s dance company who had worked in Barcelona since 1840, and who in 1835 had staged Taglioni’s *La Sylphide* in Brussels.<sup>2</sup> In the Madrid programme, Bartholomin does not appear as choreographer, but rather as the person in charge of „staging the Taglioni ballet in the same way it had been performed in Paris“<sup>3</sup>. He also danced the part of the witch Magde.

Federico Massini<sup>4</sup>, the Italian director of the Circo’s dance company, was put in charge of staging the „mythological ballet“<sup>5</sup> *La Sílvide* and of dancing the role of Fire in the mythological ending. He also used Taglioni’s version, albeit not the 1832 Paris original but the one arranged by Taglioni himself in May 1841 for the Scala in Milan<sup>6</sup>, although Massini kept two acts instead of three and added a mythological ending.

Both libretti of *La Sylphide* staged in Madrid maintained the original plot: James is engaged to Effie but falls in love with a sylph who only he can see. He abandons his fiancée and follows the Sylph into the woods. There, he tries to trap her using a poisoned shawl given to him by the witch Magde, but as soon as he manages to bind her to him the Sylph loses her wings and dies. The first act takes place in a house in Scotland, and the second in the forest where the sylphs live.

The Teatro del Circo’s libretto, though based on the Scala version not divided into scenes, was in turn a summary of the plot of the original Parisian ballet, but differs from both the Milan version and the French original. For example, preserves the division in two acts not in three as in the Scala; the witches’ scene that opens the

<sup>1</sup> *La Sílvida*. Biblioteca Nacional de España, BNE, T/25184.

<sup>2</sup> Bartholomin worked in Lyon and Marseilles before coming to Madrid. After leaving Spain he went to the USA. Hippolyte Monplaisir and Adèle Bartholomin, daughter of Victor and future wife of Hippolyte, were the principal dancers in the Madrid company.

<sup>3</sup> *El Heraldo*, Madrid, 6-X-1842.

<sup>4</sup> Before coming to Spain, Massini had worked in Milan, Ferrara, Modena, Genoa, and Corfu. Gaetano, Carolina and Amalia Massini were also members of the Teatro del Circo ballet company. Cf. Hormigón, Laura. *El Ballet Romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842–1850)*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2017, pp. 140–141. During *Carnevale* season 1860-61 Massini staged *La Sylphide* in Milan and Turin. Di Tondo. „The Italian sílfide...“, p. 202.

<sup>5</sup> *La Sílvide*. BNE, T/15298.

<sup>6</sup> *La Sílvide*. BRT, Coll.S.0.64. It was only performed three times, because Antonio Cortesi had premièred his *Sylphide* a few months earlier in the same theatre, so audiences were already familiar with the ballet and Taglioni’s version contributed nothing new. „(...) Le cose riprodotte, mancando del prestigio della novità, non possono più eccitare sensazioni violente, meraviglia e sorpresa; certo è che al signor Taglioni dev’essere mancato il tempo per allestire il suo ballo come avrebbe voluto e potuto; (...) Senza interesse, senza forti situazioni drammatiche, e pressoché frivolo ne è l’argomento; e noi vogliamo veder la Taglioni non solamente danzare, ma agire pur anco (...)“, R. (sic), „Cronaca del giorno. Quarta rappresentazione di Maria Taglioni colla *Silfide*, ballo fantastico in tre atti all’i teatro alla Scala 29 maggio“, *Il Pirata, Giornale Artistico, Letterario e Teatrale*, 1-VI-1841.

The same set design might have been used in both versions. Cf. Di Tondo. „The Italian sílfide...“, p. 196.

second act in the Parisian version and fills all the second act in Milan, was placed at the end of the first act in the Circo version; in la Scala appears as „ballo fantastico“<sup>1</sup>, while in the Circo points out „baile mitológico“ („mythological ballet“), which supposes an important change of typology that is evident after the death of the Sylph and supposes the most significant difference in the Circo’s version, where Massini introduces an Italian-style mythological ending in which various gods welcome the Sylph to Mount Olympus / heaven after her death. In other Italian versions of this ballet, such as that by Antonio Cortesi staged in 1841, the Sylph is revived and lives happily, but in this case Massini kept the tragic ending, in which James also died, albeit without Effie and Gurn’s wedding in the background, as in Paris and Milan and added the ending at Olympus, which was not present in Taglioni’s version in la Scala.

Table 2

Final scene of <i>La Sylphide</i>		
Madrid Circo Theatre libretto (1842)	Scala Milán libretto (1841)	Cortesi’s Scala libretto (1841)
The Olympus gods, Apollo, Diana, Mercury, Jupiter, Minerva, Latona and Mars rush to greet the unfortunate Sylph. Big final scene. <sup>2</sup>	„(...) infelice [Silfide] che langue morente ai suoi piedi. Le silfidi discendono e sollevano la loro sventurata compagna (...) [Magde] addita a James il corteggio delle nozze che Gurn s’ appresta a celebrare con Effie. (...) questo luttuoso spettacolo invade tutte le poteuze dell’ anima su [James], e vinto dal più possente dolore cade privo di vita al suolo“. <sup>3</sup>	„(...) e nel sentirsi [Silfide] vicine all’ ultimo suo momento, [James] gli rende l’anello, gli augura un avvenire felice, bacia teneramente le sue sorelle che circondano, e spira fra le loro braccia. (...) amore accorso cede alle preghiere di James. La scena si trasforma nell’ incantevole soggiorno delle silfidi (...). Amore ridoma la vita all’ amata, l’ unisce a James ed un quadro analogo da termine all’ azione“. <sup>4</sup>

According to Di Tondo<sup>5</sup>, the set design of the Olympus scene was intended to reflect the *locus amoenus* popularly used in the penultimate scene or act of Italian ballets at that time, and which featured the lush landscape with nearby lake that Massini included in the end of his Madrid version of *La Silfide*.

In terms of music, at the time of the Paris première of *La Sylphide* (1832) it was still common practice to reuse scores from operas or other ballets.<sup>6</sup> Al-

<sup>1</sup> *La Silfide*. BRT, Coll.S.0.64.

<sup>2</sup> BNE, T/15298, p. 15.

<sup>3</sup> *La Silfide*, BRT, Coll.S.0.64, p. 8.

<sup>4</sup> *La Silfide*. Antonio Cortesi, Milan, 1841, British Library, p. 44.

<sup>5</sup> Di Tondo. „The Italian silfide...“, p. 202.

<sup>6</sup> On borrowed music in ballets see Smith, Marian. *Ballet and Opera in the age of „Giselle“*. Princeton University Press, 2000, chapter 4.

though most of the music in *La Sylphide* was original—something that impressed the Parisian critics, who pointed out the amount of original music it contained—Butkas notes that Schneitzhoeffter continued to use borrowed music<sup>1</sup> (table 3) but managed to create a score that was both technically and aesthetically consistent. *La Sylphide* was in fact one of the last ballets to be composed of musicals *collages* and marked the beginning of the composition of original scores for each ballet.<sup>2</sup>

In Madrid, unfortunately, neither the score of the ballet nor of the *repetiteur* survives. These would be very useful, not only for the music itself, but also for the annotations, which provide a lot of additional information about how the music and movements were synchronized. We know that the Teatro del Príncipe's production used the music of Schneitzhoeffter, so Bartholomin might have used a copy of his *repetiteur*'s score from Brussels in 1835, which was like the one used in Paris. Nevertheless, he introduced changes in Madrid, including the *pas de cinq* or *Montañesa*<sup>3</sup> performed by Spanish dancers, attributed by César Romano<sup>4</sup>—pseudonym of the playwright Ramón de Castañeira<sup>5</sup>—to Hippolyte Gondois<sup>6</sup> (1811–1884), a composer who regularly worked with Bartholomin in Spain and who introduced new dances in some of his other ballets. According to Juan del Peral, the music was „beautiful, but difficult to execute [and] in the Principe it was poorly performed“ by the orchestra.<sup>7</sup>

The author of the score used by Massini was not mentioned in either the Circo's libretto nor the press. Furthermore, one newspaper<sup>8</sup> noted that the Circo's *La Sífide* had not its own music, but used parts of operas by Rossini and Bellini, among other borrowings (table 3). Neither is there any evidence that the original music used in Paris was ever used by Taglioni in Italy, and Di Tondo suggests that as it was only performed three times it is highly likely that he used the same score used by Cortesi a few months earlier in order to save money.<sup>9</sup> According to the same author, from Milan, only the author of the music of the

<sup>1</sup> Butkas Ertz, Matilda. „Schneitzhoeffter's music for *La Sylphide*“, Smith, M. (ed), *La Sylphide Paris 1832...*, p. 58.

<sup>2</sup> Butkas Ertz. „Schneitzhoeffter's music...“, p. 84.

<sup>3</sup> Although in the 1st act of 1832 *La Sylphide* existed a *Pas de cinq*, entitle as *Vieillards écossais*, this should be different because the music for Madrid was new. *La Sylphide*. HTC, TS 5000.9, p. 6.

<sup>4</sup> *Eco del Comercio*, Madrid, 12-X-1842.

<sup>5</sup> Ossorio y Bernard, Manuel. *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*. Madrid, Impr. Palacios, 1903, Vol. 2, p. 77.

<sup>6</sup> César Romano. „*La Sífida* (sic)“, *Eco del Comercio*, Madrid, 9-X-1842.

<sup>7</sup> Juan del Peral. „Teatros del Príncipe y del Circo“, *Gaceta de Madrid*, 12-X-1842.

<sup>8</sup> César Romano. *Eco del Comercio*, Madrid, 12-X-1842.

<sup>9</sup> Di Tondo. „The Italian sílfide...“, p. 204.

lead dancers' third act *pas de deux* was noted, which was an existing score by Giacomo Panizza.<sup>1</sup>

**Table 3**

<i>La Sylphide</i> music			
París Ópera	Circo Theatre	Príncipe Theatre	Scala Milan
New score by Schneizhoeffter with additional pre-existing music: - <i>Le streghe</i> (or <i>witches dance</i> ) by Paganini based in the ballet <i>Il noce di Benevento</i> de Viganò / Süßmayr, - Fragment of <i>Orfeo &amp; Euridice</i> by Gluck <sup>2</sup> - Fugue <sup>3</sup> or Prelude by Bach <sup>4</sup> from <i>Das wohltemperierte klavier</i>	<i>Collage</i> of operas without a specific's authors: - Introduction from <i>Semiramide</i> by Rossini - Choir from <i>La Straniera</i> by Bellini	Schneizhoeffter's score with new added music: - <i>Pas de cinq</i> or <i>Montañesa</i> by Hippolyte Gondois	Unknown author, except for the <i>pas de deux</i> of the third act by Giacomo Panizza

Regarding to the sets, at the Príncipe, as in Paris, were used two, while four sets were used in the Circo's production. Both librettos describe what the sets should look like at the beginning of each act, and both versions included the stage machinery typically used in this ballet; therefore, both theatres maintained the effects used earlier in Paris: the disappearance of the Sylph up the chimney and behind the armchair during the first act, or her descent through a window. However, its execution must be somewhat clumsy. The most important scenographic difference between the productions was that in Massini's Circo production the sylphs did not fly in the second act. In fact, according to Soriano Fuertes, in terms of sets and costumes „the Circo was best in terms of novelties; but the Príncipe won on flying“<sup>5</sup>. César Romano complained that in the Circo the flying sylphs had been replaced with „a series of lacklustre cupids in cradles hanging from ropes“<sup>6</sup>, and the backdrop was so light that the audience could

<sup>1</sup> Di Tondo. „The Italian sílfide...“, pp. 196, 206. *Passo a due nel ballo La Sílfide danzato alla Scala dalla somma Taglioni e dall'egregio sig. Merante accompagnato col piccolo clarino dal celebre sig. E. Cavallini / musica del maestro G. Panizza; ridotta per pianoforte dal M. Luigi Truzzi*. Biblioteca Conservatorio di musica „Giuseppe Verdi“, Milan-MI-1.A.437.3.

<sup>2</sup> Example of *air parlant* introduced after the Sylph death. Smith, Marian. „La Sylphide and Les Sylphides“, Fauser, A. and Everist, M (eds). *Music, Theater, and Cultural Transfer*. University of Chicago Press, 2009, pp. 256–275.

<sup>3</sup> Used in the witch's scene at the beginning of second act. According to Smith, „Fugue were occasionally associated with malign characters in ballet“. Smith, M. „La Sylphide and Les Sylphides“... p. 262.

<sup>4</sup> This piece was kept in the Bartholomin production in Brussels, 1835. Appendix VI, Smith, M. (ed). *La Sylphide Paris...*, p. 342.

<sup>5</sup> Soriano Fuertes. „Variedades“, *Iberia musical y literaria*, Madrid, 16-X-1842. The Paris production had as many as twelve ballerinas flying over the stage, making this „the most complex flying the Opera had so far achieved“, Guest. *The Romantic ballet in Paris...*, p. 212.

<sup>6</sup> César Romano. *Eco del Comercio*, Madrid, 12-X-1842.

clearly see the ropes as the cupids descended, so although the set was „well designed“, it was far too transparent, and the effects were „poorly executed“<sup>1</sup>. Juan del Peral was of the same opinion, for whom a „cupid in the air causes complete illusion; if hangs from a rope, he causes laughter and looks ridiculous“<sup>2</sup>.

One of the best sets in the Circo's production was the Olympus, shown as „a hill covered with flowers with a small lake at the bottom“<sup>3</sup>. In fact, after the second performance the audience was so taken with the arrangement that the set designer was called out to take a bow. The reporter from the *Eco del Comercio* (12-X-1842) was not impressed with the Teatro del Príncipe's use of theatrical machinery, directed by Francesco Lucini, but executed by Francisco Compañi.<sup>4</sup>

In Madrid, the sets for *La Sílfide* were designed by two members of the Lucini family, one of the foremost set designer dynasties in Spain in the 19th century who carried on the Italian tradition and were masters of theatrical machinery.<sup>5</sup> The sets in the Príncipe were designed by the father, Francesco (1789–1846), and those in the Circo by his son, Eusebio (1814–1881), who between 1842–1850 created the sets and machine effects for the operas and ballets staged at the Teatro del Circo<sup>6</sup>, and between 1851–1856 designed the sets for the Teatro Real in Madrid.

The dancers who took part in the two Madrid productions of *La Sílfide* (table 4) became and were trained in the three schools established in Madrid at that time: the Spanish, the French and the Italian. This is further evidence that during the 1840s Madrid participated both in the artistic circulation and in the international theatrical connections of the time, one of the most important features of that era, according to Garafola.<sup>7</sup> Several of these artists had successful careers and artistic tours in both Europe and America. It should be noted that the Circo Theatre had, until 1850, its own Dance Academy<sup>8</sup> in which future dancers of both sexes were trained in „national dances“ (Spanish dances) and in „French or foreign dance“ (ballet).

<sup>1</sup> César Romano. *Eco del Comercio*, Madrid, 12-X-1842.

<sup>2</sup> Juan del Peral. „Teatros del Príncipe y del Circo“, *Gaceta de Madrid*, 12-X-1842.

<sup>3</sup> *La Sílfide*. BNE, T/15298.

<sup>4</sup> „Teatros. Príncipe“, *Gaceta de Madrid*, 12-X-1842.

<sup>5</sup> Arias de Cossío, Ana M.<sup>a</sup>. *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid: Mondadori, 1991.

<sup>6</sup> From the middle of 1848 he combined this work with his activity in El Liceo Theatre in Barcelona, until he returned to the Teatro del Circo in 1850. Cf. Hormigón, L. „Eusebio Lucini, escenógrafo de los ballets representados en el teatro del Circo de Madrid en la década de 1840“, *Archivo Español De Arte*, 93 (372), 2020, pp. 375–390. <https://doi.org/10.3989/aearte.2020.25>

<sup>7</sup> Garafola, Lynn (ed.). *Rethinking the Sylph. New perspectives on the romantic ballet*, Middletown, Wesleyan University Press, 1997, pp. 1–10.

<sup>8</sup> Was directed by Victorino Vera for the national dances and Hippolyte Monet in ballet. More about this dance academy in Hormigón, L. *El Ballet Romántico en el Teatro del Circo...* pp. 135–139.



Table 4

<i>La Sylphide</i> characters and dancers in Madrid			
Circo Theatre		Príncipe Theatre	
<b>Sílfide</b>	Celina Petit-Rouquet	<b>Sílfida (sic)</b>	Adéle Bartholomin
<b>James Reuben</b>	Tommaso Ferrante	<b>James Reuben</b>	Hippolyte Monplaisir
<b>Ana Reuben</b>	Virginia Turpini	<b>Ana Reuben</b> <sup>1</sup>	Ms. López
<b>Effie</b>	Ángela Vaghi	<b>Effie</b>	Anna Trabattoni-Finart
<b>Gurn</b> <sup>2</sup>	Èmile Rouquet	<b>Gurn</b>	Ángel Estrella
<b>Madge</b>	Camilla Caprotti	<b>Madge</b>	Victor-Claude Bartholomin
<b>Sylphides, Scottish peasants, witches, devils, monsters, Angels, cupids, Olympus gods: Latona, Minerva, Apollo, Diana, Mars, Mercury &amp; Jupiter</b>	Corp de ballet	<b>Sylphides</b>	Díez, Bueno, Hidalgo, Callejo, Menéndez, Saavedra, López, Edo, Valero, Estrella, Barrio, Vilaplana, Moreno, Velarde, Sabina, García, Hernández, García II, Guilló, Oliva, Blázquez y Fernández
<b>El Fuego</b>	Federico Massini	<b>Witches (men)</b>	Tenorio, Bagá, Piga, Díaz, González, Hidalgo, Ponce, Leonarte, Guillén, Alcaraz y Zomeño
<b>La Venganza</b>	José Mosso	<b>Peasants</b>	Corp de ballet
<b>El Tósigo</b>	Giovanni Piatti	<b>Animals</b>	Children's form Dance Academy of the theatre
<b>La Rabia</b>	Juan Rappetto		

Neither of the *La Sílfide* librettos from Madrid provides any details of the choreography. However, both indicate the dances performed (table 5). Bartholomin's libretto specifies all the dances and who performed them—as in the Parisian libretto of 1832<sup>3</sup>—and also includes certain references, such as in the fourth scene of the first act, where the Sylph executes „her aerial steps“<sup>4</sup>; or in the sixth scene of the same act where it says that „(...) young people dance: *divertissement*“<sup>5</sup>; and that James, when he chases the Sylph during the wedding „disrupts the contredanse“.<sup>6</sup> In the second act, it notes that the Sylph distracts James with „her light-footed dances“.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> In this libretto, like in Milan, is the „mother or James“ instead of Effie's mother like in the Circo and Paris.

<sup>2</sup> In the libretto appears as „bobo“ (fool). This sort of characters came from 18th century comic ballets, such as *La fille mal gardée*, where there is also a „fool“.

<sup>3</sup> *La Sylphide*. HTC, TS 5000.9, pp. 5–7.

<sup>4</sup> *La Sílfida*. BNE, T/25184, p. 12.

<sup>5</sup> *La Sílfida*. BNE, T/25184, p. 13.

<sup>6</sup> *La Sílfida*. BNE, T/25184, p. 13.

<sup>7</sup> *La Sílfida*. BNE, T/25184, p. 19.

Table 5

<i>La Sylphide dances</i>			
	<b>Circo Theatre</b>	<b>Príncipe Theatre</b>	<b>Opéra Paris (1832)</b>
<b>1st act</b>	<i>Schottisch</i> by 8 couples of <i>demi caractère</i> dancers with Petit, Vaghi, Ferrante and Rouquet	<i>Schottisch</i> by 8 couples: Guilló, Ballerbó, Padilla, Fernández, Moreno, Gonzalez, García, Martín, Blázquez, Fernández, (men) Estrella, Oliva, Saby, Estrella II and Fernández.	<i>Schottisch</i> by 12 couples
	-----	<i>Pas de deux</i> by Ms. Prevot & Adrian Rénoux	<i>Pas de deux</i> by Émile & Julie
	-----	-----	<i>Pas de trois</i> by Coulon, Noblet & Dupont
	<i>Pas de cinq</i> with Latour & Vaghi with Rouquet, Cayetano Massini & H. Monet	<i>Pas de cinq or Montañesa</i> by Diez, Bueno, Hidalgo, Menéndez & Ángel Estrella	<i>Vieillards Schottische (Pas de cinq)</i> by Coulon, Lenoir, Adnet, Mmes. Lecomte & Chanets
	<i>Divertissement</i> with several dances	<i>Pas de deux</i> by Henry Finart & Anna Trabattoni-Finart	
	-----	<i>Anglaise</i> by A. Finart, Prevot, Diez, Hidalgo, Callejo, Bueno, Velarde, Menéndez, Edo, Estrella, Saavedra & Barrio. (men) H. Finart, Monplaisir, Adrián, Tenorio, Bagá, Piga, González, Ponce, Hidalgo, Leonarte, Guillén & Diaz	<i>Children Schottische</i> by 4 couples
<b>2nd act</b>	-----	<i>Dance of the witches &amp; animals</i> by all the men and children of the ballet Academy	<i>Whitches</i> by 19 women <i>Animals</i> by 7 men
	<i>Dance of the Sylphides</i>	<i>Dance of the Sylphides</i>	<i>Sylphides</i> by Taglioni, Dupont, Leroux & Perceval
	-----	-----	<i>Schottisch</i> by Mazilier
	<i>Pas de deux</i> by Tommaso Ferrante (James) & Celina Petit (Sylphide)	<i>Pas de deux</i> by Hippolyte Monplaisir (James) & Adèle Bartholomin (Sylphide)	-----
	<i>General dance</i> at the Olympus by all the dancers	<i>Finale</i> by Adèle Bartholomin, Díaz, Bueno and all the women of the corp de ballet	<i>Sylphides</i> by 28 women

<sup>1</sup> Names took from „Teatros. Príncipe“, *Gaceta de Madrid*, 12-X-1842.

Massini's Circo libretto, however—like Milan's libretto where no reference about the dances it included—was less specific in terms of dances, although it contains some indications, such as in the seventh scene of the first act, where the characters „have fun dancing national [Scottish] dances“<sup>1</sup>; or in the second scene of the second act, where the Sylph performs „light and voluptuous dances“<sup>2</sup> to entertain James. This version had fewer dances than Bartholomin's version, and according to the press, the garland dance—second scene of second act—in Circo's production was „better arranged, more tasteful and attractive“<sup>3</sup>, highlighting, in general, the „pleasing dances“<sup>4</sup>.

We should stop briefly in the *Schottisch* danced by Joseph Mazilier (James) in the second act.<sup>5</sup> One of the most repeated arguments by some ballet historians affirms that, during the romantic ballet, the male dancer was overshadowed by the ballerina, almost disappearing from the stage. The existence of this dance created for Mazilier in 1832, would be a new example, together with the works of Marian Smith<sup>6</sup>, which should make us reflect on the true presence of male dancers in the Romantic ballets during the mid-nineteenth century and analyze the real information without repeating the inherited discourses. On this matter, Garafola also wrote that during the romantic period the „rejection of male talent was not absolute“ and the dancers never totally vanished from the choreographies. Even when, during the second half of the 19th century, travesty dancers abounded on the Parisian stages, the male dancers did not stop playing roles.<sup>7</sup> This is also corroborated by the data published by Olivesi who points out that „By mid-century, women constituted 70 % of the *corps de ballet*, and, where soloists were concerned, women easily dominated the category with twenty ballerinas for nine male dancers“.<sup>8</sup> Indeed, there were more women than men, but they did not vanish from the ballet companies.

The reviews of both performances in Madrid were often at odds, insofar as some newspapers criticized elements that others praised. Nearly all, however, remarked on the care and attention to detail taken by both theatres in their staging's, and the critics trusted that the public would appreciate the extraordinary expense in-

<sup>1</sup> *La Sylfide*. BNE, T/15298, p. 10.

<sup>2</sup> *La Sylfide*. BNE, T/15298, p. 14.

<sup>3</sup> César Romano. *Eco Comercio*, Madrid, 12-X-1842.

<sup>4</sup> *La Posdata*, Madrid, 12-X-1842.

<sup>5</sup> Pierre Lacotte in his version of *La Sylphide* (Paris, 1972) maintained this variation for James.

<sup>6</sup> Smith, Marian. „Levinson's *Sylphide* and the danseur's bad reputation“. *La Sylphide Paris...*, pp. 258–290. Smith, M. „The disappearing danseur“, *Cambridge Opera Journal* n<sup>o</sup> 19, 1: 2007, pp. 33–57.

<sup>7</sup> Garafola, Lynn. „The travesty dancer in XIX century ballet“, *Dance Research Journal* 17. 1985–86, p. 35.

<sup>8</sup> V. Olivesi. „Between pleasure and censure: Marie Taglioni, choreographer during the Second Empire“, *Clio. Women, Gender, History*, 2017/2, n<sup>o</sup> 46, p. 55.

volved in representing this ballet.<sup>1</sup> However, one critic complained that the Circo's staging had not received the „reward“ it deserved.<sup>2</sup> Soriano Fuertes congratulated the company on its success and encouraged them to continue in that line.<sup>3</sup> Praise was also lavished on the perfect stage direction and the „pleasing dances“<sup>4</sup> of the Circo's production because, although the performance was „artistically inferior“, it included „more effects“<sup>5</sup> and the „dances liked more“.<sup>6</sup> Nevertheless, César Romano considered that Bartholomin's version „carries the stamp of perfection that Massini's cannot aspire to“ because it had „the advantage of propriety, truth and good taste lacking in the Circo“.<sup>7</sup> This critic obviously preferred the Parisian version of the ballet.

While Bartholomin's *La Silfida* (sic) lasted only one season, with around 15 performances, the Teatro del Circo's version remained in the company's programme for three seasons and was performed forty-three times. In addition, this ballet company eventually consolidated its position in Madrid until 1850, when the Teatro Real (Royal Theatre) opened.

## Performances of *La Sylphide* in Madrid after 1842 and beyond

In January 1843, *La Silfide* continued to be performed in the Teatro del Circo. In September of the same year, it was chosen as the opening ballet of the new season. The *Revista de Teatros* confirm that, although Federico Massini was no longer in charge of the company, the ballet was the same as that performed the previous year, even though it had been advertised as „*La Silfide* by Mr. Taglioni“.<sup>8</sup>

After the 1843 season, *La Silfide* was not repeated at the Circo until May 1845, when it was staged by Jean Antoine Petipa, director of the theatre's dance company<sup>9</sup>, who chose to use his own interpretation of the French Taglioni's version rather than the Italian version. One critic pointed out that Petipa had „notably

<sup>1</sup> *Diario de Avisos de Madrid*, 10-X-1842.

<sup>2</sup> *La Posdata*, Madrid, 12-X-1842.

<sup>3</sup> Soriano Fuertes. „Variedades“, *Iberia musical y literaria*, Madrid, 16-X-1842.

<sup>4</sup> *La Posdata*, Madrid, 12-X-1842.

<sup>5</sup> César Romano. *Eco del Comercio*, Madrid, 12-X-1842.

<sup>6</sup> Juan del Peral. „Teatros del Príncipe y del Circo“, *Gaceta de Madrid*, 12-X-1842.

<sup>7</sup> César Romano. *Eco del Comercio*, Madrid, 12-X-1842.

<sup>8</sup> *Revista de Teatros*, Madrid, 6-IX-1843.

<sup>9</sup> Jean Antoine Petipa arrived in Madrid when his son Marius had been working at the Teatro del Circo for almost a year. Jean Antoine directed the Circo's ballet company between February 1845 and March 1847 and staged six ballets during this time. Hormigón, L. *El Ballet Romántico en el Teatro del Circo...*, pp. 140, 147–150.

improved the dances, rehearsed the scenes, and arranged the groups in a way that proves his good taste and considerable choreographic skill<sup>1</sup>. It was also said that the ballet was unrecognisable due to the „extraordinary opulence“ of the new staging, to the point that it „barely resembled“<sup>2</sup> the 1842 production. A new set designed by Eusebio Lucini was also presented in the first act. This new staging featured Marie Guy-Stéphan as the Sylph, and possibly Marius Petipa as James, although curiously enough there was no mention of him in this role in the press. Despite various improvements made in the 1845 production, *La Sylfide* was not particularly successful and was only performed four times.

*La Sylfide* was not performed again in Spain until 1853 in Cádiz (Andalucía), staged by Flora Fabbri's and Luigi Bretin's ballet company. The couple Fabbri-Bretin were engaged at the Madrid Royal Theatre, and when their contract there finished, they made a tour performing in several Andalusian cities.<sup>3</sup>

Many years later, in 1879, *La Sylfide* „by Hipolito (sic) Monplaisir“, was staged in Toledo's Theatre performed by the ballet company directed by Manuel Guerrero and with Josefina Pinchiara as the Sylph.<sup>4</sup>

## In conclusion

We have seen that the two versions of Filippo Taglioni's *La Sylphide* performed in Madrid in 1842 were generally true to the original 1832 version, although each introduced some new features, such as the mythological ending in the Teatro del Circo, where the sylphs did not fly, or new dances in the Teatro del Príncipe, production closer to the romantic ballets' ideas.

Although Romantic ballets arrived in Madrid nearly a decade after it had started in France, the double première of *La Sylphide* in October 1842 ensured that this style of ballet would dominate the capital's billboards for many years. Thus, the true success and significance of the performances of *La Sylphide* in Madrid lies not so much in the lukewarm reception they received, but in the fact that this type of choreography, specially Bartholomin's version, marked a paradigm shift in ballet and paved the way towards a new style hitherto practically unknown in Madrid. At the same time, audiences opted quick to embrace Romantic ballets instead of more pre-Romantic, and pantomime, performances.

The Teatro del Circo went on to stage the same ballets that could be seen in France, England, Italy, and Russia, and earned it its place on the European ballet

<sup>1</sup> *El Clamor Público*, Madrid, 22-V-1845.

<sup>2</sup> *El Clamor Público*, Madrid, 22-V-1845.

<sup>3</sup> Cf. Hormigón, L. „El ballet romántico en Madrid (1842–1853)“, *Romanticismi*. C.R.I.E.R., Verona University, V. 5, 2020. <https://doi.org/10.13136/2465-2393/1054>.

<sup>4</sup> Cf. Torres Lara, Agustina. *La escena toledana en la segunda mitad del siglo XIX*, Tesis UNED, 1995–96, p. 214.

circuit, a fact largely ignored by ballet historians. This brought first class dancers to Madrid, such as Marius Petipa and his father, Jean Baptiste Barrez, Marie Guy-Stéphan, Sofia Fuoco and, later, Fanny Cerrito and Arthur Saint-Léon, who performed at the Teatro Real in 1851.

## BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

1. *Arias de Cossío, Ana M.*<sup>a</sup>. Dos siglos de escenografía en Madrid. Madrid, Mondadori, 1991. P. 342.
2. Bailes // La Posdata. Madrid. 1842. 12 Oct. P. 4.
3. *Bartholomín Victor Claude*. La Sífida (sic). Teatro del Príncipe. 1842. Biblioteca Nacional de España (BNE). T/25184.
4. Comunicado // Revista de Teatros. Madrid. 1843. 6 Sept. P. 4.
5. *Cortesi Antonio*. La Sífide. Scala de Milan, 1841. Biblioteca Británica.
6. Diversiones Públicas // El Clamor Público. Madrid. 1845. 22 May. P. 4.
7. Espectáculos // El Heraldo. Madrid. 1842. 6 Oct. P. 4.
8. *Garafola, Lynn*. (ed.). Rethinking the Sylph. New perspectives on the romantic ballet. Middletown: Wesleyan University Press, 1997. P. 307.
9. *Garafola, Lynn*. The travesty dancer in XIX century ballet // *Dance Research Journal* 17. 1985–86. P. 35–40.
10. *Guest, Ivor*. The Romantic ballet in Paris. Gran Bretaña : Dance books, 2008. 474 p.
11. *Hormigón, Laura*. El Ballet Romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842–1850). Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2017. 576 p.
12. *Hormigón, Laura*. „El ballet romántico en Madrid (1842–1853)“, Romanticismi. C.R.I.E.R., Verona University. V. 5, 2020. <https://doi.org/10.13136/2465-2393/1054>.
13. *Hormigón, Laura*. „Eusebio Lucini, escenógrafo de los ballets representados en el teatro del Circo de Madrid en la década de 1840“ // Archivo Español De Arte. 2020. # 93 (372). P. 375–390. <https://doi.org/10.3989/aearte.2020.25>.
14. *Massini Federico*. La Sífide. Teatro del Circo. 1842. Biblioteca Nacional de España (BNE). T/15298.
15. *Olivesi, Vaninna*. „Between pleasure and censure: Marie Taglioni, choreographer during the Second Empire“ // Clio. Women, Gender, History. 2017/2. n<sup>o</sup> 46. P. 43–64.
16. *Ossorio y Bernard, Manuel*. Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX. Madrid: Impr. Palacios, 1903. P. 508.
17. Passo a due nel ballo La Silfide danzato alla Scala dalla somma Taglioni e dall'egregio sig. Merante accompagnato col piccolo clarino dal celebre sig. E. Cavallini / musica del maestro G. Panizza; ridotta per pianoforte dal M. Luigi Truzzi. Milan, Ricordi, 1841. Biblioteca Conservatorio di musica „Giuseppe Verdi“, Milan-MI-1.A.437.3.
18. *Peral, Juan del*. „Folletín. Teatros del Príncipe y del Circo“ // Gaceta de Madrid. 1842. 12 ott. P. 2–3.
19. *R.* (sic, could be F. Regli). Cronaca del giorno. Quarta rappresentazione di Maria Taglioni colla *Silfide*, ballo fantastico in tre atti all' i teatro alla Scala 29 maggio // Il Pirata. Giornale Artistico, Letterario e Teatrale. 1841. 1 June. P. 392–393.
20. *Romano César*. Folletín. *La Sífida* (sic) // Eco del Comercio. Madrid. 1842. 9 Oct. P. 1–2.
21. *Romano César*. Folletín // Eco del Comercio. Madrid. 1842. 12 Oct. P. 1–2.
22. *Smith, Marian*. Ballet and Opera in the age of Giselle. Princeton University Press, 2000. P. 288.
23. *Smith, Marian*. „La Sylphide and Les Sylphides“, Fauser, A. and Everist, M (eds). Music, Theater, and Cultural Transfer. University of Chicago Press, 2009. P. 456.

24. *Smith, Marian.* (ed). *La Sylphide Paris 1832 and beyond*. Gran Bretaña: Dance Books, 2012. P. 396.
25. *Smith, Marian.* „The disappearing danseur“ // *Cambridge Opera Journal*. 2007. n<sup>o</sup> 19, 1. P. 33–57.
26. *Soriano Fuertes Mariano.* *Variedades* // *Iberia musical y literaria*. 1842. 16 Oct. P. 54–55.
27. *Taglioni Filippo.* *La Sífide*. Scala de Milan, 1841. Biblioteca Reale de Turín (BRT) Coll.S.0.64.
28. *Taglioni Filippo.* *La Sylphide*. Opéra de Paris, 1832. Harvard Theatre Collection (HTC). TS 5000.9.
29. *Teatros* // *Diario de Avisos de Madrid*. 1842. 10 Oct. P. 4.
30. *Teatros. Príncipe* // *Gaceta de Madrid*. 1842. 12 Oct. P. 4.
31. *Torres Lara, Agustina.* *La escena toledana en la segunda mitad del siglo XIX: Tesis Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)*, 1995–96. P. 920.

#### Аннотация

В октябре 1842 года в двух театрах Мадрида были показаны две разные версии «Сильфиды» Филиппо Тальони (Париж, 1832), которую историки танца считают первым большим романтическим балетом. Цель данной статьи — указать на общие и различные характеристики обеих постановок и их различия по отношению к оригинальной парижской 1832 года и миланской 1841 года, на которых они были основаны. Для этого были проанализированы и сопоставлены четыре либретто и гемерографические материалы, а также сохранившиеся материалы оригинальной версии «Сильфиды». Это исследование показало, что действительно важным в преднамеренном временном совпадении двух мадридских премьер было то, что оно позволило появиться в Мадриде романтическим балетам, стилю, который уже был распространен в Европе, но все еще неизвестен на мадридских сценах, где он быстро прижился в течение нескольких лет.

#### Abstract

In October 1842, two different versions of Filippo Taglioni's *La Sylphide* (Paris, 1832)—considered by dance historians to be the first great Romantic ballet—were performed in two of Madrid's theatres. This article aims to highlight the similarities and differences between these productions with respect to the original Parisian production of 1832 and the Milanese production of 1841 on which they were based. The article presents a comparative analysis of the four libretti and hemerographic materials alongside materials preserved from the original version of *La Sylphide*. This study suggests that the most relevant aspect of the two coinciding Madrid productions is that is marked the arrival in Madrid of romantic ballet—a style that was common in Europe, but still unknown in Madrid, where it was quickly established for many years.

- ✓ *Ключевые слова:* романтический балет в Испании, «Сильфида» в Мадриде, Мариус Петипа, Федерико Массини, Виктор-Клод Бартоломин, Филиппо Тальони.
- ✓ *Keywords:* Romantic ballet in Spain, *La Sylphide* in Madrid, Marius Petipa, Federico Massini, Victor-Claude Bartholomin, Filippo Taglioni.

# Цезарь Пуни — штатный композитор балетной музыки Дирекции императорских театров.

## 2. Цезарь Пуни в России<sup>1</sup>

УДК  
78.071.1

**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*

Нет сомнений, что кандидатуру Пуни на должность композитора балетной музыки в Санкт-Петербурге предложил Жюль Перро, который работал в российской столице с декабря 1848 года и уже поставил его балеты — «Мечта художника», «Эсмеральда», «Катарина, дочь разбойника». Скорее всего, партитуры Пуни Перро привез из Лондона, но следует учесть, что хореограф значительно перерабатывал свои английские версии в сторону увеличения продолжительности спектаклей. Так, например, «Эсмеральда» на премьере в Лондоне была одноактным спектаклем продолжительностью около часа, в Санкт-Петербурге же балет состоял из трех актов и длился около трех часов. Дополнительные номера, вероятно, дописывали русские композиторы, находящиеся в штате Дирекции императорских театров. Перро нужен был в России его постоянный соратник, который мгновенно реагировал на просьбы сочинить тот или иной фрагмент.

Летом 1850 года директор императорских театров Александр Геденов<sup>2</sup> отправился в Лондон. Там он лично познакомился с Пуни и ангажировал того в Петербург «для составления музыки для балетов»<sup>3</sup>. Цезарь в Россию собрался мгновенно: 15 июля российский консул в Лондоне выдал ему пас-

<sup>1</sup> Продолжение. Начало см.: Федорченко О. А. Цезарь Пуни — штатный композитор балетной музыки Дирекции императорских театров. 1. Европейский период творчества Цезаря Пуни // Временник Зубовского института. 2022. Вып. 4 (39). С. 109—124.

<sup>2</sup> Александр Михайлович Геденов (1762—1867) — русский театральный деятель, в 1833—1858 годах директор императорских театров.

<sup>3</sup> Об определении и увольнении композитора Цезаря Пуни // РГИИ (Российский государственный исторический архив). Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 12687. Л. 1.



порт; кстати, в день выдача паспорта состоялась последняя английская премьера композитора — балет «Les Délices du serail» в хореографии Госслена. 3 августа (в России — 22 июля) господин директор императорских театров дает распоряжение сотрудникам конторы встретить Пуни и «по приезде его в Санкт-Петербург поставить его немедленно в сношение с балетмейстером Перро, поручив им заняться приготовлениями по балетной труппе к предстоящему сезону»<sup>1</sup>. Уже к 7 августа Пуни прибыл к месту службы — в деле «Об определении и увольнении композитора Цезаря Пуни» имеется расписка о препровождении его паспорта в Иностранное отделение для прохождения регистрационных формальностей. Вскоре с ним был заключен официальный контракт сроком на театральный сезон, до 6 марта 1851 года. Сроки контракта, несомненно, устраивали самого Пуни, который в 1851 году планировал возвращение в Европу, где у него предполагались новые постановки. В беседе с русским корреспондентом осенью 1850 года он рассказывал о своих творческих планах: «В начале будущего года отправляется он в Берлин, где намеревается поставить новый балет, потом в Лондон, а оттуда в Париж, где должен написать музыку для Большой Оперы и оперы для Орега Comique»<sup>2</sup>. Но планы эти так и остались планами — вся дальнейшая деятельность Цезаря Пуни оказалась связанной с Россией.

В соответствии с контрактом Пуни вменялось в обязанности «сочинять музыку для балетов и всякого рода танцев»<sup>3</sup>, жалованья ему полагалось 12 000 франков, что составляло примерно 3000 рублей серебром<sup>4</sup>. Затем еще дважды с ним заключались «посезонные» контракты на тех же условиях (в 1851—1852 и 1852—1853), что подтверждает его зависимость от работы Жюль Перро в России, с которым точно так же Дирекция три года подряд заключала годовые контракты. И лишь когда с Жюлем Перро был заключен долгосрочный, на три года, контракт, то тут же и с Пуни было подписано долгосрочное соглашение. Правда, в отличие от Перро, с композитором заключали договора не на три, а на два года.

В тесном содружестве с Перро он сочинял новые балеты, редактировал свои старые партитуры, дописывая в них дополнительные номера, «дорабатывал» сочинения других композиторов. За десять лет пребывания Жюль Перро в Петербурге (1848—1859) имя Пуни (как автора балета или отдельных в нем номеров) стоит на афишах двадцати одной премьеры из двадцати пяти, осуществленных в те годы. Такое усердие не осталось незамеченным

<sup>1</sup> Об определении и увольнении композитора Цезаря Пуни. Л. 1.

<sup>2</sup> А. Э. [Элькан А. Л.]. Новые артисты С.Петербургских театров. Композитор Чезаре Пуни // Санкт-Петербургские ведомости. 1850. 1 окт. С. 886.

<sup>3</sup> Об определении и увольнении композитора Цезаря Пуни. Л. 6.

<sup>4</sup> О службе композитора балетной музыки Цезаря Пуни // РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 14126. Л. 3—3 об.

Дирекцией, и при очередном продлении контракта в 1857 году жалованье Пуни было увеличено на 600 рублей серебром в год.

Отставка Перро от службы в России никак не отразилась на композиторе, напротив, с ним в 1860 году заключили уже трехлетний контракт с прирассовокуплением новой обязанности — аранжирования «по требованию Дирекции театров музыкальных пьес»<sup>1</sup>. В марте 1868 года Пуни подает в Дирекцию императорских театров прошение о назначении пенсии за выслугу 15 лет. Вообще-то, срок выслуги наступил тремя годами ранее, в 1865 году, но в «Пенсионном положении» от 1851 года отсутствовал разряд «композитор». Понадобились усилия директора императорских театров С. А. Гедеонова<sup>2</sup>, который ходатайствовал перед министром императорского двора за музыканта, засвидетельствовав его «всегдашнюю отличную службу и талант»<sup>3</sup>. Ходатайство было подкреплено списком сочиненных по требованию Дирекции музыкальных пьес и балетов, в котором, кроме 34 названий спектаклей, значились «многие отдельные дополнительные па», а также включены «дирижирование и оркестровка в случае надобности». После этих необходимых бюрократических процедур композитор был отнесен «к артистам первого разряда»<sup>4</sup>. 16 мая 1868 года последовала «Высочайшая» резолюция о назначении Пуни пенсии «по пятисот семидесяти рублей в год»<sup>5</sup>. Впрочем, пенсия оказалась, скорее, поощрением моральным, но не материальным: в соответствии с монаршей волей жалованье Пуни было уменьшено ровно на сумму получаемого им пенсионера<sup>6</sup> и, таким образом, составило все те же 3600 рублей в год.

После увольнения от службы Жюль Перро, в 1860-е годы, первым балетмейстером императорских театров становится Артюр Сен-Леон, начинает активную хореографическую деятельность Мариус Петипа<sup>7</sup>. Цезарь Пуни достался им «в наследство» от Перро.

Для Сен-Леона Пуни написал и аранжировал девять балетов<sup>8</sup> из восемнадцати, поставленных хореографом в российской столице. Среди них особо выделяют «Конек-Горбунок» (1864). Это эпохальное для отечественного

<sup>1</sup> О службе композитора балетной музыки Цезаря Пуни. Л. 25.

<sup>2</sup> *Степан Александрович Гедеонов* (1815–1878) — музейный и театральный деятель, в 1867–1875 годах директор императорских театров.

<sup>3</sup> О службе композитора балетной музыки Цезаря Пуни. Л. 85 об.

<sup>4</sup> Там же. Л. 85.

<sup>5</sup> Там же. Л. 98.

<sup>6</sup> Там же. Л. 98.

<sup>7</sup> *Мариус Петипа* (Marius Petipa, 1818–1910) — французский танцовщик и балетмейстер, в 1847 году приехал в Россию в качестве первого солиста, в 1869–1903 годах — главный балетмейстер императорских театров.

<sup>8</sup> См.: Список балетов, поставленных Сен-Леоном в Петербурге // *Свешникова А. Л.* Петербургские сезоны Артура Сен-Леона. СПб.: Балтийские сезоны, 2008. С. 275–284.

балета произведение стало, пожалуй, самым «русским» сочинением итальянца Цезаря Пуни: «В „Коньке-Горбунке“ можно было услышать ритмические и интонационные особенности народной музыки»<sup>1</sup>.

Для Мариуса Петипа Пуни стал тем самым единственным композитором, который рука об руку прошел все этапы становления балетмейстерского таланта. Они начали с отдельных номеров для молодого солиста петербургской балетной труппы и его жены, грациозной Марии Суровщиковой-Петипа, и закончили монументальными балетами «Дочь фараона» и «Царь Кандавл», которые обозначили творческую состоятельность хореографа. В содружестве с Петипа Пуни создал двенадцать оригинальных спектаклей.

Современники по-разному оценивали выходящее из-под пера Цезаря Пуни — хвалили, порицали, обращали внимание на недостатки и аккуратно критиковали, но никогда не разругивали партитуру в пух и прах. Некоторые балеты были очень высоко оценены современниками. Английский рецензент «Морнинг пост» считал, что музыка «Ундины» и «Эсмеральды» «превзошла по мелодике многие из самых вдохновенных опер»<sup>2</sup>. «Дочь фараона», по мнению Сергея Худекова, отличалась «прекрасными мотивами и богатыми мелодиями, которым может позавидовать любой композитор, даже и не балетной музыки»<sup>3</sup>.

Значительная часть похвал была все же безлично-комплиментарной: «музыка балета очень хороша»<sup>4</sup>, «она жива и оригинальна»<sup>5</sup> (об «Эсмеральде»), «жива и игрива»<sup>6</sup> («Дочь фараона»), «легка и игрива»<sup>7</sup> («Пакеретта»), «прекрасная»<sup>8</sup> (о балетах «Наяда и рыбак» и «Газельда»), «прелестна»<sup>9</sup> (о балетах «Армида» и «Война женщин»), «изрядная»<sup>10</sup> («Сирота Теолинда»)..

<sup>1</sup> Свешникова А. Л. Петербургские сезоны Артура Сен-Леона. С. 170.

<sup>2</sup> Цит. по: *Guest I. Romantic Ballet in England*. London, 2014. P. 90.

<sup>3</sup> 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).

<sup>4</sup> Р. З. [Зотов Р.]. Театральная хроника // Северная пчела. 1848. 30 дек. С. 1170.

<sup>5</sup> Л\*\*\*. Бенефис Фанни Эльслер // Современник. 1849. Т. XIII. Отд. V. Янв. С. 67.

<sup>6</sup> Z [Элькан А. Л.]. Театральная и музыкальная хроника // Русский мир. 1862. 27 янв. С. 104 (Цит. по: Васильева Н. А. «Дочь фараона» (1862) // Балетмейстер Мариус Петипа: Статьи, исследования, размышления. Владимир, 2006. С. 14).

<sup>7</sup> Новый балет *Пакеретта* // Северная пчела. 1860. 30 янв. С. 98–99 (Цит. по: Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1963. С. 69).

<sup>8</sup> Р. З. [Зотов Р.]. Театральная хроника. Большой театр. Бенефис г. Перро. «Наяда и рыбак», балет в трех действиях // Северная пчела. 1851. 9 февр. С. 126; Р. З. [Зотов Р.]. Газельда // Северная пчела. 1853. 24 февр. С. 173.

<sup>9</sup> Р. З. [Зотов Р.]. Война женщин // Северная пчела. 1852. 24 нояб. С. 1019; Р. З. [Зотов Р.]. Театральная хроника. Большой театр. «Армида» // Северная пчела. 1855. 22 нояб. С. 1360.

<sup>10</sup> Бенефис г-жи Муравьевой // Современное слово. 1862. 8 дек. (Цит. по: Петров О. А. Русская балетная критика второй половины XIX века. Петербург. Екатеринбург: Сфера, 1995. С. 74).

Но все критики единодушно признавали мелодический талант композитора: они отмечали «богатство»<sup>1</sup>, «свежесть»<sup>2</sup>, «новизну и блеск»<sup>3</sup> мотивов, «приятные и нежные мелодии»<sup>4</sup>.

Пуни обладал великолепными способностями к звуковым имитациям. Так, в «Эсмеральде» несколько духовых инструментов «подражали органам», и это было «восхитительно»<sup>5</sup>. В балете «Наяда и рыбак» «в первый раз употреблено искусственное пение соловья», которое произвело «поразительный эффект»<sup>6</sup>. Пуни включал в оркестр не используемые ранее инструменты, как, например, аккордеон в финале «Эсмеральды»<sup>7</sup>, когда героиню вели на казнь и она кротко просила Пьера Гренгуара похоронить ее вместе с шарфом Феба. Щемящая мелодия, выпеваемая инструментом, как нельзя лучше, соответствовала сентиментально-драматическому настроению эпизода. Музыка финала «Эсмеральды» современники Пуни считали одним из лучших произведений: «Высоко драматическая музыка... производит на зрителей глубокое впечатление»<sup>8</sup>.

Композитор творчески использовал народные песни, чтоб придать балетам «национальный» музыкальный колорит. В балете «Наяда и рыбак», действие которого происходит в Италии, Пуни насытил партитуру неаполитанскими песнями и тарантеллами. В балете «Конек-Горбунок» зрители услышали целую россыпь русских музыкальных тем и мелодий, начиная от алябьевского «Соловья» и «Камаринской», продолжая украинской народной песней «На бережку у ставка»<sup>9</sup> и заканчивая мотивом «Жил-был у бабушки серенький козлик» в мазурке. Знаменитый танец «Мужичок» в балете «Флорида» композитор построил на мотивах двух русских народных песен: «первая, медленная часть танца шла под мелодию песни „Соловьем залетным юность пролетела“, вторая — на мотив народной попевки „Акулина-

<sup>1</sup> Р. З. [Зотов Р.]. Газельда.

<sup>2</sup> Репертуар и Пантеон. 1844. Июнь (Цит. по: «Эсмеральда»: [Буклет Большого театра]. М., 2009. С. 43).

<sup>3</sup> Р. З. [Зотов Р.]. Театральная хроника. Большой театр. Бенефис г. Перро. «Наяда и рыбак», балет в трех действиях.

<sup>4</sup> Репертуар и Пантеон. 1844. Июнь (Цит. по: «Эсмеральда»: [Буклет Большого театра]. С. 43).

<sup>5</sup> Р. З. [Зотов Р.]. Театральная хроника // Северная пчела. 1848. 30 дек. С. 1170.

<sup>6</sup> Кони Ф. Балет в Петербурге. Большой театр. «Наяда и рыбак» // Пантеон. 1851. Т. I. Кн. 2. С. 16.

<sup>7</sup> Л\*\*\*. Бенефис Фанни Эльслер. С. 67.

<sup>8</sup> С. Н. Х. <Уже давно в балете...> // Петербургский листок. 1870. 14 февр. С. 2 (Цит. по: Худеков С. Н. Балетная критика. Кн. 1. Статьи 1860-х — 1890-х годов. С. 70).

<sup>9</sup> Об этом сообщает А. Л. Свешникова, детально проанализировавшая музыку «Конька-Горбунка». См.: Свешникова А. Л. Петербургские сезоны Артура Сен-Леона. С. 181.

душенька“<sup>1</sup>. В «Грациелле» зрители услышали «обрезки итальянских шансонеток и романсов»<sup>2</sup>.

Пуни заботился, чтоб дать прекрасным музыкантам петербургского оркестра интересные и выигрышные соло. Рецензенты часто упоминали имена Людвиг Минкуса<sup>3</sup>, Чезаре Чиарди<sup>4</sup>, Эрнесто Каваллини<sup>5</sup>, Василия Вурма<sup>6</sup>, Монтанари, Георга Шульца<sup>7</sup>: им Пуни писал «много прекрасных соло»<sup>8</sup>, которые артисты исполняли «с обыкновенным талантом»<sup>9</sup>, «поистине симпатично»<sup>10</sup> и «прелестно»<sup>11</sup>. Постоянно устаивался похвал и оркестр, «мастерски исполнивший свое дело»<sup>12</sup>, отмечалось «превосходное в совокупности выполнение»<sup>13</sup>.

Сильной стороной Пуни-композитора считалась оркестровка произведений. Она признавалась «приятной и умеренной»<sup>14</sup> («Наяда и рыбац»), «роскошной»<sup>15</sup> («Газельда»), «оригинальной»<sup>16</sup> и «блестящей»<sup>17</sup> («Царь Кандавл»). Впрочем, критики не могли не заметить сильного пристрастия Пу-

<sup>1</sup> Котова Н. А. «Флорида» (1866) // Балетмейстер Мариус Петипа. Статьи, исследования, размышления. Владимир, 2006. С. 29.

<sup>2</sup> <Балетные спектакли «Жемчужина», «Испытание Дамиса» и «Грациелла»> // Новое время. 1900. 14 апр. С. 4 (Цит. по: Скальковский К. А. Статьи о балете: 1868–1905. СПб.: Чистый лист, 2012. С. 327).

<sup>3</sup> Людвиг Минкус (Ludwig Minckus, 1826–1917) — австрийский скрипач, дирижер и композитор, в 1871–1886 годах — штатный композитор балетной музыки Дирекции императорских театров.

<sup>4</sup> Чезаре Чиарди (Cesare Ciardi, 1818–1877) — итальянский флейтист-виртуоз и педагог, с 1853 года работал в России.

<sup>5</sup> Эрнесто Каваллини (Ernesto Cavallini, 1807–1887) — итальянский корнетист-виртуоз и педагог, в 1855–1868 годах работал в России.

<sup>6</sup> Василий (Вильгельм) Васильевич Вурм (Wilhelm Wurm, 1826–1904) — русско-немецкий музыкант, виртуоз-исполнитель на корнет-а-пистоне, педагог, дирижер и композитор.

<sup>7</sup> Георг Шульц (Georg Shulz, 1793–1865) — музыкант, солист оркестра императорских театров, играл на арфе и скрипке.

<sup>8</sup> Раппапорт М. Театральная летопись // Театральный и музыкальный вестник. 1858. 9 нояб. С. 519.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Бочаров И. Эолина, или Дриада // Золотое руно. 1858. 9 нояб. С. 177.

<sup>11</sup> Р. З. [Зотов Р.]. Театральная хроника. Большой театр. Бенефис г. Перро. «Наяда и рыбац», балет в трех действиях.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Р. З. [Зотов Р.]. Газельда.

<sup>14</sup> Кони Ф. Балет в Петербурге. Большой театр. «Наяда и рыбац». С. 16.

<sup>15</sup> Р. З. [Зотов Р.]. Газельда.

<sup>16</sup> С. Н. Х. Балет «Царь Кандавл» // Петербургский листок. 1868. 19 окт. С. 2 (Цит. по: Худяков С. Н. Балетная критика. Кн. 1. Статьи 1860-х — 1890-х годов. С. 51).

<sup>17</sup> Голос. 1868. 19 окт. (Цит. по: Багадаева А. Г. «Царь Кандавл» (1868) // Балетмейстер Мариус Петипа: Статьи, исследования, размышления. Владимир: Фолиант, 2006. С. 40).

ни в патетических сценах к барабанам, трубам и литаврам, которое они находили излишним: «Мы только смели бы просить его по возможности ослабить аккомпанемент труб, тромбон, литавр и большого барабана. Слишком громкая музыка поглощает певучесть мотивов и утомляет слушателей, следовательно, вредит самому композитору»<sup>1</sup>.

Иногда Пуни повторялся, что неудивительно, — сложно, написав более сотни балетов, не «позаимствовать» несколько мелодий из своих партитур. Это было замечено, например, в «Армиде» («мы нашли в ней (музыке. — О. Ф.) множество уже известных нам мотивов из „Фауста“, „Войны женщин“, „Газельды“ и других балетов того же композитора»<sup>2</sup>), в «Сироте Теолинде» («Сочиненная музыка... напоминает местами старые балетные мотивы»<sup>3</sup>), «Грациелле» («г. Пуни заимствует у самого себя»<sup>4</sup>). Иногда источником вдохновения становились произведения его более именитых коллег. Так, в балете «Наяда и рыбак» слышали «реминисценции некоторых опер Обера»<sup>5</sup>, а музыку «Лидийского танца» в «Царе Кандавле» сравнивали с увертюрой оперы Вагнера «Тангейзер»<sup>6</sup>.

Скорость работы Пуни поражала воображение не только современников, но и композиторов более позднего времени. «Дочь фараона» он написал в шесть недель, «Наяду» — в три недели, «Эсмеральду» — в две, «Катарину» — в двенадцать дней, а «Мечту художника» — в один день<sup>7</sup>. Сергей Худеков в 1903 году приводил мнения «современных корифеев музыки», которые говорили: «Не могу раньше, как в два года, написать музыку к балету, которая по размерам подходит к „Дочери фараона“, а поменьше, в 3—4 картины, требуется год целый!»<sup>8</sup>

Даже если музыка не очень отвечала чаяниям критиков, они вежливо отмечали: «О музыке г. Пуни мы не можем, к сожалению, сказать много хорошего: за исключением нескольких немногочисленных пассажей, к которым

<sup>1</sup> Р. З. [Зотов Р.]. Театральная хроника. Большой театр. Бенефис г. Перро. «Наяда и рыбак», балет в трех действиях.

<sup>2</sup> Петербургская летопись. Новый балет г. Перро Армида // Санкт-Петербургские ведомости. 1855. 13 нояб. С. 1325—1326.

<sup>3</sup> Бенефис г-жи Муравьевой // Современное слово. 1862. 8 дек. (Цит. по: Петров О. А. Русская балетная критика второй половины XIX века. Петербург. С. 74).

<sup>4</sup> Некто. И то и се: Грациелла // Русский инвалид. 1860. 25 дек. С. 1975 (Цит. по: Свешникова А. Л. Петербургские сезоны Артура Сен-Леона. С. 97).

<sup>5</sup> Кони Ф. Балет в Петербурге. Большой театр. «Наяда и рыбак». С. 16.

<sup>6</sup> Багадаева А. Г. «Царь Кандавл» (1868). С. 41.

<sup>7</sup> Скальковский К. А. <О деятелях балета> // Музыкальный и театральный вестник. 1883. 13 марта. С. 5 (Цит. по: Скальковский К. А. Статьи о балете: 1868—1905. С. 124).

<sup>8</sup> Стар.балетоман. <Дочь фараона> // Петербургская газета. 1903. 20 янв. С. 3 (Цит. по: Худеков С. Н. Балетная критика. Кн. 1. Статьи 1860-х — 1890-х годов. С. 83).

принадлежат два или три соло, она однообразна и полна заимствований»<sup>1</sup>. Не очень жаловал творчество Пуни Константин Скальковский, ему принадлежат самые суровые замечания в адрес композитора: «музыка балета крайне плоха... немелодическая, неясная, скучная и шумная»<sup>2</sup> (о «Дочери фараона»); «музыка составляет невероятную крошку»<sup>3</sup> (о «Грациелле»). Впрочем, эти оценки строгого критика относятся уже к концу XIX – началу XX века, когда в балетный театр пришли серьезные композиторы (П. И. Чайковский и А. К. Глазунов) и «старая» музыка, которую олицетворял покойный Пуни, уже не вполне отвечала художественным задачам. Но, несмотря на неприятие музыки Цезаря Пуни Константином Скальковским, журналист все же признавал неоспоримый талант музыканта, называя его «лучшим и первоклассным композитором балетной музыки»<sup>4</sup>.

Сочинения Цезаря Пуни имели большой успех, его произведения издавались и получали благожелательные отклики, нотные издатели заранее обращались к композитору, чтоб приобрести права на его будущие балеты. «Г. Пуни... в своей сфере большой талант. В его произведениях много вкуса и вдохновения. Оттого они не только нравятся публике в театре, но и дают пищу для множества кадрилей, которыми пользуется наша балетная музыка. Г. Пуни... написал музыку к новому балету, который в скором времени явится на нашей сцене под названием „Власта, или Война женщин“. Музыка этого балета приобретена г. Деноткиным»<sup>5</sup>.

Свой последний балет, «Царь Кандавл» (1868), Цезарь Пуни сочинял, уже будучи тяжело больным. Критики, рецензировавшие премьеру, весьма скептически оценили постановку Мариуса Петипа, но сказали немало добрых слов о музыке композитора: «Музыка Царя Кандавла принадлежит к числу удачных композиций Пуни и трудно верится, чтобы это был 312-й балет, сочиненный почтенным маэстро, так много в нем прекрасных мелодий. <...> Весьма характерна музыка первой картины; в лагере эффектно переключивания труб и валторн с таинственными мотивами, плясками мужчин и легкими мелодиями танцев амазонок в *pas de la tortue*. В картине ванны

<sup>1</sup> Петербургская летопись. Новый балет «Эолина, или Дриада» // Санкт-Петербургские ведомости. 1858. 9 нояб. С. 1442.

<sup>2</sup> Скальковский. Дебют г-жи Цукки // Новое время. 1885. 12 нояб. С. 3 (Цит. по: Скальковский К. А. Статьи о балете: 1868–1905. С. 209–210).

<sup>3</sup> <Балетные спектакли «Жемчужина», «Испытание Дамиса» и «Грациелла»> // Новое время. 1900. 14 апр. С. 4 (Цит. по: Скальковский К. А. Статьи о балете: 1868–1905. С. 327).

<sup>4</sup> <Обзор последних событий в балете> // Музыкальный и театральный вестник. 1883. 27 марта. С. 3 (Цит. по: Скальковский К. А. Статьи о балете: 1868–1905. С. 127–128).

<sup>5</sup> И. М. Фельетон. Заметки // Санкт-Петербургские ведомости. 1852. 28 сент. С. 877.

музыка отличается прозрачностью колорита в инструментовке и вполне соответствует тому, что должно происходить на сцене»<sup>1</sup>.

Произведения Пуни приходили к слушателям очень быстро. Как правило, вскоре после премьеры в продажу поступали переложения балетов для фортепиано. Пуни плотно сотрудничал с гравером Деноткиным, чей магазин располагался в доме Демидова на Невском проспекте<sup>2</sup>. Он был известен изданиями «всех музыкальных новостей, портретов артистов и особенно красивых и замысловатых визитных и пригласительных билетов»<sup>3</sup>. В этом же магазине можно было приобрести и ноты; среди вальсов Гунгля и Титова продавались также «композиции г. Пуни, автора музыки для балетов „Катарина“, „Эсмеральда“, „Наяда и рыбак“ и балета, который теперь представляется на сцену с большим великолепием: „Власта, или Война женщин“»<sup>4</sup>.

Но, несмотря на интенсивную работу, хорошее жалование (300 рублей в месяц)<sup>5</sup>, приработки в летних садах, Пуни постоянно нуждался в деньгах. Нельзя сказать, что Дирекция императорских театров его не ценила, напротив. Так, в ноябре 1850 года «по случаю отличной и совершенно успешной постановки нового балета „Своенравная жена“»<sup>6</sup> Пуни был представлен к императорскому подарку. В декабре 1850 года ему передали бриллиантовый перстень «за поднесенный Ея Величеству марш»<sup>7</sup>. Оценили усердие Пуни в 1851 году, когда он вернулся в Петербург на два месяца раньше срока начала ангажемента, чтобы дирижировать оркестром на придворном празднике<sup>8</sup>. В 1855-м за участие в коронации императора Александра II Пуни было выдано 230 рублей<sup>9</sup>. С 1862 года ему стали назначать ежегодные полубене-

<sup>1</sup> Б. [Безобразов]. Театральное эхо. Балет Царь Кандавл // Петербургская газета. 1891. 25 нояб. (Цит. по: Петров О. А. Русская балетная критика второй половины XIX века. Петербург. С. 192).

<sup>2</sup> Современный адрес: Невский проспект, д. 54.

<sup>3</sup> Ф. Б. [Булгарин Ф.]. Пчелка. Заметки, выписки и корреспонденция Ф. Б. // Северная пчела. 1852. 15 окт. С. 918.

<sup>4</sup> Там же. С. 919.

<sup>5</sup> Например, жалование учителя в гимназии составляло примерно 80 рублей в месяц, рядового полицейского — 50 рублей в месяц, стоимость аренды очень хорошей квартиры в центре города составляла 80–100 рублей в месяц, а квартиру попроще, но все же комфортную можно было снять за 35–50 рублей. См.: Цены на жилье и продукты в царской России. URL: [https://pikabu.ru/story/tsenyi\\_na\\_zhile\\_i\\_produktyi\\_v\\_tsarskoy\\_rossii\\_4588294](https://pikabu.ru/story/tsenyi_na_zhile_i_produktyi_v_tsarskoy_rossii_4588294) (дата обращения: 11.07.2022).

<sup>6</sup> О подарках артистам. 1850 // РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 12961. Л. 31.

<sup>7</sup> Там же. Л. 45.

<sup>8</sup> Дело о подарках артистам. 1851 // РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 13497. Л. 11.

<sup>9</sup> Об отправке в Москву артистов оперной, балетной, французской трупп, оркестров, музыкантов и других лиц, а равно гардероба и декораций по случаю Священной Коронации за 1856 год // РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 15819. Л. 204.



фисы, которые приносили некоторую прибавку. В 1866 году сумма, полученная после представления балета «Конек-горбунок», составила 460 рублей, в 1867-м за «Голубую георгина» — 470, в 1868-м снова показали «Конек-Горбунок», который увеличил бюджет Пуни на 406 рублей 50 копеек, в 1869-м «Корсар» принес 238 рублей 50 копеек<sup>1</sup>.

Но к 1860-м годам финансовое положение Пуни ухудшилось. Например, в марте 1860 года Пуни, посылая Мариусу Петипа ноты сочиненных им танцев для балета «Голубая георгина», сопровождает их отчаянной припиской: «Слезно прошу тебя получить деньги, потому что я сижу без гроша»<sup>2</sup>. Композитор постоянно занимал; к 1861 году его долги «простирались до 2.300 рублей»<sup>3</sup>. Екатерина Вазем вспоминает эпизод, относящийся ко времени постановки балета «Дочь фараона»: когда уже начались репетиции с оркестром, оказалось, что инструментовка не готова совершенно. «Пуни объяснял это запоздание тем, что у него нет денег на освещение своей квартиры. Тогда балетмейстер сам купил ему сверток свечей, несколько бутылок вина, которое итальянец очень любил, и сыру, и самолично запер его на ночь в его комнате. К утру следующего дня вся оркестровка была готова»<sup>4</sup>.

Из кратких упоминаний, недоговоренностей и намеков вырисовывается печальная картина: композитор не сильно противодействовал своим пагубным страстям к вину и игре в карты. Вредные привычки нарушали плотный график работы, Пуни не сдавал в срок ноты, нарушал договоренности. Вероятно, неблагонадежность Пуни вызывала новое условие контракта в 1866 году, который был заключен лишь на 1 год (!): «Если Дирекция заблагорассудит поручить сочинение музыки нового балета другому лицу или нескольким, объявив конкурс, то я не вправе противиться этому или требовать какого-либо вознаграждения»<sup>5</sup>. Ирина Сорокина сообщает, что Мариус Петипа был вынужден отказаться от идеи поручить написание музыки балета «Дон Кихот» своему верному другу и отдал заказ Людвигу Минкусу<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> О службе композитора балетной музыки Цезаря Пуни // РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 14126. Л. 72, 82, 97, 113.

<sup>2</sup> Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи / Сост. и авт. примечаний А. Нехендзи; предисл. Ю. Слонимского. Л.: Искусство, 1971. С. 67.

<sup>3</sup> О службе композитора балетной музыки Цезаря Пуни. Л. 45.

<sup>4</sup> Вазем Е. Записки балерины: Рукопись (Фонд рукописей и документов Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства. Ф. 241. Ед. хр. 1. Л. 116).

<sup>5</sup> О службе композитора балетной музыки Цезаря Пуни // РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 14126. Л. 67.

<sup>6</sup> 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).

14 января 1870 года Цезарь Пуни скончался. В тот же день из Дирекции на квартиру композитора были отправлены служащие с приказом наложить печати «на имеющееся у покойного казенное фортепиано и ноты»<sup>1</sup>. Как оказалось, у автора нескольких сотен балетов не было даже своего рояля!

Петербургские журналисты откликнулись на смерть композитора пространными некрологами, полными слов сочувствия. «Он обладал необыкновенным даром импровизации... <...> Казалось бы, при таком громадном числе композиций можно предположить, что Пуни повторялся, заимствуя музыку из своего архива. Но этих заимствований он не мог делать по самой простой причине: у него не оставалось копий с его сочинений... у Пуни не сохранилось не только старых партитур, но иногда не случалось и клочка нотной бумаги»<sup>2</sup>, — писал критик «Голоса».

Прощание с Пуни состоялось 17 января в католической церкви Святой Екатерины на Невском проспекте. Министерство Императорского двора выдало «на похоронные издержки... пятьсот рублей»<sup>3</sup>. Хор итальянской оперы пел в заупокойной мессе сочинения Э. Келлера<sup>4</sup>. Гроб из церкви вынесли Фераро, А. Д. Папков<sup>5</sup>, И. Ф. Марсель<sup>6</sup>, И. И. Зейферт<sup>7</sup> и другие артисты и музыканты<sup>8</sup>. Похоронили Пуни на Выборгском римско-католическом кладбище, которое было уничтожено в 1930-е годы. Могила композитора не сохранилась.

21 мая 1870 года состоялся бенефис, которого так и не дождался Пуни. Спектакль был дан в пользу детей композитора, «оставшихся в очень стеснительном положении... для доставления им средств на первоначальное устройство... и на уплату некоторых долгов их отца»<sup>9</sup>. Программу составили фрагменты балетов «Брак во времена регентства», «Конек-Горбунок», «Дочь фараона», «Корсар» с участием балерин Евгении Соколовой<sup>10</sup>, Алек-

<sup>1</sup> О службе композитора балетной музыки Цезаря Пуни. Л. 130.

<sup>2</sup> Некролог // Голос. 1870. 15 янв. С. 3.

<sup>3</sup> О службе композитора балетной музыки Цезаря Пуни. Л. 135.

<sup>4</sup> Эрнесто Кёллер (Ernesto Köhler, 1849–1907) — итальяно-русский флейтист и композитор.

<sup>5</sup> Алексей Дмитриевич Папков (1829–1903) — капельмейстер императорских театров.

<sup>6</sup> Иван Францевич Марсель (1801–1873) — танцовщик и режиссер петербургской балетной труппы.

<sup>7</sup> Иван Иванович Зейферт (Johann Seifert, 1833 — после 1914) — российский виолончелист и педагог чешского происхождения, в 1853–1889 годах виолончелист императорских театров.

<sup>8</sup> Петербургская хроника // Голос. 1870. 18 янв. С. 4.

<sup>9</sup> О службе композитора балетной музыки Цезаря Пуни. Л. 140.

<sup>10</sup> Евгения Павловна Соколова (1850–1925) — балерина петербургской балетной труппы в 1869–1886 годах.

сандры Вергиной<sup>1</sup> и Екатерины Вазем<sup>2</sup>. Бенефис стал поводом и для проявления благородства по отношению к памяти композитора: газеты описали, как один господин, «некто С. купил билет на бенефис в пользу сирот покойного композитора Пуни и, заплатив за кресло 25 рублей, отдал в придачу вексель в 300 рублей, которые ему состоял должен покойный»<sup>3</sup>. Сбор от бенефиса был разделен на 8 равных частей. Четырём старшим детям — Гектору, Альберту, Павлу (Шарль Поль) и Фанни — деньги были выданы сразу; доля, причитающаяся для младших — Розалии, Надежде, Николаю и Елизавете, была положена на хранение до достижения ими совершеннолетия<sup>4</sup>. Заметим, что в списке детей, пришедших в контору Дирекции императорских театров, отсутствует самый старший — Цезарь.

После смерти Цезаря Пуни должность штатного композитора балетной музыки в 1871 году занял Людвиг Минкус. Причем, определив Минкусу такой же круг обязанностей, как и у его предшественника, Дирекция назначила жалованье композитору в 2000 рублей<sup>5</sup>. В 1886 году, в связи с упразднением должности «балетного композитора», Людвиг Минкус был уволен. Все нашли это решение совершенно справедливым. «Подобная должность была ненормальной и не отвечала задачам искусства, — писал А. Плещеев. — Человек, не соображаясь с вдохновением, обязан был сочинять музыку к огромным балетам. Если можно иметь композитора для сочинения балетной музыки, то отчего бы не завести поэта-драматурга, который бы писал по приказанию начальства драмы в стихах и т. д.»<sup>6</sup>. Отныне Дирекция императорских театров стала заказывать музыку композиторам, щедро оценивая их вдохновение в 3000 рублей за партитуру большого балета.

Так закончилась история «штатных композиторов балетной музыки» в России. Цезарь Пуни — самый яркий представитель этой профессии. Беспечный и добродушный, он был, по воспоминаниям друзей, всегда весел и шутив. Да, вредные привычки, к сожалению, несколько осложнили его жизнь, но они же причудливо преломились в его творчестве. Любитель хорошего итальянского вина, Пуни наверняка от всей души, с истинным увлечением писал балетные сцены вакханалий, пиров и праздников, на которых вино текло рекой («Война женщин», «Царь Кандавл»). Пристрастие композитора к азартным играм вызвало к жизни балетную сцену «Карты» в его бале-

<sup>1</sup> *Александра Федоровна Вергина* (1848–1898) — балерина петербургской балетной труппы в 1868–1879 годах.

<sup>2</sup> *Екатерина Оттовна Вазем* (1848–1937) — балерина петербургской балетной труппы в 1866–1884 годах.

<sup>3</sup> Петербургская хроника // *Голос*. 1870. 24 мая. С. 2.

<sup>4</sup> О службе композитора балетной музыки Цезаря Пуни. Л. 142.

<sup>5</sup> *Панова Е. В.* Людвиг Минкус. Жизнь и творчество. СПб.: XXI век, 2020. С. 58.

<sup>6</sup> *Плещеев А. А.* Наш балет. СПб.: Изд-е Ф. А. Переяславцева и А. А. Плещеева, 1899. С. 289.

те «Флорида» (1866). «Десять танцовщиц-корифеек изображали карточные фигуры, наделенные собственной характеристикой: короля пик, важную персону, даму червей, властительницу его дум, несчастную десятку пик и т. д.»<sup>1</sup>. Фантазия Пуни уносила зрителей в жизнерадостную Италию, средневековый Париж, античную Лидию, Древний Египет. Его музыка всегда дарила и дарит яркие эмоции, а идущие и по сей день в репертуарах академических театров спектакли Цезаря Пуни воскрешают образ веселого музыканта, «штатного композитора балетной музыки» с непростой драматической судьбой...

*(Окончание следует)*

## ЛИТЕРАТУРА

1. А. Э. [Элькан А. Л.]. Новые артисты С.Петербургских театров. Композитор Цезаре Пуни // Санкт-Петербургские ведомости. 1850. 1 окт. С. 886.
2. Багадаева А. Г. «Царь Кандавл» (1868) // Балетмейстер Мариус Петипа: Статьи, исследования, размышления. Владимир: Фолиант, 2006. С. 32–45.
3. Бочаров И. Эолина, или Дриада // Золотое руно. 1858. 9 нояб. С. 177.
4. Васильева Н. А. «Дочь фараона» (1862) // Балетмейстер Мариус Петипа: Статьи, исследования, размышления. Владимир, 2006. С. 12–25.
5. И. М. Фельетон. Заметки // Санкт-Петербургские ведомости. 1852. 28 сент. С. 877.
6. Кони Ф. Балет в Петербурге. Большой театр. «Наяда и рыбак» // Пантеон. 1851. Т. I. Кн. 2. С. 9–16.
7. Котова Н. А. «Флорида» (1866) // Балетмейстер Мариус Петипа. Статьи, исследования, размышления. Владимир, 2006. С. 25–32.
8. Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1963. 552 с.
9. Л\*\*\*. Бенефис Фанни Эльслер // Современник. 1849. Т. XIII. Отд. V. Янв. С. 63–67.
10. Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи / Сост. и авт. примечаний А. Нехендзи; предисл. Ю. Слонимского. Л.: Искусство, 1971. 446 с.
11. Некролог // Голос. 1870. 15 янв. С. 3.
12. Панова Е. В. Людвиг Минкус. Жизнь и творчество. СПб.: XXI век, 2020. 144 с.
13. Петербургская летопись. Новый балет г. Перро Армида // Санкт-Петербургские ведомости. 1855. 13 нояб. С. 1325–1326.
14. Петербургская летопись. Новый балет «Эолина, или Дриада» // Санкт-Петербургские ведомости. 1858. 9 нояб. С. 1442.
15. Петербургская хроника // Голос. 1870. 24 мая. С. 2.
16. Петербургская хроника // Голос. 1870. 18 янв. С. 4.
17. Петров О. А. Русская балетная критика второй половины XIX века. Петербург. Екатеринбург: Сфера, 1995. 416 с.
18. Плещеев А. А. Наш балет. СПб.: Изд-е Ф. А. Переяславцева и А. А. Плещеева, 1899. 474 с.
19. Р. З. [Зотов Р.]. Война женщин // Северная пчела. 1852. 24 нояб. С. 1019.
20. Р. З. [Зотов Р.]. Газельда // Северная пчела. 1853. 24 февр. С. 173.
21. Р. З. [Зотов Р.]. Театральная хроника // Северная пчела. 1848. 30 дек. С. 1170.
22. Р. З. [Зотов Р.]. Театральная хроника. Большой театр. «Армида» // Северная пчела. 1855. 22 нояб. С. 1360.

<sup>1</sup> Котова Н. А. «Флорида» (1866). С. 28.

23. *Р. З. [Зотов Р.]*. Театральная хроника. Большой театр. Бенефис г. Перро. «Наяда и рыбак», балет в трех действиях // Северная пчела. 1851. 9 февр. С. 126.
24. *Раппапорт М.* Театральная летопись // Театральный и музыкальный вестник. 1858. 9 нояб. С. 519.
25. *Свешникова А. Л.* Петербургские сезоны Артура Сен-Леона. СПб.: Балтийские сезоны, 2008. 424 с.
26. *Скальковский К. А.* Статьи о балете: 1868–1905. СПб.: Чистый лист, 2012. 576 с.
27. *Ф. Б. [Булгарин Ф.]*. Пчелка. Заметки, выписки и корреспонденция Ф. Б. // Северная пчела. 1852. 15 окт. С. 918–919.
28. *Федорченко О. А.* Цезарь Пуни – штатный композитор балетной музыки Дирекции императорских театров. 1. Европейский период творчества Цезаря Пуни // Временник Зубовского института. 2022. Вып. 4 (39). С. 109–124.
29. *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.
30. Цены на жилье и продукты в царской России. URL: [https://pikabu.ru/story/tsenyi\\_na\\_zhile\\_i\\_produktyi\\_v\\_tsarskoj\\_rossii\\_4588294](https://pikabu.ru/story/tsenyi_na_zhile_i_produktyi_v_tsarskoj_rossii_4588294) (дата обращения: 11.07.2022).
31. *Guest I.* Romantic Ballet in England. London, 2014. 176 p.
32. *Sorokina I.* Cesare Pugnì, 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).

#### Аннотация

Итальянский композитор Цезарь Пуни (1802–1870) прибыл в Россию в 1850 году. Он уже получил известность в Лондоне как композитор балетной музыки, где спектакли, сочиненные на его музыку Жюлем Перро, пользовались большим успехом у публики. Двадцать лет Цезарь Пуни занимал должность штатного композитора балетной музыки Дирекции императорских театров; в России он написал еще несколько десятков партитур. После отъезда Жюля Перро Пуни остался в Санкт-Петербурге. Наиболее плодотворным было его сотрудничество с Мариусом Петипа, для которого композитор создал партитуры его первых значительных балетов – «Дочь фараона» и «Царь Кандавл». Цезарь Пуни стал также соавтором «русского» балета «Конек-Горбунок», который увидел свет в постановке А. Сен-Леона в 1864 году. Статья написана на материалах периодической печати и архивных документов.

#### Abstract

The Italian composer Cesare Pugnì (1802–1870) arrived in Russia in 1850. He had already gained notoriety in London as a composer of ballet music, where performances to his music by Jules Perrot were a great success with the public. For twenty years, Cesare Pugnì was staff composer of ballet music for the Directorate of Imperial Theatres; in Russia he wrote several dozen other scores. After the departure of Jules Perrot, Pugnì remained in Saint Petersburg. His most fruitful collaboration was with Marius Petipa, for whom he composed the scores of his first significant ballets *Pharaoh's Daughter* and *King Kandavle*. Cesare Pugnì was also the co-author of *The Little Humpbacked Horse*, a Russian ballet staged by Artur Saint-Léon in 1864. This article draws on the materials of periodicals and archival documents.

- ✓ *Ключевые слова:* Цезарь Пуни, Жюль Перро, Артур Сен-Леон, Мариус Петипа, романтический балет.
- ✓ *Keywords:* Cesare Pugnì, Jules Perrot, Marius Petipa, Artur Saint-Léon, romantic ballet.

# Артистические портреты из художественной коллекции Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой

УДК  
7.041.5

**БАЙГУЗИНА ЕЛЕНА НИКОЛАЕВНА**

*Кандидат искусствоведения, доцент, Академия Русского балета  
имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия)*

**BAIGUZINA ELENA N.**

*PhD (History of Art), Associate Professor, Vaganova Ballet Academy  
(Saint Petersburg, Russia)*

*E-mail: baielena@mail.ru*

Художественная коллекция Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, входящая в Кабинет истории русского балета (далее — КИРБ), практически не знакома не только широкому зрителю, но даже искусствоведам. Это обстоятельство обусловлено как закрытым характером старейшей хореографической школы России<sup>1</sup>, так и отсутствием у Кабинета музейного статуса. Между тем художественная коллекция, отражающая всю историю русского балета, уникальна по своему составу, включает живопись, станковую и печатную графику, скульптуру, театральное-декорационное искусство, фотографию. Именно с фотографий выпускников императорского Петербургского театрального училища, которые начали регулярно делать с 1856 года, началась предыстория коллекции. Первоначальное накопление материалов шло бессистемно, от дореволюционного времени не сохранилось документальных источников, за исключением воспоминаний бывших воспитанников и архивных фотографий. Судя по ним, репетиционные залы украшали портреты членов династии Романовых и «великолепные гравюры»<sup>2</sup>, изображающие знаменитых артистов балета прошлого.

Однако подлинная история коллекции связана с двадцатым веком, когда после Октябрьской революции Методический кабинет училища занялся систематической фотосъемкой танцевальных уроков и школьных спектаклей. Этот период связан с именами Б. М. Шиперович и М. Х. Франгопуло, которые собирали и сохраняли изобразительный материал и фотоальбомы 1920—1930-х годов. В 1957 году к 40-летию Октябрьской революции в Ленинградском хореографическом училище был открыт *музей* на пятом эта-

<sup>1</sup> История Академии Русского балета началась в 1738 году, когда указом императрицы Анны Иоанновны была основана «Танцевальная Ея Императорского Величества школа».

<sup>2</sup> *Карсавина Т. П.* Театральная улица. Л.: Искусство, 1971. С. 80.

же<sup>1</sup>. Ключевую роль в этот период играла Мариэтта Харлампиевна Франгопуло, выпускница училища 1919 года, артистка Мариинского (Кировского театра), с 1940 года преподававшая «Историю балета», а с 1949 года работавшая заведующей Методическим кабинетом<sup>2</sup>. Франгопуло занималась широкой просветительской работой — проводила экскурсии, систематизировала материалы, вела «Дневник работы Методического кабинета и Музея Ленинградского хореографического училища»<sup>3</sup>, позволяющий проследить историю формирования коллекции<sup>4</sup>. С 2013 года ректором Академии Русского балета стал народный артист Российской Федерации Н. М. Цискаридзе. Медийность его личности привлекает повышенное внимание деятелей культуры к Академии Русского балета и ее художественной коллекции, география даров заметно расширилась.

Кабинет истории русского балета занимает два широких нефа на первом этаже улицы Зодчего Росси, его экспозиция отражает основные этапы развития русской хореографической школы. Художественная неоднородность коллекции обусловлена характером поступлений экспонатов, в 90 % случаев это дары выпускников, педагогов хореографического училища и их родных, театральных организаций и фондов<sup>5</sup>. В конце XIX столетия сложилась традиция, когда выдающиеся артисты балета в знак благодарности дарили *alma mater* свои сценические костюмы, афиши, плакаты, фотографии, составившие основу экспозиции. Целенаправленных заказов и закупок Кабинет делал крайне мало из-за отсутствия финансирования<sup>6</sup>.

Живописные произведения коллекции представляют широкую палитру художественных направлений от середины XIX до начала XXI века: салонное искусство, реализм, импрессионизм, абстракция, соцреализм, суровый стиль, экспрессионизм и др. Мемориальный характер Кабинета обуславливает жанровую специфику коллекции: большинство работ — это *парадные и камерные артистические портреты* выдающихся деятелей русского и со-

<sup>1</sup> Официального статуса музея коллекция никогда не имела, хотя табличка «Музей ЛГХУ имени А. Я. Вагановой» висела долгие годы на дверях аудитории 524.

<sup>2</sup> Трудовая книжка Франгопуло М. Х. (Архив КИРБ. Ф. (М. Х. Франгопуло). С. 2–3).

<sup>3</sup> Франгопуло М. Х. Дневник работы Методического кабинета и Музея Ленинградского Хореографического училища (Архив КИРБ. Ф. (М. Х. Франгопуло). 452 с.).

<sup>4</sup> Подробнее о роли М. Х. Франгопуло в истории музея см.: Адаменко Е. Р., Байгузина Е. Н. Страницы истории музея Академии русского балета: Под крылом М. Х. Франгопуло (К 60-летию музея) // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2017. № 1 (48). С. 6–17.

<sup>5</sup> Мариинский театр, Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, фонд «Возрождение».

<sup>6</sup> Подробнее о специфике формирования коллекции музея см.: Адаменко Е. Р., Байгузина Е. Н. Художественная коллекция Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Специфика формирования // Новое искусствознание. 2019. № 1. С. 71–79.

ветского балета. При кажущемся однообразии артистический портрет обладает развернутой *внутрижанровой типологией*, содержательные нюансы которой дифференцируются в предлагаемой статье.

Наиболее полно представлены в коллекции *портреты танцовщиков в сценических ролях*, что закономерно для жанра артистического портрета. Многие сценические образы, созданные выдающимися танцовщиками, стали эталонами русской хореографической школы, своеобразной иконой стиля. Работа над такими портретами весьма сложна для художника, она требует не только верной передачи хореографического движения или сценического образа, но и глубокого понимания музыкальной природы спектакля, его драматургии и замысла хореографа. Например, в выразительном рисунке Бориса Лавренко<sup>1</sup> «Н. Кургапкина и К. Шатилов в балете „Медный всадник“» (1960) мастера привлекает, помимо хореографического текста, сюжетное начало, психологизм сцены. В дуэте Параша и Евгения художник выбирает лиричный эпизод прощания влюбленных, концентрируя внимание на трепетности объятий, смущенности героини, прильнувшей к Евгению в целомудренном арабеске. Рисунок отличается продуманной композицией, отточенностью жестов, ясной фабулой и характеристикой героев, условным прочтением пространства листа.

Акцент на драматической пантомиме, а не танцевальном движении поставлен в крупномасштабном рисунке углем Георгия Тоидзе<sup>2</sup> «Габриэла Комлева — Никия» (1980). Художник выбрал эпизод, когда преданная Солором храмовая танцовщица баядерка должна погибнуть от коварства соперницы Гамзати. Присевшая фигура Комлевой — Никии подобна сжатой пружине, лицо пылает гневом и болью, в руках цветочная корзинка со смертоносной угрозой — ядовитой змеей. При сохранении портретного сходства Тоидзе подчеркивает прежде всего психологизм и эмоциональную многоплановость сценического образа. Эти качества, помимо блестящей техники, отличали специфику лирико-драматического актерского дарования Комлевой. Работа входила в графическую серию портретов ведущих солистов Кировского театра, заказанную Тоидзе к 200-летию юбилею прославленной сцены.

Умение пластически мыслить — важная составляющая профессии артиста балета, стремление художников заострить на этом внимание считывается не только в портретах в полный рост, позволяющих сполна выявить специфику балетного движения, но и в поясных, погрудных или даже оплечных. Например, в работе Юрия Пугачева<sup>3</sup> «Борис Бреговадзе в роли Солора из ба-

<sup>1</sup> Борис Михайлович Лавренко (1920–2001) — живописец, педагог, народный художник России, работал как портретист и жанрист.

<sup>2</sup> Георгий Моисеевич Тоидзе (1914–2000) — советский скульптор и график.

<sup>3</sup> Юрий Владимирович Пугачев (1933–1988) — ленинградский художник, выпускник ЛВХПУ имени В. И. Мухомовой. В конце 1950-х он работал в Ленинградском хореографическом училище учителем рисования, по заказу М. Х. Франгопуло для Методического кабинета создал живописный портретный цикл выдающихся артистов балета.



лета Минкуса „Баядерка“» (1962), несмотря на поясную композицию, чувствуется упругая волевая пластика артиста, аристократизм образа. Бреговдзе был введен в партию Солора в 1949 году, уже во второй сезон своей работы в Кировском театре, и исполнял ее до конца творческой карьеры. Его танец отличался мужественным, героическим характером. Балетмейстер Федор Лопухов считал Бреговдзе лучшим Солором, а саму партию — высшим достижением артиста<sup>1</sup>. Эти качества исполнительской манеры артиста хорошо считываются в живописном образе Юрия Пугачева.

В оплечном портрете «Вацлав Нижинский в роли Альберта» (1960-е) Ю. В. Пугачева главным камертоном эмоционального состояния героя является резкая диагональ плечевого корпуса, отражающая порывистость движения танцовщика. Небрежно разметавшиеся кудри, бледность страдальческого лица, холодный колорит дополняют романтический образ графа Альберта из второго акта «Жизели». Выразительность ошеломленно вскинутых рук, устремляющихся за невидимым фантомом Жизели-виллисы, не ослабевает даже при том, что жест остается за рамой. Работа носит мемориальный характер, она создавалась Пугачевым по заказу М. Х. Франгопуло на основе дореволюционной фотографии Вацлава в полный рост. Художник использовал прием наезжающей камеры, фрагментируя только оплечный портрет, максимально приближая лицо к зрителю.

Партия Альберта сыграла роковую роль в судьбе Нижинского, 23 января 1911 года он впервые исполнял ее на сцене Мариинского театра. Артист вышел в романтическом наряде, сшитом по эскизу А. Н. Бенуа; в коротком колете и облегающем трико, без полагающихся ранее коротких панталон<sup>2</sup>. На спектакле присутствовала вдовствующая императрица Мария Федоровна, ей костюм показался излишне откровенным, разразился скандал. Несмотря на восторженные отзывы критиков, сравнивавших выступление артиста с воскресшим Вестрисом, на другой день Нижинский был уволен со службы в императорских театрах. Абсурдность ситуации состояла еще и в том, что до скандала в Петербурге Нижинский пять раз выступал в этом же костюме в Париже на сцене Гранд-опера. Став после этого скандального случая изгоем на родине, Вацлав всецело окупился в водовороты «Русских сезонов».

При работе над образом танцовщиков художники зачастую выбирают наиболее выразительные пластические фрагменты, которые не только концентрируют основную идею роли, но имеют обобщенный изобразительный смысл. Применительно к женским образам чаще всего это мотив арабеска или аттитюда, с акцентом на устойчивости классического апломба. Например, в рисунке С. Бернштейна «Н. Дудинская — Раймонда» (1970—1980-е), полотне неизвестного художника «Е. Люком в роли Эсмеральды» (1930-е).

<sup>1</sup> См.: *Рулева А.* Борис Бреговдзе. М., Л.: Искусство, 1965. С. 21.

<sup>2</sup> См.: *Красовская В.* Нижинский. Л.: Искусство, 1974. С. 86.

Сюжет в таких работах не имеет большого значения, авторы сосредотачивают внимание на эстетически самоценном балетном движении. Этот аспект балетной иконографии сложился еще в эпоху романтизма, когда фабула перестала быть главной ценностью, значимым стало само движение танцовщицы, которое и воспринималось как действие<sup>1</sup>.

Монографический блок 1950–1960-х годов, изображающий танцовщиков в сценических ролях, принадлежит кисти ленинградского экспрессиониста Соломона Гершова<sup>2</sup>. Трагедия России XX века сполна отразилась в жизненном и творческом пути художника, он пережил два ареста, лагеря, забвение и новый успех. После выхода на свободу это обстоятельство в ленинградской художественной среде 1950–1980-х годов «делало Гершова в глазах одних персоной „нон грата“, для других — создавало репутацию „героя“»<sup>3</sup>. Единственным человеком, писавшим Гершову в лагеря, была его жена — балерина Кировского театра Вера Сергеевна Костровицкая, педагог классического танца Ленинградского хореографического училища в 1936–1965 годах. Благодаря М. Х. Франгопуло она помогла опальному живописцу получить несколько заказов для училища. Гершов предпочитал работать сериями, объединенными единой темой и образами («Реквием», «Микеланджело»). Блок портретов артистов балета композиционно однообразен, это взятые крупным планом полуфигуры, в которых художник ставит акцент не на балетном движении, а на внутренней сосредоточенности героев, экзистенциальном проживании ими сценических образов. Живописная манера Гершова выделяется сочетанием красочной экспрессии с острой графичностью, эскизностью визуального языка, активным использованием приема «нон-финито».

Наибольшей выразительностью и продуманностью замысла выделяется портрет «Г. Комлева. Потерявшая любимого. „Берег надежды“» (1964), подаренный художником училищу (ил. 1). Премьера балета состоялась в 1959 году в хореографии И. Бельского, построенной «на основе широкого применения симфонического танца»<sup>4</sup>. Сюжет решался посредством обобщенных тем: «Наш берег», «Прощание», «В бурю», «Рыбаки», «Чужой берег», «Потерявшая любимого», «Человек в черном», «Берег надежды» и др. Габриэла Комлева была одной из лучших исполнительниц партии Потерявшей любимого

<sup>1</sup> См.: *Портнова Т. В.* Взаимодействие балета и пластических искусств в системе русской художественной культуры конца XIX — начала XX века. М.: Компания Спутник, 2007. С. 209.

<sup>2</sup> *Соломон Моисеевич Гершов (1906–1989)* — советский художник, график, представитель неофициального искусства 1960–1980-х годов.

<sup>3</sup> *Мамонова И. Г.* Творчество С. М. Гершова. Традиция экспрессионизма в ленинградском искусстве 1950-х — 1980-х гг.: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Гос. Русский музей. СПб., 2012. С. 23.

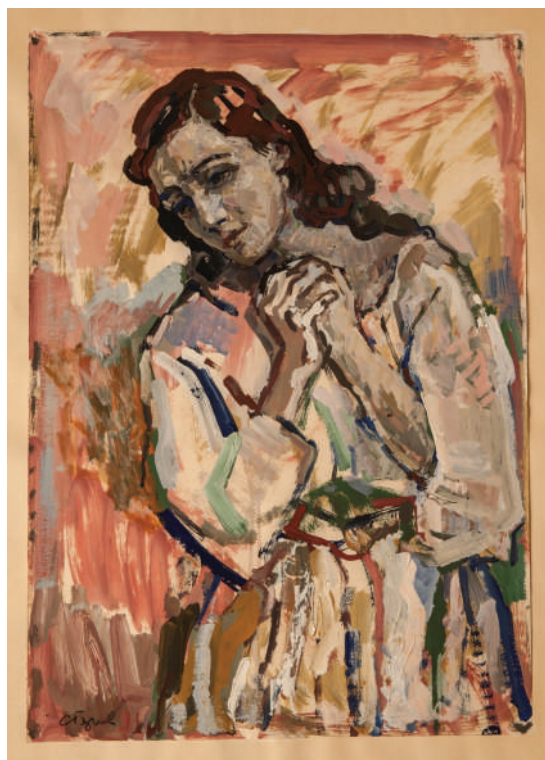
<sup>4</sup> *Ванслов В.* Новые черты музыки и хореографии в балетах о современности // Музыка и хореография современного балета: Сборник статей / Ред. П. А. Гусев. Л.: Музыка. Вып. 3. 1979. С. 21.



**Ил. 1.** С. М. Гершов. Габриэла Комлева.  
Потерявшая любимого. «Берег надежды». 1964.  
Бумага, гуашь. 72 x 59,5. Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой

го, роль открыла для нее путь к современному репертуару. Ее пластическая лексика строилась «на пластике подстреленной птицы»<sup>1</sup>, однако Гершов выбрал не хореографический, а психологический контекст партии, раскрывающий драматическое дарование балерины. Сцепив руки, Потерявшая любимого мучительно вглядывается в океанскую даль, выбранная низкая точка зрения монументализирует фигуру танцовщицы. Художник делает акцент на напряженных цветовых рефлексах, вибрирующем фоне, условно-восточном костюме и гриме — раскосые стрелки на глазах, короткая блузка (сценографом балета был В. И. Доррер, предполагалось, что «Чужой берег» — это оккупированная американцами Окинава). Живописный темперамент Гершова позволяет, не выстраивая в портрете сложного композиционного пространства, выявить эмоциональное напряжение образа и актерское мастерство балерины. Комлева не столько играет свою роль, сколько живет в ней напря-

<sup>1</sup> Абызова Л. И. Игорь Бельский: симфония жизни. 2-е изд. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2015. С. 135.



*Ил. 2. С. М. Гершов. Ф. Балабина в роли Эсмеральды. Середина XX века. Бумага, гуашь. 59 x 42. Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой*

женной жизнью, что нейтрализует ситуацию позирования модели и создает впечатление выхваченного крупным планом драматического фрагмента.

Акцент на экзистенциальном проживании роли ставится Гершовым в двух портретах Феи Балабиной в партии Эсмеральды из одноименного балета Ц. Пуни (середина XX века). Интересен уже сам факт обращения художника к образу балерины в одной и той же роли в повторяющихся композициях — печально склоненная влево полуфигура, вплотную приближенная к раме<sup>1</sup>. Обе работы выполнены на бумаге в технике гуаши, в первом случае Эсмеральда одета в традиционный цыганский наряд с монистами (первый акт балета), во втором случае — в белую покаянную рубаху смертницы, когда героиню ведут на казнь (ил. 2). Живописная манера первого образа плотна и материальна, силуэтные линии мягче, колорит организован сложнее, в нем преобладают желтые, сине-зеленые тона; второй образ — это скорее экспрессивный набросок, строящийся нервными цветными линиями, при-

<sup>1</sup> Близкая композиция склоненной женской фигуры с молитвенно сложенными руками встречается в работе С. Гершова «Молитва» (1978) и др.

ем «нон-финито» предлагает зрителю дорисовать незавершенность фигуры. Традиционного для спектакля противопоставления энергично-бравурного и трагического образа цыганки в портретах нет, художником варьируются психологические нюансы: если Эсмеральда-цыганка задумчива и печальна, то Эсмеральда-смертница уже обречена на гибель. Оба портрета решают проблему экзистенциального одиночества героини, что выражается неизменными для Гершова визуальными знаками — позами и жестами, восходящими к архитипичным молитвенным формулам евангельской иконографии. Сценический образ Эсмеральды выходит на иной уровень восприятия, поднимая вечные проблемы человеческого бытия. Как писал Л. Мочалов: «„Выход из безысходности“ художник видит в артистическом перевоплощении личности... в творческом действе, адресованном людям»<sup>1</sup>.

Э. О. Визель<sup>2</sup>, напротив, нарочито подчеркивает ситуацию сценического позирования модели в «Портрете Т. Шмыровой в мазурке» (1930-е). Небольшая работа входила в серию, заказанную Визелю ленинградскими театрами в 1920—1930-х годах и состоящую из зарисовок музыкальных постановок, репетиций спектаклей и портретов артистов балета. Художник, сохраняя портретные черты танцовщицы, представляет сценический образ гордой полячки из оперы «Иван Сусанин», не раскрывая внутреннюю жизнь модели. В узком пространстве просцениума между алым занавесом и зрителем Шмырова с балетным апломбом замерла в выразительной финальной позе, позволяя зрителю полюбоваться собой. Небольшой по формату лист решен с театральной аффектацией, низкая точка зрения укрупняет фигуру, контраст светлого силуэта на полыхающем занавесе, тщательно прорисованный золотой орнамент передают настроение энергично-бравурной мазурки.

Подобное театрализованное построение артистического портрета — в полный рост на фоне занавеса в узком пространстве просцениума — с партерной точки зрения получило широкое распространение в начале XX столетия, достаточно вспомнить «Портрет В. Э. Мейерхольда» Б. Григорьева, «Портрет Ф. И. Шаляпина в роли Бориса Годунова» А. Головина, «Михаил Фокин в балете „Карнавал“» М. Бобышева, «Портрет А. Павловой» А. Яковлева и др.

В близком ключе решены два живописных портрета кисти М. Фокина, что само по себе заслуживает внимания, поскольку они выполнены не профессиональным художником, а выдающимся танцором и хореографом «Русских сезонов». Михаил Михайлович Фокин был личностью многогранной, «в молодые годы, работая в театре, Фокин одновременно посещал школу живописи Л. Е. Дмитриева-Кавказского на Васильевском острове», буду-

<sup>1</sup> Мочалов Л. В контексте времени // Соломон Гершов: Альбом / Авт. ст.: Лев Мочалов, Альбина Лазуко. СПб.: П.Р.П., 2004. С. 14.

<sup>2</sup> Эмиль Оскарович Визель (1866—1942) — барон, художник, крупный русский музейный деятель.

чи в эмиграции, он «обращался к живописи в минуты душевного кризиса»<sup>1</sup>. В 1920-е годы в Америке, вынужденно томясь в творческом вакууме, он создал в том числе «Автопортрет в испанском костюме» и «Портрет Веры Фокиной в русском костюме». Обе работы представляют исключительные образцы в художественном наследии Фокина, они были подарены Ленинградскому хореографическому училищу 10 марта 1960 года сыном изображенной четы — Виталием Михайловичем Фокиным.

На фоне бордового занавеса Вера Фокина позирует в русском сарафане с размашистым орнаментом *à la* Н. Гончарова и в роскошном золотом кокошнике. Здесь в задачу Фокина не входило уточнять конкретику роли или эпизода сценического действия, скорее — это попытка изобразить обобщенный русский сценический образ. Статичная фигура неподвижна, глубокий печальный взгляд Веры отведен в сторону, задумчивая поза замкнута жестом трепетных, «говорящих» кистей. Выбранная архетипическая пластика задумчива и лирична, это не остановка в пляске, а делящаяся ситуация позирования. Фокину удается не только выявить особенности творческой индивидуальности жены и эстетические идеалы эпохи, но и донести ностальгическую нотку «Русских сезонов». Вера Фокина была любимой партнершей супруга в балете (для нее он ставил много сценических номеров), а потом стала любимой моделью, хотя с возрастом все чаще отказывалась позировать мужу, который был вынужден писать ее по фотографии.

На автопортрете 1926 года Михаил Фокин изобразил себя в полный рост в испанском костюме для танца «Панадерос», сшитом по эскизу А. Я. Головина для балета «Арагонская хота» (1916). История создания этого портрета, завершеного 25 декабря 1926 года, известна довольно подробно из переписки Виталия Фокина с С. А. Морщихиным<sup>2</sup>. В общей сложности на его создание ушло два с половиной месяца. В композиции работы проявились родовые черты русского театрального портрета начала XX века — низкая точка зрения, искусственное освещение, акцент на ярком театральном костюме при сохранении портретного сходства. Отсутствие профессиональной выучки сказывается в анатомических погрешностях (левая рука неестественно заломлена над головой). Поднятой в танце должна была быть правая рука, но ей художник держал кисть, а поменяв руки, никак не мог запомнить нюансы позировки. Ощущается колористическая разбалансировка цветового строя, отсутствие единой тональности, объединяющей элементы композиции. В итоге акцент был выставлен не столько на образе испанского танца, отличавшегося зажигательностью и профессиональной техникой, сколько на тщательном воспроизведении костюма и внешнего облика артиста.

<sup>1</sup> Боглачева И. А. Михаил Фокин глазами сына // Страницы истории балета: Новые исследования и материалы / Сост. Н. Л. Дунаева. СПб.: Балтийские сезоны, 2009. С. 120.

<sup>2</sup> См.: Там же. С. 119–130.

Уловить и показать творческий процесс вхождения (выхода) артиста балета из роли — одна из труднейших задач, стоящих перед живописцами. Этот процесс носит глубоко интимный, таинственный характер и скрыт от глаз внешнего наблюдателя. В какой-то мере приобщиться к этой тайне позволяет «Портрет Александры Даниловой в роли Одетты» английского художника Освальда Бирли<sup>1</sup>, созданный в 1937 году. В то время Данилова, ставшая после побега из Советской России в 1924 году одной из самых знаменитых русских балерин за рубежом, танцевала в составе «Русского балета Монте-Карло». Хотя портрет немногословен по художественным средствам, мастеру удалось проговорить фабулу происходящего события. Окончен спектакль «Лебединое озеро», Александра Данилова, исполнительница главной роли Одетты, осталась за кулисами, все еще находясь в плену печального образа. Ее тонкая фигура смотрится одинокой и хрупкой на фоне безликого фона. Предельно скуп колорит, строящийся на контрасте коричнево-охристых тонов и белого пятна балетной пачки, он как бы пронизан трагическим духом третьего акта. Движение вскинутых рук Даниловой—Одетты уже лишено отточенности балетного жеста, но одновременно далеко от бытового. Женский образ замкнут в своих переживаниях, бледно лицо, печальный взгляд опущен долу. Художник наблюдает за трудно уловимым процессом «выхода» артиста из роли, сопровождающимся психологическими волнениями.

Каждый крупный танцовщик при создании сценического образа вкладывает в его интерпретацию свое видение, раскрывая особые, присущие только ему грани дарования, насыщая психологическими нюансами. Зритель это прекрасно улавливает, как улавливают и художники, обращающиеся к такой внутрижанровой подразновидности, как портрет артиста в роли. Интересно в этом смысле сравнить два живописных образа Меркуцио из балета «Ромео и Джульетта» — Л. В. Худякова<sup>2</sup> «Б. Я. Брегвадзе в роли Меркуцио» (1960) и И. А. Нелюбовича<sup>3</sup> «К. Шатилов—Меркуцио в балете „Ромео и Джульетта“» (1990-е гг.) (ил. 3). Обе работы, предлагая яркие характеристики сценического шекспировского образа, отражают индивидуальные особенности танцовщиков.

Монументальный балет на музыку С. С. Прокофьева в хореографии Л. М. Лавровского, поставленный в Кировском театре в 1940 году, стал подлинным триумфом советской хореографии, в нем участвовали лучшие солисты. Борис Брегвадзе и Константин Шатилов — ровесники, расцвет их

<sup>1</sup> Освальд Бирли (1880—1952) — английский художник, любимый портретист британских монархов первой половины XX века.

<sup>2</sup> Леонид Васильевич Худяков (1915—1995) — советский живописец и педагог, профессор ЛИЖСА имени И. Е. Репина.

<sup>3</sup> Игорь Андреевич Нелюбович (р. 1948) — советский, русский живописец и график.



**Ил. 3.** Л. В. Худяков. Б. Я. Бреговдзе в роли Меркуцио. 1960.  
Холст, масло. 175 x 80. Академия Русского балета  
имени А. Я. Вагановой

творчества пришелся на конец 1940-х — 1960-е годы. Портрет Бреговдзе Леонид Худяков писал с натуры в своей мастерской к выставке ленинградских художников 1960 года. Роль Меркуцио Бреговдзе исполнял с 1950 года, в его интерпретации образа современники отмечали благородство характера, блеск и юмор монологов, присущие шекспировскому герою<sup>1</sup>. Монументальный портрет в полный рост представляет Бреговдзе—Меркуцио в костюме в стилистике Кватроченто, созданном по эскизу Петра Вильямса. Мягко поигрывая упругой шпагой, он пристально смотрит на зрителя, в его взгляде светится ум, светская приветливость и тонкая наблюдательность. Большую роль в портрете играет темный стройный силуэт на нейтральном фоне — несмотря на статичное состояние героя, в нем ощущается волевая пластика, позволяющая представить все разнообразие возможных позировок в танце. Чувствуется обаяние личности танцовщика, под которым находился художник при создании работы. Картина была подарена Академии Русского балета семьей Бориса Яковлевича (вдовой Э. В. Бреговдзе и сыном Андреем) в ноябре 2018 года. Семья выдвинула условие — портрет должен висеть в одном

<sup>1</sup> См.: Рулева А. Борис Бреговдзе. С. 70.



из репетиционных залов, который будет назван именем Бориса Брегвадзе<sup>1</sup>. Условие было принято, в настоящее время портрет украшает зал, в котором танцовщик преподавал классический танец с 1961 по 2012 год.

Иной образ Меркуцио предстает в портрете Константина Шатилова кисти Игоря Нелюбовича. Это работа мемориального характера, она была создана по заказу исполнителя специально для коллекции КИРБ в 1990-е годы. Живописец не видел артиста в роли и отталкивался от художественной фотографии 1950-х годов, предложенной Шатиловым. Роль Меркуцио стала одной из лучших в творчестве танцовщика, его трактовка образа отличалась психологической углубленностью, в нем сочетались одновременно горячность, вспыльчивость и благородство. Эти качества проговорены в портрете — тонкая фигура присевшего Меркуцио полна нетерпения, герой готов сорваться со шпагой наперевес к невидимому противнику, очи пылают гневом. Если композиционное построение портрета было задано фотоматериалом, то живописная манера Нелюбовича свободна в высказывании, она отличается остротой восприятия, этюдной импульсивностью, прихотливым ритмическим модусом, лепкой объемов динамичными мазками мастихина, убедительно передающими темперамент шекспировского образа.

Известно, что одна и та же модель в интерпретации разных мастеров предстает в разных ипостасях, особенно если эта модель — личность творческая. Показательно в этом смысле сравнение двух костюмированных портретов — «Портрет Лидии Ивановой» В. Сварога (1920) из коллекции КИРБ и «Портрет балерины Л. А. Ивановой в costume исполнительницы „Pa de trois“ из балета Н. Н. Черепнина „Павильон Армиды“» З. Серебряковой (1922) из Русского музея. По композиции обе работы изображают сидящую фигуру на нейтральном фоне со скрещенными руками. Иванова была одной из самых ярких выпускниц хореографического училища 1921 года, сразу после зачисления в Петроградский театр оперы и балета (Мариинский) она заняла положение солистки.

На портрете Василия Сварога<sup>2</sup> юная балерина позирует в costume Лизы из комедийного балета «Волшебная флейта» Р. Дриго в период ученичества. Партия бесхитростной крестьянки стала первой значительной ролью восходящей звезды балета, ее партнером был воспитанник училища Георгий Баланчивадзе, исполнявший роль влюбленного Луки. Как отмечали современники, паре не понадобилось сценическое перевоплощение, поскольку оба

<sup>1</sup> В Академии Русского балета существует традиция называть репетиционные залы именами выдающихся танцовщиков и педагогов, которые преподавали в ней долгие годы. В настоящее время существуют залы имени М. Петипа, А. Вагановой, М. Семеновой, Н. Дудинской, Н. Кургапкиной, Б. Брегвадзе.

<sup>2</sup> *Василий Семенович Сварог (Корочкин)* (1883—1946) — русский и советский художник, работал в жанре портрета, пейзажа, «политической композиции».

«были простодушны и искренни в несложных переживаниях»<sup>1</sup>. Однако на портрете Сварога Лидия Иванова не смотрится жизнерадостной крестьянкой и выглядит гораздо старше своих лет, главным образом за счет грима в стиле Веры Холодной. В образе подчеркнуто пассивное страдание, меланхолическая покорность судьбе, что никак не связано с ролью Лизы, словно Сварог пророчески угадывал скорое угасание юной жизни — балерина утонула в Финском заливе в двадцатилетнем возрасте.

Совершенно иначе видела юную балерину Зинаида Серебрякова. Лидия Иванова была одной из любимых ее моделей в начале 1920-х годов, когда художница создавала свой знаменитый балетный цикл. В интерпретации Серебряковой танцовщица грациозна и робка одновременно, личико хранит отпечаток детской припухлости, нерасцветшей юности и, как у многих женских образов художницы, автопортретности.

Если портрет артиста балета в роли являет во всем многообразии тем итог творческих исканий, то «оборотную сторону медали» может представить иной сюжетный аспект в жанре портрета — изображение артиста у станка или во время репетиции. Разумеется, подобные работы, как и портреты в ролях, балансируют на грани *портрета-картины*, и эта граница не всегда поддается четкому определению. Если целью художника является прежде всего презентация неповторимой личности артиста, пусть даже в балетном движении, то произведение не выходит за рамки портретного жанра. Как правило, в подобных работах пространство остается нейтральным либо слабо обозначенным — балетный станок, фрагмент стены (зеркала), линия пола.

Со времен Эдгара Дега до наших дней тема *репетиционных будней* является одной из ведущих в иконографии балета, ее трактовка может варьироваться художниками в самом широком диапазоне — от тяжелого физического труда до поэтической метафоры. В акценте на упорном ежедневном экзерсисе, или, как его называют сами балетные люди — «классе», видится исключительная особенность портретов именно артистов балета. Пристальное внимание художников к теме балетных будней понятно и закономерно — лаконичная репетиционная форма позволяет максимально выявить выразительность фигуры, создать своего рода «портрет тела», когда движения очищены от фабулы и являют собой отточенную хореографическую лексику. Этот процесс интригует зрителя приподнятостью, необычностью происходящего, тогда как для людей балета остается рабочей повседневностью.

Работ, посвященных балетным будням, в коллекции КИРБа не много. Например, работы Ю. Пугачева, созданные для училища в середине XX века в стилистике сурового стиля: «Балерина Алла Шелест» (1962) и «Портрет Марины Васильевой» (1959). Ежедневный экзерсис осмысливается художником как хоть и тяжелый, но приносящий радость творческого прозрения физический труд. Уставшей, но мечтательной выглядит после репетиции Марина

<sup>1</sup> Михайлов М. Молодые годы ленинградского балета. Л.: Искусство, 1978. С. 107.

Васильева, она предстает в замкнутой позе, погруженная в творческие раздумья. В работе «Балерина Алла Шелест» картинное содержание (репетиционные будни, внутренняя самодисциплина) выступает на равных с портретным. Пугачев подчеркивает скульптурную отточенность позы и психологическую выверенность жеста, отличавшие образы, созданные Шелест на сцене.

Среди всего многообразия балетных мотивов в изобразительном искусстве по популярности с арабеском и аттитюдом может соперничать лишь завязывание пуантов. Этого обыденного и одновременно поэтичного мотива не избежал ни один рисовальщик, обращающийся к образам балета. Пример такой иконографии представляет «Портрет Феи Балабиной»<sup>1</sup> (середина XX века). Сидя на полу, балерина изящным движением завязывает пуанты, ее лицо озарено легкой улыбкой и внутренним светом. Профессиональное действие смотрится как волшебный ритуал, поэтизирующий окружающую среду. Это выявлено в том числе живописными средствами — розовое пятно пуантов выделяется из желто-охристого колорита картины. Танец Феи Балабиной отличался техническим совершенством, темпераментностью и заразительным задором, что удалось передать художнику несмотря на сознательно суженные рамки сюжетного мотива.

Содержательно иной блок парадных и камерных портретов представляет *артистов балета вне сцены*, здесь художники представляют танцовщиков в жизни и сталкиваются с иными задачами. Как отмечала Е. А. Панкратова, «создавая портрет актера в жизни, художник должен выявить те стороны его личности, которые делают ее способной к театральному творчеству»<sup>2</sup>. Примером может служить салонный «Портрет Марии Мариусовны Петипа» (1905) кисти Э. Визеля, создавшего в начале XX века серию портретов выдающихся мастеров русской культуры. Мария Петипа (1857–1930) — танцовщица Мариинского театра, заслуженная артистка императорских театров, дочь гениального балетмейстера М. Петипа и балерины М. Суровщиковой. На сцене Мария снискала славу выдающейся характерной танцовщицы, ее манера исполнения отличалась темпераментом и бравурностью. А. Бенуа отмечал сексапильную привлекательность балерины<sup>3</sup>, В. Светлов — умение «создать атмосферу той народности, танец которой исполняла»<sup>4</sup>. Не менее известно в художественных кругах было и амплу Марии как театральной львицы. Ее постоянным партнером по сцене и гражданским мужем был талантливый танцовщик и хореограф Сергей Легат; будучи на 18 лет моложе

<sup>1</sup> Портрет Феи Балабиной мемориального характера, он создан по фотографии, возможно, Ю. Пугачевым по заказу М. Франгопуло. Однако документальных источников, подтверждающих эту гипотезу, в настоящее время не обнаружено.

<sup>2</sup> Панкратова Е. А. Театр в изобразительном искусстве. Театральный портрет конца XIX — начала XX века: Лекции. Л.: ЛГИТМиК, 1976. С. 14.

<sup>3</sup> См.: Бенуа А. Н. Мои воспоминания: В 5 кн. М.: Наука, 1990. Кн. 1. С. 305.

<sup>4</sup> Светлов В. Умерла Мария Петипа. Письмо из Парижа // Сегодня. 1930. 22 янв.

примы, он находился у нее «под каблуком». Этот союз вызывал постоянные толки в артистических кругах, особенно усилившиеся после трагической гибели Сергея 19 октября 1905 года<sup>1</sup>. Вероятно, бравурный портрет Визеля был написан немногим ранее, в первой половине года. По канонам салонной живописи художник явно приукрашивал модель, приближающуюся к пятидесяти годам и утратившую былую стройность. Сценический по духу, он передает образ артистической натуры и театральной дивы, в нем все рассчитано на внешний эффект — профессиональная улыбка, элегантно струящееся шелковое платье, глубокое декольте, обнажающее молочные плечи, спиралеобразное построение фигуры.

Совершенно иной образ предстает в портрете неизвестного художника Марфы Муравьевой (1870-е), в котором опознать блистательную когда-то балерину невозможно — модель не очень красива и не молода. Марфа Николаевна Муравьева (1838—1879) закончила Императорское театральное училище в 1857 году, с успехом танцевала в Большом театре Санкт-Петербурга, блистая в балетах А. Сен-Леона, М. Петипа и Ж. Перро. Выйдя в 27 лет замуж за предводителя дворянства Санкт-Петербургского уезда Н. Зейферта, она оставила сцену. Полуфигурный портрет изображает стоящую немолодую женщину в черном бытовом платье, опирающуюся руками на кресло. Такого рода иконография прочно закрепилась в русском портретном жанре середины и второй половины XIX века, когда «почти совершенно исчезли официальные парадные портреты»<sup>2</sup> и даже образы танцовщиц были представлены портретами, имевшими «чаще документальный характер»<sup>3</sup>, без выраженного творческого начала личности. Неизвестен ни автор произведения, ни точная дата создания портрета, ни обстоятельства заказа. Обыденность «уютного» облика Марфы Муравьевой чуть корректируется загадочной улыбкой и задумчивым взглядом героини, которую в шутку окрестили «вагановской Джокондой».

На контрасте с бытовым образом Муравьевой смотрится социально заостренный портрет Ольги Иордан (1932) кисти Владимира Плешакова<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Сергей Легат покончил жизнь самоубийством в 1905 году.

<sup>2</sup> Очерки по истории русского портрета второй половины XIX века / Под ред. Н. Г. Машковцева. М.: Изд-во Академии художеств, 1963. С. 8.

<sup>3</sup> *Портнова Т. В.* Взаимодействие балета и пластических искусств в системе русской художественной культуры конца XIX — начала XX века. С. 185.

<sup>4</sup> *Владимир Сергеевич Плешаков* (1891—1942) — русский, советский живописец, театральный художник. В 1920-е годы оформлял многие ленинградские спектакли, тогда мог познакомиться с Ольгой Генриховной Иордан (1907—1971, выпускницей А. Я. Вагановой 1926 года, танцовщицей Ленинградского государственного академического театра оперы и балета). От парадного портрета веет интригующей незавершенностью, на обратной стороне полотна неизвестной рукой выведено: «Портрет балерины ГОТОБА города Ленинграда Ольги. Генриховны. Иордан. Писал художник театральный декоратор в 1931—32 Владимир. Сергеевич. Плешаков. Город Ленинград. Портрет не окончен по очень странному и неизвестным причинам, навещающим на грустные мысли» (орфография и пунктуация сохранены по оригиналу).

Работа иллюстрирует важный период развития советского портрета начала 1930-х годов — этап становления «портретов-типов», для которых характерна приподнятая героика, строгая архитектоника композиции, акцент на социальной активности модели, порожденной советской действительностью<sup>1</sup>. В портрете Плешакова принципиальна прежде всего новизна социального типа (коротко стриженной энергичной женщины), которая сочетается с лаконичным шиком образа (вечернее платье, нить жемчуга, меховая горжетка, яркий макияж), запоминающейся резковатой манерой поведения. Решительность, острота и яркость отличали в том числе исполнительский почерк Иордан, что привлекало к ней внимание хореографов-экспериментаторов (Л. Якобсона, В. Вайнонена, Ф. Лопухова). В этом смысле живописный образ, созданный художником, звучал в унисон внутреннему содержанию модели и отвечал запросам эпохи.

Иной подход к модели демонстрирует Мариэтта Давидсон<sup>2</sup> в парадном портрете Ирины Генслер<sup>3</sup> (1982) (ил. 4). В нем художница отталкивается от заранее выстроенного образа артистической личности, типичного для советских портретов 1970—1980-х годов, для которых характерна иносказательность, интимность, акцент на духовном начале<sup>4</sup>. Меланхоличная Генслер позирует в вечернем платье в пространстве своей квартиры, которому уделено большое внимание, — зеркало в раме красного дерева, тяжелая восточная скатерть, прозрачные флаконы (символ душевной чистоты модели), балетная пачка, театральная афиша (принадлежность миру балета). Давидсон делает акцент на типических чертах артистической личности — элегантности, избранности, задумчивости. На самом деле Генслер — обладательница не меланхоличного, а бурного темперамента, яркого дарования характерной танцовщицы. Однако Давидсон остается в рамках заданной изначально концепции, индивидуальность видится ею через фильтр общего идеала.

Выдающиеся артисты балета обладают не только физически совершенным телом, но и, как правило, незаурядной внешностью. Порой достаточно одного лица, чтобы понять — перед зрителем личность творческая. Примером подобного рода может служить крупный графический «Портрет Н. Н. Боярчикова», созданный Е. Н. Широковым<sup>5</sup>. Выполненный в смешанной техни-

<sup>1</sup> См.: *Ельшевская Н. В.* Модель и образ. Концепция личности в русском и советском живописном портрете. М.: Советский художник, 1986. С. 142.

<sup>2</sup> *Мариэтта Соломоновна Давидсон* (1926—2019) — петербургская художница, мастер реалистического портрета.

<sup>3</sup> *Ирина Георгиевна Генслер* (р. 1930) — артистка балета, заслуженная артистка РСФСР (1960), педагог, выпускница А. Я. Вагановой.

<sup>4</sup> См.: *Ельшевская Н. В.* Модель и образ... С. 154—155.

<sup>5</sup> *Евгений Николаевич Широков* (1931—2017) — пермский художник-монументалист, портретист, исторический живописец. Народный художник СССР (1986).



*Ил. 4. М. С. Давидсон. Портрет Ирины Генслер. 1980. Холст, масло. 160 x 80.  
Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой*

ке пастели и карандаша, портрет имеет авторскую надпись: «В „Пермский балета период“ дорогого Николая Николаевича Боярчикова. Ваш Е. Широков». Довольно рано завершив карьеру характерного танцовщика, Боярчиков переключился на постановочную деятельность. В 1971–1977 годах он занимал должность главного балетмейстера Пермского театра оперы и балета имени П. И. Чайковского, благодаря ему этот период называют «золотым веком» пермского балета. Тогда хореограф познакомился с художником Евгением Широковым, создавшим в конце 1950-х — 1980-х годах серию портретов балерин этого театра. Пермский период стал важным этапом в формировании Боярчикова как балетмейстера, ориентации его творческих установок на вечные проблемы бытия, внутреннюю психологию героев, раскрытие нравственных конфликтов посредством танца.

В работе Широкова эта глубина и обаяние личности отчетливо проявляются — Боярчиков представлен в момент раздумья и творческого озарения. Композиционно портрет не совсем типичен для Широкова, который предпочитал продумывать сюжетную мотивацию, прописывать пространственную среду. Здесь акцент сделан на изменчивой жизни лица, просветленном взгляде, задумчивой мягкой улыбке, тогда как условный голубой

фон полон динамики. Жест сложенных рук, на которые опирается Боярчиков, играет ключевую роль в композиции портрета, он выводит образ из обыденности на высоту творческого раздумья, становится знаком избранности. Одухотворенное лицо позволяет передать ту созидательную энергию, тот рафинированный интеллект, которые исходили от личности балетмейстера, его бытие вне сцены художник рассматривает как бытие исключительно творческое.

Со времен Рембрандта в изобразительном искусстве появился жанр *портрета-биографии*, в котором представлен пожилой, много переживший человек. Балет — искусство молодых, поэтому к подобной подразновидности жанра художники обращаются главным образом при изображении выдающихся педагогов и балетмейстеров. Своими художественными качествами и глубиной постижения натуры отличается графический «Портрет Елизаветы Павловны Гердт» Валерия Косорукова<sup>1</sup>, подаренный автором в 2017 году. С 1960-х годов основной темой творчества художника является балет, им создана уникальная портретная галерея деятелей Большого театра — танцовщиков, балетмейстеров, репетиторов, художников и «старой гвардии»<sup>2</sup>. В последнюю группу и входит портрет Гердт, выполненный Косоруковым с натуры в 1963 году в технике сангины.

Закончив училище в 1908 году, Елизавета Гердт десять лет протанцевала на императорской сцене в Мариинском театре и еще десять лет на советской сцене. Ее исполнение отличалось кристальной чистотой и считалось эталоном академизма, критик А. Волынский называл ее «лилией балета»<sup>3</sup>. Она была единственной из ведущих балерин императорских театров (наряду с А. Я. Вагановой), оставшейся в России после Октябрьской революции. С 1928 года Гердт занялась педагогической деятельностью, сначала в хореографическом училище Ленинграда, а с 1935-го — в московском училище и Большом театре. Ее ученицами стали выдающиеся советские балерины Алла Шелест, Майя Плисецкая, Раиса Стручкова, Екатерина Максимова и др.

На момент создания портрета Елизавете Гердт семьдесят два года, она является одним из самых заслуженных педагогов-репетиторов прославленного театра. Согласно воспоминаниям Косорукова, Елизавета Павловна пришла позировать в его московскую мастерскую поздно вечером, после репетиции в Большом. Рисунок мягкой сангиной трепетен, но точен, художник не пы-

<sup>1</sup> Валерий Стефанович Косоруков (р. 1937) — советский, русский художник, педагог, выпускник Московского государственного художественного академического института имени В. И. Сурикова. Ведущей темой его творчества является балет.

<sup>2</sup> Образы балета. Живопись и графика В. Косорукова. Альбом // Авт. вступ. статьи и сост. В. Н. Федоров. М.: Изобразительное искусство, 1988. С. 14.

<sup>3</sup> Волынский А. Балет // Жизнь искусства. 1923. 15 мая. № 19. С. 2.

тается приукрасить модель, скрыть следы возраста. Образ пронизан духом трагического. Несколько уставшее лицо, царственная посадка головы, элегантные украшения, передавая благородный облик пожилой дамы, доносят не только драматические перипетии жизненного пути модели, умение стойко держать удары судьбы, но и аристократичный отголосок дореволюционной эпохи.

В коллекции широко представлены *мемориальные портреты* артистов; созданные по заказу, они основывались главным образом на архивных фотографиях. Это обстоятельство во многом обусловлено характером коллекции, иллюстрирующей историю отечественного балета. Среди них есть два, выполненные по одной фотографии Агриппины Яковлевны Вагановой С. Гершовым с интервалом в несколько лет. Оба имеют одинаковую композицию — Ваганова сидит на стуле, опершись головой на правую руку, и внимательно смотрит на зрителя, на коленях — театральная сумочка. Работы дают прекрасный образец того, как художественная форма, живописная фактура помогает сместить акценты в восприятии личности модели.

В 1957 году Ленинградскому хореографическому училищу присвоили имя А. Я. Вагановой, известной балерины, выдающегося педагога, автора методики и первого в мире учебника «Основы классического танца» (1934). С этим обстоятельством был связан заказ на ее парадный мемориальный портрет Гершову. Он требовал официального подхода, поэтому был выполнен в 1959 году в технике масляной живописи, к которой Гершов обращался крайне редко. Плотная живописная манера тяжеловесна, цветовая гамма строится на сопоставлении черных и охристых оттенков. Темное шелковое платье просто и элегантно, его переливающаяся фактура играет рефлексам. При всей раскованности позы как в живописной манере, так и в самой модели чувствуется благородная сдержанность и профессиональная требовательность, — словом, перед нами та самая Ваганова, которую в балетном мире зовут «великая и ужасная». Этот портрет был приобретен хореографическим училищем у художника за 812 рублей<sup>1</sup>.

Второй мемориальный портрет Вагановой был выполнен Гершовым немного позднее, в 1960-е годы, по заказу балерины Марины Семеновой (любимой ученицы Вагановой) для ее личной коллекции (ил. 5). Здесь художественный язык и техника (гуашь) гораздо свободнее и традиционнее для Гершова. Колористическая гамма смещается в сторону холодных зелено-голубых тонов со всполохами лазоревого, строгое шелковое платье обнаруживает разработанную шкалу черного. Живописная стихия вибрирует красочными пятнами и импульсивными линиями, все вместе это создает эмоционально-приподнятый образ творческой личности, наделенной элегантным

<sup>1</sup> См.: Книга учета «Музей Ленинградского хореографического училища. 1976—1995» (Архив КИРБ. С. 40—41).





*Ил. 5. С. М. Гершов. Портрет А. Я. Вагановой. 1960-е. Картон, гуашь. 84,5 x 74.  
Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой*

шиком, рождает театральные ассоциации. В 2016 году этот портрет был выкуплен у внука Марины Семеновой — Андрея Губина ректором Н. М. Ци-скаридзе на личные средства и подарен Академии.

Как писала исследователь портретной проблематики Г. Ельшевская: «Портретный компонент нередко присутствует в других жанрах, где собственно портретная задача — высказывание о конкретном человеке — не является основной. Степень участия портретного компонента в общей структуре произведения в конечном счете и определяет его жанр»<sup>1</sup>. В случае, когда личность модели и содержательная среда выступают на равных, появляется *портрет-картина*. Примером такого рода является «Портрет балерины Марины Семеновой» Альфреда Эберлинга<sup>2</sup>, созданный в 1937–1940 годах

<sup>1</sup> Ельшевская Н. В. Модель и образ... С. 159.

<sup>2</sup> Альфред Рудольфович Эберлинг (1872–1951) — русский, советский художник польского происхождения, до Октябрьской революции — придворный живописец. Одним из главных увлечений Эберлинга был русский балет, ему позировали А. Павлова, М. Кшесинская, Т. Карсавина.



*Ил. 6. А. Р. Эберлинг. Портрет балерины Марины Семеновой. 1937–1940. Холст, масло. 194 x 147. Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой*

(ил. 6). Для него характерна игра с двойным образом в сложно организованном пространстве — балерина изображена в мастерской художника в пунтах и пачке, но не в балетной позиции, а разговаривающей по телефону. Тогда как на втором, подробно проговоренном плане полотна на подрамнике стоит незавершенная картина, изображающая Семенову в роли Одетты из «Лебединого озера».

Работа выдержана в духе соцреализма, со всеми приметами «большого стиля»: это и парадный портрет советской артистки, и сцена идеологического плана на тему «светлого пути». В 1937 году Семеновой присвоили звание заслуженной артистки РСФСР и наградили орденом Трудового Красного знамени. Согласно устному преданию, в балетных кругах портрет первоначально назывался «Балерина Семенова разговаривает с товарищем Сталиным». Получается, тогда художник изобразил ее принимающей поздравления с государственной наградой от самого вождя. В годы хрущевской оттепели название картины меняется — «Балерина Семенова разговаривает с товарищем Молотовым», а после, меняя жанровую принадлежность, просто — «Портрет балерины Марины Семеновой». Однако

этим смысловая нагрузка произведения не исчерпывается — одной из тем работы становится сама живопись. Автор приоткрывает зрителю занавес над таинством творческого процесса, пишет «картину создания картины», подробно проговаривает атрибуты живописца (палитра, кисти, станок). Интригующим фактом при этом является и то, что полотно «Семенова в роли Одетты» в творчестве Эберлинга отсутствует, оно навечно осталось картиной в картине. Работа Эберлинга относится к сложным портретам-картинам, многослойным по содержанию, режиссерски продуманным, сближающимся со сценическим искусством.

Артистические портреты из коллекции Академии Русского балета, отражая общие закономерности жанра, имеют свою специфику. При изображении *артистов балетов в роли* это сказывается в акценте на психологизме и эмоциональной многоплановости сценических образов, интересе к хореографическому движению, умению артиста пластически мыслить. В наиболее содержательных портретах художникам удается не только выявить особенности творческой индивидуальности, эстетические и социальные идеалы эпохи, показать процесс вхождения в роль, но и отразить экзистенциальные проблемы человеческого бытия.

Иная группа портретов демонстрирует эстетическую самоценность натренированного тела вне связи с фабулой спектакля, из всего разнообразия балетных движений предпочтение отдается арабеску и аттитюду, мотиву завязывания балериной пуантов. Исключительной особенностью в сюжетной иконографии танцовщиков является изображение балетных будней — ежедневных экзерсисов у станка, их трактовка варьируется в широком диапазоне. При изображении *мастеров балета вне сцены* художники стремятся выявить те стороны личности, которые возвышают ее над обыденностью, бытие артиста мыслится как бытие прежде всего творческое.

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АРБ — Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой.

ГОТОБ — Государственный театр оперы и балета.

ГРМ — Государственный Русский музей.

КИРБ — Кабинет истории русского балета Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

ЛВХПУ — Ленинградское высшее художественно-промышленное училище имени В. И. Мухомовой.

ЛИЖСА — Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина.

## АРХИВНЫЕ ДОКУМЕНТЫ

Книга учета «Музей Ленинградского хореографического училища. 1976–1995» (Архив КИРБ. 112 с.).

Трудовая книжка Франгопуло М. Х. (Архив КИРБ. Ф. (М. Х. Франгопуло). 16 с.).

*Франгопуло М. Х.* Дневник работы Методического кабинета и Музея Ленинградского Хореографического училища (Архив КИРБ. Ф. (М. Х. Франгопуло). 452 с.).

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Абызова Л. И.* Игорь Бельский: симфония жизни. 2-е изд. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2015. 432 с.
2. *Адаменко Е. Р., Байгузина Е. Н.* Страницы истории музея Академии русского балета: Под крылом М. Х. Франгопуло (К 60-летию музея) // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2017. № 1 (48). С. 6–17.
3. *Адаменко Е. Р., Байгузина Е. Н.* Художественная коллекция Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Специфика формирования // Новое искусствознание. 2019. № 1. С. 71–79.
4. *Бенца А. Н.* Мои воспоминания: В 5 кн. М.: Наука, 1990. Кн. 1. 711 с.
5. *Боглачева И. А.* Михаил Фокин глазами сына // Страницы истории балета: Новые исследования и материалы / Сост. Н. Л. Дунаева. СПб.: Балтийские сезоны, 2009. С. 119–130.
6. *Ванслов В.* Новые черты музыки и хореографии в балетах о современности // Музыка и хореография современного балета: Сборник статей / Ред. П. А. Гусев. Л.: Музыка. Вып. 3. 1979. С. 19–25.
7. *Вольнский А.* Балет // Жизнь искусства. 1923. 15 мая. № 19. С. 2–4.
8. *Ельшевская Н. В.* Модель и образ. Концепция личности в русском и советском живописном портрете. М.: Советский художник, 1986. 216 с.
9. *Карсавина Т. П.* Театральная улица. Л.: Искусство, 1971. 247 с.
10. *Красовская В.* Нижинский. Л.: Искусство, 1974. 208 с.
11. *Мамонова И. Г.* Творчество С. М. Гершова. Традиция экспрессионизма в ленинградском искусстве 1950-х – 1980-х гг.: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Гос. Русский музей. СПб., 2012. 24 с.
12. *Михайлов М.* Молодые годы ленинградского балета. Л.: Искусство, 1978. 151 с.
13. *Мочалов Л.* В контексте времени // Соломон Гершов: Альбом / Авт. ст.: Лев Мочалов, Альбина Лазуко. СПб.: П.Р.П., 2004. 207 с.
14. Образы балета. Живопись и графика В. Косорукова. Альбом // Авт. вступ. статьи и сост. В. Н. Федоров. М.: Изобразительное искусство, 1988. 152 с.
15. Очерки по истории русского портрета второй половины XIX века / Под ред. Н. Г. Машковцева. М.: Изд-во Академии художеств, 1963. 486 с.
16. *Панкратова Е. А.* Театр в изобразительном искусстве. Театральный портрет конца XIX – начала XX века: Лекции. Л.: ЛГИТМиК, 1976. 68 с.
17. *Портнова Т. В.* Взаимодействие балета и пластических искусств в системе русской художественной культуры конца XIX – начала XX века. М.: Компания Спутник, 2007. 412 с.
18. *Рулева А.* Борис Брегвадзе. М., Л.: Искусство, 1965. 128 с.
19. *Светлов В.* Умерла Мария Петипа. Письмо из Парижа // Сегодня. 1930. 22 янв.

### Аннотация

В статье анализируется внутрижанровая типология артистических портретов из художественной коллекции Академии Русского балета, созданных с 1870-х годов до настоящего времени. Освещаются неизвестные факты, касающиеся истории создания и бытования изобразительных образов, вводятся в научный оборот ранее не изученные произведения. Выявляются специфические особенности портретов балетных артистов.

**Abstract**

This article analyses the specifics of the intra-genre typology of artistic portraits from the art collection of the Academy of Russian Ballet, created from the 1870s to the present. The article sheds light on previously unknown facts concerning the stories behind a number of the images, and previously unexplored works are introduced. Specific features of portraits of ballet dancers are also considered.

- ✓ *Ключевые слова:* артистический портрет, жанр, Академия Русского балета.
- ✓ *Keywords:* artistic portrait, genre, Academy of Russian Ballet.

# «Гамлет» в современном балете: взгляд из XXI века на проблемы интерпретации

УДК  
792.8

## ШАБАЛИНА НАТАЛИЯ СЕРГЕЕВНА

Кандидат искусствоведения, член Шекспировской комиссии РАН, преподаватель кафедры философии, истории и теории искусства, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия)

## SHABALINA NATALIA S.

PhD (History of Art), Member of Shakespeare Commission of the Russian Academy of Sciences, Lecturer of the Department of Philosophy, History and Theory of Art, Vaganova Ballet Academy (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: shabalinaarb@yandex.ru

Одна из самых философских, загадочных и интеллектуальных пьес Уильяма Шекспира «Гамлет», как ни странно, вошла в первую тройку шекспировских сюжетов, которые обрели жизнь на балетной сцене<sup>1</sup>. Сразу за балетом «Джюльетта и Ромео» Эусебио Луцци («Театро Самуэле», Венеция) и «Макбетом» Шарля Ле Пика (Королевский театр, Лондон), поставленных в 1785 году, следовал «Гамлет» Франческо Клерико 1788 года (театр «Сан-Бенедетто», Венеция). Всего было создано не менее 46 хореографических версий трагедии<sup>2</sup>.

«Гамлет» до сих пор является одним из самых востребованных сюжетов при обращении постановщиков к теме Шекспира в балете. В настоящий мо-

<sup>1</sup> В некоторых работах указывается «Клеопатра» Жан-Жоржа Новерра (1765) как первый балет по мотивам произведений Шекспира. Это был дивертисмент без развернутого сюжета, он показывался после третьего акта оперы «Демофонт» Никколо Йоммелли. Премьера его состоялась при дворе герцога Карла Евгения Вюртембергского в Людвигсбурге близ Штутгарта (см. об этом подробнее: *Bührlé I. J. Shakespeare Ballets in Germany: From Jean-Georges Noverre to John Neumeier // The Oxford Handbook of Shakespeare and Dance / Ed. by L. McCulloch, B. Shaw. New York: Oxford University Press, 2019. P. 359–360*). Хотя Новерра в то время стали называть «Шекспиром танца», нет никаких указаний на то, что постановка была создана по Шекспиру (см.: *Brissenden A. Shakespeare and Dance: Dissolving Boundaries // Shakespeare without Boundaries: Essays in Honor of Dieter Mehl / Ed. by C. Jansohn, L. C. Orlin, S. Wells. Newark: University of Delaware Press, 2011. P. 93; Çikigil N. Shakespeare Ballets // Shakespeare 450 / Ed. by A. Deniz Bozer. Ankara: Hacettepe University Department of English Language and Literature, 2014. P. 71*).

<sup>2</sup> Список основных балетов и фильмов-балетов на сюжет «Гамлета» см. в Приложении 1 к диссертации автора статьи: *Шабалина Н. С. Интерпретации трагедии «Гамлет» У. Шекспира в советском и постсоветском балетном искусстве: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / РИИИ. СПб., 2021. С. 258–263*.

мент в репертуаре нескольких зарубежных театров значится балет «Гамлет». Это Шанхайский Большой театр<sup>1</sup>, Латвийская Национальная опера<sup>2</sup>, Гамбургская государственная опера<sup>3</sup> и другие. В России на сценах государственных театров сейчас балетный «Гамлет» не идет, хотя еще недавно это название украшало афиши крупнейших отечественных театров оперы и балета.

Данная статья посвящена теме трактовки трагедии в современном зарубежном и российском балете. Для анализа выбраны «Гамлет» Стефана Миллса (*Ballet Austin*, Остин, США, 2000), «Misericordes» Кристофера Уилдона (Государственный академический Большой театр России, 2007) и «Гамлет» Алексея Фадеечева (Ростовский государственный музыкальный театр, 2008). На основе сравнительного анализа трех контрастных спектаклей начала XXI века будут выявлены смысловые и стилистические линии, которым следуют интерпретаторы, в связи с этим рассмотрены некоторые проблемы «перевода» «Гамлета» на язык балета и наиболее убедительные пути их решения на современном этапе.

«Гамлет» С. Миллса<sup>4</sup> и «Гамлет» А. Фадеечева — сюжетные двухактные спектакли. В той или иной мере они следуют фабуле первоисточника. Первый из приведенных балетов, по словам самого постановщика, — о вечных темах: мести, убийстве, лжи, ревности<sup>5</sup>. Он, вслед за известной постановкой по мотивам трагедии Роберта Хелпманна 1942 года<sup>6</sup>, начинается со смерти Гамлета. Действие шекспировской пьесы представляется герою в предсмертных видениях. Но если у Хелпманна это было отражено в ярких вспышках-воспоминаниях, следующих не всегда в хронологической последовательно-

<sup>1</sup> «Гамлет» Дерекка Дина, 2016 (музыка Петра Чайковского).

<sup>2</sup> «Гамлет» Антона Фреймана, 2019 (музыка Сергея Рахманинова и Линды Леймане).

<sup>3</sup> «Гамлет 21» Джона Ноймайера, 2021 (музыка Майкла Типпетта).

<sup>4</sup> Балет «Гамлет» С. Миллса анализируется по видеoverсии 2015 года, предоставленной архивом театра.

<sup>5</sup> См.: *Fraley J.* Washington Ballet updates 'Hamlet' at the Kennedy Center // Washington's Top News. 2016.24.03. URL: <https://wtop.com/entertainment/2016/03/washington-ballet-updates-hamlet-at-the-kennedy-center/> (дата обращения: 07.09.2022).

<sup>6</sup> Балет был поставлен с труппой *Sadler's Wells Ballet* в «Новом театре» Лондона на музыку увертюры-фантазии «Гамлет» П. И. Чайковского. Он остался в истории балетных постановок шекспировской трагедии заметной вехой, о чем свидетельствуют его неоднократные возобновления: в 1964 (к 400-летию со дня рождения Шекспира) и 1981 годах — для Лондонского Королевского оперного театра «Ковент-Гарден», в 1970 году — для труппы «Австралийский балет» в Сиднее. На этой версии основывались многие последующие постановщики «Гамлета», на нее ссылались критики и исследователи, писавшие о различных воплощениях пьесы в балете. В современной английской шекспировской энциклопедии указано: «Наиболее значительным балетным „Гамлетом“ остается одноактное представление Робертом Хелпманном образов в сознании умирающего принца (Лондон, 1942)» (*Brissenden A.* Ballet // *The Oxford Companion to Shakespeare* / Ed. by M. Dobson, S. Wells, W. Sharpe, E. Sullivan. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2015. P. 24). Перевод с английского языка автора статьи.

сти реальных событий, а как подсознательный бред, во фрейдистском ключе, то у Миллса все более традиционно — герой вспоминает ключевые события пьесы в линейной последовательности. Из персонажей оригинальной пьесы оставлены лишь центральные фигуры: Гамлет, Офелия, Гертруда, Клавдий, Полоний, Лаэрт и Призрак. В программе обозначены также три двойника Гамлета (Гамлет II, Гамлет III и Гамлет IV) и три двойника Офелии (Мечта Офелии). В спектакле принимают участие Актеры в сцене «Мышеловки» и кордебалет (Женский и Мужской ансамбль). Действие переносится в современность, условно во вторую половину XX века. Это воплощено в решении костюмов в духе Джорджо Армани: мужчины одеты в деловую одежду, женщины — в современные стильные платья. Однако суть спектакля от этого не меняется. Жанр постановки — семейная драма. Хореограф не пытается передать философский пласт шекспировской трагедии в танце, он показывает действительную сторону событий.

В этой версии сделан акцент на подсознательных видениях героев — Гамлета и Офелии. С помощью приема двойничества визуализированы мысли персонажей (ил. 1, 2)<sup>1</sup>. Двойники Гамлета впервые являются после встречи героя с Призраком, затем возникают на протяжении спектакля трижды в наиболее кульминационные моменты: сумасшествия Офелии, перед поединком и во время него, сопровождая каждого умирающего героя — Гертруду, Лаэрта и Клавдия — в его уходе определенным отношением. Один приближается к матери, как ребенок, ложась на нее и обнимая. Другой подхватывает на руки Лаэрта, повторяя указующий жест этого героя на Клавдия-убийцу. Третий дает оружие Гамлету и замахивается вместе с ним на незаконного короля; принц заканчивает свое движение, разрезая ему кинжалом горло, а двойник так и остается стоять замершим изваянием, символизируя справедливую месть, которая наконец наступила. Один из самых сильных таких моментов — сцена перед финальным поединком. Двойники, а также видения умерших и еще живых героев возникают в сознании Гамлета, в конце сцены он оказывается практически раздавлен увиденным. Видения символизируют его чувство вины за погибших из-за него (Полония, Офелии), а также вины перед отцом за неосуществленную до сих пор месть. В этой сцене прослеживаются пластические параллели с образом Блудного сына из одноименного балета Джорджа Баланчина.

Двойники Офелии возникают лишь раз: это ее мечты, связанные с Гамлетом, которые проявляются в сцене гибели героини. Двойники Гамлета и Офелии танцуют в парах на авансцене, а героиня показана на заднем плане утонувшей: она подвешена на лонже, благодаря плавным движениям рук и ног в воздухе создается впечатление, что она плывет по воде (сцена следует

<sup>1</sup> Фото с официального сайта Стефана Миллса: <https://stephen-mills.com/hamlet-photo-gallery/>.



после убийства Гамлетом Полония и сумасшествия Офелии). Действие периодически как бы замирает, давая возможность хореографу пластически выразить внутренние переживания героев. Джон Ноймайер, хореограф, многократно обращавшийся в своих постановках к шекспировскому наследию и шесть раз к «Гамлету», справедливо замечал, что интеллектуальное начало в образе принца Датского танец не может воплотить, поскольку он по своей природе склонен к выражению эмоций. «Импульсивность — вот то качество Гамлета, какое можно ярко выразить в движении»<sup>1</sup>, — заключал он. Такому принципу следует и «Гамлет» Миллса. При этом центральной фигурой все же остается Гамлет. Его смертью, точнее, нагромождением мертвых тел на авансцене после финальной дуэли заканчивается спектакль.

Балет воплощен в органичном сочетании неоклассики, свободной пластики, в которой активно используется раскрепощенный корпус и выразительность рук, а также элементы акробатики. Частая смена ритма, чередование растяжений и сжатий движений, партерных и полетных па, бьющая энергия солистов и кордебалета задают пульс этой драмы. Развитие действия выражено чисто танцевальными средствами, сцена «Мышеловки» и рассказа Призрака об убийстве решены с помощью пантомимы. Общие эпизоды порой напоминают мюзикл с его бурлескным началом (ил. 3)<sup>2</sup>, камерные сосредотачивают внимание зрителей на частных судьбах с раскрытием подсознательных видений героев (ил. 4)<sup>3</sup>.

Настроение сцен, их динамичную, жизненную или внебытовую, надмирную сущность задает музыка Филипа Гласса. Она составлена из музыкальных фрагментов к короткометражному документальному фильму «*Anima Mundi*» («*Душа мира*») Годфри Реджио (1992) и его Первого скрипичного концерта. Она состоит из повторяющихся структур — паттернов разной длины, звучащих с едва уловимыми изменениями. Мелодическая основа отличается незамысловатостью, доступностью для восприятия, вызывает ассоциации с киномузыкой. Ритмическая сторона музыкальной партитуры наиболее выразительна: сложные комбинации, навеянные восточной музыкой, сменяются монотонией ритма из постоянно повторяющихся крупных длительностей. К примеру, в первом эпизоде появления Призрака использованы медленные темпы и статичный ритм, что придает сцене экзистенциальный характер. По контрасту с этим в следующем эпизоде Гамлета с двойниками звучат ударные с редкими включениями других инструментов, создавая эф-

<sup>1</sup> Цит. по: Зозулина Н. Н. Джон Ноймайер и его балеты. Вечное движение: Учебное пособие. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2019. С. 110.

<sup>2</sup> Фото с официального сайта Стефана Миллса: <https://stephen-mills.com/hamlet-photo-gallery/>.

<sup>3</sup> Фото с официального сайта Стефана Миллса: <https://stephen-mills.com/hamlet-photo-gallery/>.



*Ил. 1. Гамлет — Пол Майкл Бладгуд. «Гамлет» С. Милса. Ballet Austin. 2015. Фото Анн Мари Бладгуд*



*Ил. 2. Офелия — Эшли Линн Шерман. «Гамлет» С. Милса. Ballet Austin. 2015. Фото Тони Спилберг*



*Ил. 3. Сцена из спектакля. «Гамлет» С. Милса. Ballet Austin. 2015. Фото Анн Мари Бладгуд*



*Илл. 4. Гертруда — Бекки Джонсон, Гамлет — Пол Майкл Бладгуд.  
«Гамлет» С. Миллса. Ballet Austin. 2015. Фото Анн Мари Бладгуд*

фект быстрых, часто сменяющихся, как бы перебивающих друг друга ритмических фигур. Они передают хаотичность и лихорадочность мыслей принца в этот момент.

Большую роль в восприятии балета играют визуальные составляющие — сценография, костюмы, свет. Декорационное решение — «черный кабинет» — оставляет планшет сцены свободным (сценографы — Джеффри Мэйн и Стефан Миллс). Отдельные конструкции, такие как черная скамья, спускающаяся из-под колосников в начале спектакля и приносящая в этот мир Гамлета, который перед смертью вспоминает последние события, или черный постамент для разыгрывания сцены «Мышеловки» являются дополнительными элементами по ходу развития действия. Помимо этого, в некоторых эпизодах используются камеры-комнаты, которые появляются с левой и правой стороны сцены. Впервые это происходит в эпизоде явления Призрака Гамлету. Из камеры — портала в иной мир — выходит Призрак, в ней же с помощью пантомимы иллюстрируется рассказ Призрака о его неожиданном убийстве (королева при этом остается в неведении). Необычен монолог Клавдия, который исполняется после «Мышеловки» в такой же камере-комнате, ассоциирующейся с его тесным от мыслей сознанием. Фактически выразительность его пластики сводится к работе рук и корпуса, небольшим передвижениям. Герой пытается выбраться из камеры, как из клетки. Это момент его высшего внутреннего драматизма. Атмосферу сцены подсознательных видений Гамлета перед дуэлью создает в том числе фон — фанерные панели металлического цвета — стена, расположенная параллельно авансцене (возможно, образ холодного Эльсинора, равнодушного к гамлетовским мучениям). Постепенно она затопляется красным светом, по мере возникновения все новых героев, которые погибли по вине Гамлета.

Обращают на себя внимание яркие костюмы, выделяющиеся на нейтральном фоне (художник по костюмам — Кристофер Макколлум). Гамлет (и его двойники) — попеременно в черном и красном деловом костюме с галстуком. Характерно, что Призрак на протяжении всего балета в одном и том же белом костюме и белом плаще с пятнами крови, в отличие от других персонажей, наряды которых меняются (роль Призрака исполняет хореограф С. Миллс). В решении костюмов важна символика цвета. Кроваво-красным выделен Гамлет в отдельных эпизодах, где это является важным, в красное одеты Полоний и Гертруда в некоторых сценах, они отмечены печатью убийства. В фиолетовом или черном костюме с длинными фалдами пиджака важный Клавдий. Офелия остается невинной жертвой — в основном она появляется в светлых нарядах: светло-коричневой сорочке или оранжевом платье и белой сорочке после смерти (ее двойники — в таких же светло-коричневых сорочках в сцене гибели героини). Приезжие актеры и кордебалет создают образ пестрой массы живого города, бурлящей жизни, поэтому колорит их костюмов разнообразный, теплых оттенков. Они не вовлечены в происходящие события, а лишь формируют фон для развития частной драмы.

Светом создается таинственная полутьма, в которую сцена погружена практически все действие, поскольку происходящее — лишь воспоминания главного героя (художник по свету — Тони Туччи). Выделяется в общем решении сцена похорон Офелии, залитая ярко-синим светом. Сама героиня лежит на подвесной доске и выделена светом прожектора. Все герои — в черном трауре. Влетевший на сцену Гамлет — единственный в красном, из чего понятно, что именно он — убийца Офелии. Цветными прожекторами в необходимые моменты живые герои отделяются от мертвых. Синий цвет обозначает загробный мир и несчастных убитых, поэтому Призрак высвечивается синим лучом, сцена похорон Офелии окрашена в синие тона. Красным светом выделены живые герои: например, Гамлет в сцене встречи с Призраком. Балет динамичен, близок современному поколению своей энергетикой и «подачей», напоминает захватывающий фильм.

В «Гамлете» А. Фадеечева линейное развитие действия отвечает ключевым эпизодам шекспировской трагедии. Но присутствуют многочисленные вкрапления: похороны Гамлета-старшего и Клавдия, парад, предсвадебные приготовления, свадьба Клавдия и Гертруды, бал в честь Нового года, фокстрот, дуэт Гамлета с Офелией после ее смерти, разворачивающийся в сознании принца (либретто Николая Оганесова). В списке действующих лиц спектакля значатся Гамлет, Клавдий, Гертруда, Офелия, Призрак, Лаэрт, Розенкранц и Гильденстерн. Два последних героя выделены в концепции спектакля, ведь они оказались самыми неуязвимыми и выжили после трагических перипетий (не ввязываясь в основные события, они прислуживают Клавдию, все время находясь близко к власти). По версии некоторых критиков они да-

же могут возглавить новый Эльсинор после представленных событий, поскольку Фортинбрас в финале не появляется<sup>1</sup>.

В спектакле представлен обобщенный образ тоталитарного государства 1930-х годов. Как заявлял в интервью хореограф, «это эпоха Сталина, Муссолини, Гитлера — легендарных диктаторов, и проблема власти, заложенная в „Гамлете“, напрямую перекликается с тем временем»<sup>2</sup>. Жанр постановки можно определить как политическую драму с элементами пародии. Политизированный план задают кольцевая композиция спектакля, который начинается и заканчивается ритуализированными похоронами очередного вождя (в начале Гамлета-старшего, в финале — Клавдия), сценография, а также масса политических отсылок.

Сценография Вячеслава Окунева задает исторический контекст. Три башни ассоциируются то ли со «сталинскими высотками», то ли с «неосуществленным Дворцом советов»<sup>3</sup>. Статуи поблескивающих орлов перед этими зданиями намекают на символы гитлеровской Германии. Однако декорации условны — названные элементы лишь намечают место действия. Это связуется с замыслом хореографа о создании обобщенного образа тоталитарного государства. Административные сооружения выдают искусственность декораций, словно созданных из фанеры (отсылка к пародийной стороне балета). Сжатый тисками «Дании-тюрьмы», Гамлет пытается с ней сражаться, но в результате оказывается раздавленным этой политической машиной.

Как было отмечено, кроме политизированного плана, есть и пародийный. Он проявляется в эпизоде правительственного парада (ил. 5)<sup>4</sup>, в сценах с Призраком, который подан гиперболизированно, с клишированными атрибутами (развевающимся плащом, шлемом с забралом), «Мышеловке» с участием Актеров, одетых в костюмы Елизаветинской эпохи, в фокстроте нового короля и королевы, танцующих в обрамлении гротескных прислужников<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> См.: *Мирзабекова Н.* А Розенкранц и Гильденстерн живут // Культура. 2008. 26 июня — 2 июля. № 24. С. 4.

<sup>2</sup> *Котелевская В.* Гамлет марширующей эпохи [Интервью с А. Фадеевым] // Эксперт online. 2008. URL: [http://expert.ru/south/2008/11/gamlet\\_marshiruyuschey\\_epohi/](http://expert.ru/south/2008/11/gamlet_marshiruyuschey_epohi/) (дата обращения: 11.09.2022).

<sup>3</sup> *Кузнецова Т.* Шекспир-на-Дону. Ростовский музыкальный театр поставил неожиданного «Гамлета» // Коммерсантъ. 2008. 2 июня. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/898697> (дата обращения: 10.09.2022).

<sup>4</sup> Фото пресс-службы с официального сайта Ростовского государственного музыкального театра: <https://rostovopera.ru/about/foto/balety/gamlet/>.

<sup>5</sup> Целующиеся в этой сцене агенты спецслужб напоминали о нашумевшей в 2007 году фотографии «Целующиеся милиционеры» (оригинальное название — «Эра милосердия», фото-работа арт-группы «Синие носы», 2004), выставившейся в Третьяковской галерее и запрещенной к участию в парижской выставке соц-арта.



*Ил. 5. Сцена парада. «Гамлет»  
А. Фадеечева. Ростовский  
государственный  
музыкальный театр. 2008.  
Фото пресс-службы театра*



*Ил. 6. Гамлет — Константин  
Ушаков. «Гамлет» А. Фадеечева.  
Ростовский государственный  
музыкальный театр. 2008.  
Фото Екатерины Серебряковой*

Стилистика костюмов в целом отсылает зрителя к XX веку (художник по костюмам — Вячеслав Окунев). Форма шпионов Клавдия<sup>1</sup> относится к эпохе 1930—1940-х годов. Главные герои одеты в романтизированные платья (женский костюм) и рубашки с трико (мужской костюм) обобщенного плана. Из этого ряда выделяются костюмы приезжих актеров, играющих в исторических нарядах, стилизованных под шекспировскую эпоху, и облачение «средневекового» Призрака.

Музыкальным оформлением занимался Фадеечев. Он соединил фрагменты разных произведений Дмитрия Шостаковича. Это отрывки из Первой, Пятой, Десятой симфоний, балетов «Болт», «Светлый ручей», фокстрота из сюиты для джазового оркестра № 1, музыки к спектаклю «Гамлет» Николая Акимова, к одноименному фильму Григория Козинцева, из кинофильмов «Пирогов» Козинцева и «Зоя» Льва Арнштама. Постоянная смена му-

<sup>1</sup> Охранников в форме, сопровождающих Клавдия, в рецензиях именуют агентами как НКВД, так и Гестапо, поскольку это собирательный образ. На костюмах нет ни обозначения свастики, ни знаков отличия советских мундиров. В списке действующих лиц они обозначены как часовые. Но это не нейтральные персонажи, поскольку они выполняют конкретные функции при Клавдии: прислуживать, шпионить, охранять.

зыкальных композиций формирует подчеркнuto номерную структуру спектакля, соединения в музыке между сценами сделаны не гладко. Из-за этого не складывается единая композиционная линия в музыкальной партитуре балета. Хотя критики высказывались в поддержку его музыкальной основы<sup>1</sup>, мы позволим себе с этим не согласиться.

Хореограф использовал в постановке и танец, и драматическое действие в «Мышеловке», и записанную речь. Использование во многих сценах субтитров (по крайней мере в гастрольном варианте) и звучащей речи, видоизмененных шекспировских строк, написанных Николаем Оганесовым (автор известных детективов в Ростове-на-Дону), предельно доходчиво доносило мысль авторов спектакля. В пластической лексике соединялись неоклассика и приемы бального танца. Хореография не являлась сильной стороной балета, что было подчеркнuto критиками<sup>2</sup>. Выделялись лишь экспрессивный фокстрот Клавдия с Гертрудой и пронзительная сцена гибели Офелии. В этом плане показательно пластическое решение монолога «Быть или не быть» в начале второго акта (ил. 6). Сидящий на авансцене слева Гамлет размышляет, его текст озвучивается «закадровым» голосом. Затем внутренний монолог перерастает в танец. Однако он слишком изобразителен. Гамлет отчаянно показывает отравление отца ядом, сжимает кулаки, бросается на воображаемого Клавдия, иллюстрирует отчаяние, мольбу о помощи, безвыходность ситуации условными жестами. Заштампованные па не служат углублению внутренней характеристики героя и не соответствуют по значимости заявленной теме «Быть или не быть».

Спектакль был призван доходчиво, в осовремененном варианте передать сюжет шекспировской трагедии в первую очередь молодежи, которая с пьесой, возможно, и не знакома. Поэтому возникали «некоторая схематичность образов и незатейливость постановочного языка»<sup>3</sup>, точно зафиксированные Еленой Езерской. Сложная философская пьеса обернулась комиксом, крат-

<sup>1</sup> По словам Елены Езерской, «настоящее новое слово в этом „Гамлете“ есть, и оно — музыкальное» (*Езерская Е.* Сказки светлые и страшные // Музыкальная жизнь. 2008. № 11. С. 8). Постановщики соединили фрагменты произведений Шостаковича и, по мнению того же критика, «сделали это весьма искусно и настолько корректно, что создается ощущение непрерывно развивающегося музыкального действия, будто бы вышедшего из-под пера самого Шостаковича» (Там же. С. 8). Галина Тараева также высоко оценивает музыкальную основу балета: «Сотканная постановщиком из фрагментов различных произведений композитора (симфоний, кино- и театральной музыки) музыкальная партитура вызвала уважение профессионалов и восхищение публики» (*Тараева Г.* Ростовский музыкальный начинает юбилейный сезон // Культура. 2008. 2—8 окт. № 38. С. 7).

<sup>2</sup> См.: *Кузнецова Т.* Шекспир-на-Дону. Ростовский музыкальный театр поставил неожиданного «Гамлета»; *Езерская Е.* Сказки светлые и страшные; *Крылова М.* Ростов-на-дому // Новые известия. 2011. 19 сент. URL: <https://newizv.ru/news/culture/19-09-2011/151430-rostov-na-domu> (дата обращения: 06.09.2022).

<sup>3</sup> *Езерская Е.* Сказки светлые и страшные. С. 8.

ким и схематичным пересказом известного сюжета с аллюзиями на события XX века.

«Misericordes (*лат.* милосердные)»<sup>1</sup> К. Уилдона принципиально бессюжетный. На начальном этапе подготовки балета хореограф думал идти «по Шекспиру». Однако, уже создавая спектакль при непосредственном контакте с артистами Большого театра, Уилдон нашел другой ключ — отразить атмосферу пьесы без буквальной передачи сюжета в форме сжатого одноактного балета. Безликие герои — восемь пар танцующих — и условно *alter ego* Гамлета (герои в программе никак не обозначены) — словно тени из средневекового прошлого. Такой контекст создавали музыка Арво Пярта и костюмы. Неслучайно также название балета «Misericordes», отсылающее к религиозной тематике. Впечатление о балете передал критик: «В полусумраке словно оживают скульптуры или поют тела тех, кого уже нет на земле, а может быть, совершается таинство безмолвной молитвы — мягкие движения перетекают одно в другое, без всяких стыков и швов»<sup>2</sup>.

Четыре пары танцовщиков существуют как бы изолированно друг от друга, при этом выполняя движения в унисон. Единственный герой без пары, своеобразное *alter ego* Гамлета, зачастую оказывается в центре многофигурных композиций или идет против движения пар (ил. 7). Дмитрий Гуданов, который исполнял эту роль, оценивал ее значение как «совесть, как человека, спустившегося из космоса, чтобы образумить человечество»<sup>3</sup>. Этот спасительный образ вызывает прямые ассоциации с Гамлетом, единственным героем в пьесе, ощущавшим несовершенство мира и стремившимся его исправить. Танцевальный образ не запятнан гамлетовскими преступлениями, однако в состоянии героя мы ощущаем и гамлетовскую раздвоенность, и смятение, и трагизм.

Тема потусторонности, жизни и смерти возникает в балете за счет того, что исполнители кажутся тенями самих себя, как будто спустившимися к нам с того света. Финал балета открыт — *alter ego* Гамлета присоединяется к остальным, они исполняют синхронные движения, но сможет ли Гамлет спасти человечество, остается неизвестным, общее заключительное движение кажется неоконченным.

Кантиленность движений артистов задает Симфония № 3 Арво Пярта. Она развивается непрерывно, хотя и состоит из трех частей, но переходы

<sup>1</sup> Полное название балета — «Misericordes (*лат.* милосердные)» или «Misericordes (*лат.* *тынь:* милосердные)». Так оно значится соответственно в буклете к спектаклю и на афише. Но часто название балета дается сокращенно — «Misericordes», сам балетмейстер хотел оставить обобщенное название, что отвечает концепции спектакля (см.: Misericordes. Arvo Part (2007). Милосердные. Арво Пярт (2007) [передача о создании балета] // Одноклассники. 2017.27.01. URL: <https://ok.ru/video/240985574103> (дата обращения: 16.09.2022)), поэтому в дальнейшем в статье будет приводиться оно.

<sup>2</sup> Класс-концерт. Misericordes. В комнате наверху. URL: [mosday.ru/afisha/event.php?source=2&event=10236](https://mosday.ru/afisha/event.php?source=2&event=10236) (дата обращения: 02.09.2022).

<sup>3</sup> Misericordes. Arvo Part (2007). Милосердные. Арво Пярт (2007).





**Ил. 7.** Дмитрий Гуданов.  
«*Misericordes*» К. Уилдона.  
Государственный академический  
Большой театр России. 2007.  
Фото Елены Фетисовой



**Ил. 8.** Сцена из спектакля.  
«*Misericordes*» К. Уилдона.  
Государственный академический  
Большой театр России. 2007.  
Фото Дамира Юсупова

между ними практически незаметны. Стиль, структурные и темпо-ритмические особенности музыкального материала поддержаны танцем.

Спектакль насыщен различными сочетаниями соло, дуэтов, трио, кватрето и общих сцен в самых замысловатых комбинациях. Геометрически выстроенные симметричные фигуры танца и геометризированные движения, четкие позировки отличают балетмейстерский почерк в этой работе (ил. 8)<sup>1</sup>. В то же время они разбавлены эпизодами, не требующими такого математического расчета — это медленные части *adagio*, исполняемые парами солистов, которые погружают зрителя в своего рода медитацию. Балетмейстер, продолжающий традиции Дж. Баланчина, создает собственный стиль, соотносящийся с современным контекстом.

Сценографическое решение минималистично, художником-постановщиком выступила Адрианна Лобель. Это, как и в случае с «Гамлетом» Миллса, — «черный кабинет». Такое часто встречающееся в современных бале-

<sup>1</sup> Фото с официального сайта Государственного академического Большого театра России.

тах оформление призвано сконцентрировать внимание зрителя на движении. В финале это пространство «прорезается» спускающимися тканевыми «языками» светлого оттенка. В контрасте с черным оформлением это создает борьбу светлой и темной сторон жизни, а также сочетается с геометризированными линиями движений танцовщиков. Фигуры выступают из полутьмы, в которую погружено происходящее, художником по свету стала Мария Луиза Гайгер.

Созданные в средневековом стиле костюмы (художник по костюмам — Пол Грегори Тейзвелл) колористически разделены по парам — зеленых, коричневых, бордовых и темно-синих оттенков. Д. Гуданов выделяется самым светлым, серебристым нарядом. Дамы выступают в удлиненных легких платьях (танцуют они на пуантах), их партнеры — в оригинальных колетах и трико. Даже такие мелкие детали, как диагональные полосы на мужских костюмах, отвечают общему визуальному решению.

Итак, на настоящем этапе стираются различия между подходом зарубежных и российских постановщиков трагедии в балете, столь заметные в советский период нашей истории (это касается и лексики, и смысла интерпретаций)<sup>1</sup>. Это еще не говорит о качестве прочтений, но значительно расширяет палитру отечественных постановок, свидетельствует о взаимообмене, который происходит в начале XXI века, когда российские хореографы могут ставить за рубежом, а западные — работать в наших ведущих театрах (по крайней мере до недавних событий).

Существенными становятся акценты, выбранные балетмейстерами. В двух проанализированных современных сюжетных хореографических постановках по мотивам «Гамлета» идет осмысление исторического опыта XX века, пьеса прочитывается с точки зрения психоанализа, как политическая или семейная драма («Гамлет» Фадеечева и Миллса соответственно). При этом трагедия

<sup>1</sup> В советскую эпоху, начиная с 1930-х годов, многие балетмейстеры академических театров были ограничены господствовавшей эстетикой драмбалета, идеологией соцреализма и канонами классического танца, которые сохранялись в большинстве балетных постановок «Гамлета» 1960–1980-х годов. При этом такие передовые хореографы, как Никита Долгушин, Марк Мнацаканян, Александр Полубенцев, ставили спектакли, которые выделялись из общей практики («Размышления» Н. А. Долгушина, Ленинградский академический Малый театр оперы и балета, 1969; «Гамлет» из трилогии «Перекресток» М. М. Мнацаканяна, Государственный музыкальный театр Карельской АССР, 1971; «Фрески Эльсинора» А. М. Полубенцева, Пермский государственный академический театр оперы и балета имени П. И. Чайковского, 1978). Из-за «железного занавеса» достижения современной зарубежной хореографии зачастую не доходили до советских деятелей культуры или не могли быть ими использованы по идеологическим причинам. Поэтому возникал большой разрыв между исканиями, которые велись на зарубежной и советской сценах. Определенные темы в советские годы также находились под запретом: например, трактовать «Гамлета» с точки зрения психоанализа было не принято, поэтому одна из лучших версий трагедии на балетной сцене — «Гамлет» Р. Хеллманна (1942) — в среде советских балетоведов подверглась резкой критике (см.: *Рославлева Н. Английский балет*. М.: Музгиз, 1959. С. 70).

Гамлета, по емкому выражению Леонида Пинского, «трагедия человеческого сознания в вывихнутом веке»<sup>1</sup>, не становится ведущей в этих спектаклях.

С другой стороны, XXI век представляет и абстрактные версии, такие как «Misericordes» Уилдона. Он — более эпичен и обобщен, балет передает настоящий трагизм положения главного героя вселенского масштаба, тревожная потусторонняя атмосфера первоисточника в нем явно ощущается.

В целом относительно проблемы передачи на языке хореографии такого литературного произведения, как «Гамлет», где смысл выражен именно в слове, хочется заметить, что попытки некоторых постановщиков воплотить конкретные гамлетовские монологи на балетной сцене выглядят наиболее уязвимо. Не в этом состоит преимущество танца. Он с необычайной силой способен выразить атмосферу, настроение, чувства, состояния героев. В метафорическом языке танца открывается простор для художественных обобщений, выхода в бессознательное, воплощения фантастических образов, параллелизма происходящих событий.

Думается, что и в сюжетном, и в бессюжетном способе прочтения пьесы хореографическим языком есть свои преимущества. Однако метафорически-обобщенное решение балета на гамлетовскую тему дает возможность уйти от иллюстрации сюжета и сосредоточиться на передаче внутреннего пограничного состояния главного героя, ключевых проблемах трагедии.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Езерская Е.* Сказки светлые и страшные // Музыкальная жизнь. 2008. № 11. С. 6–8.
2. *Зозулина Н. Н.* Джон Ноймайер и его балеты. Вечное движение: Учебное пособие. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2019. 256 с.
3. *Котелевская В.* Гамлет марширующей эпохи [Интервью с А. Фадеевым] // Эксперт online. 2008. URL: [http://expert.ru/south/2008/11/gamlet\\_marshiruyushey\\_epohi/](http://expert.ru/south/2008/11/gamlet_marshiruyushey_epohi/) (дата обращения: 11.09.2022).
4. *Крылова М.* Ростов-на-дому // Новые известия. 2011. 19 сент. URL: <https://newizv.ru/news/culture/19-09-2011/151430-rostov-na-domu> (дата обращения: 06.09.2022).
5. *Кузнецова Т.* Шекспир-на-Дону. Ростовский музыкальный театр поставил неожиданного «Гамлета» // Коммерсантъ. 2008. 2 июня. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/898697> (дата обращения: 10.09.2022).
6. *Мирзабекова Н.* А Розенкранц и Гильденстерн живут // Культура. 2008. 26 июня — 2 июля. № 24. С. 4.
7. *Пинский Л. Е.* Основные начала драматургии. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. 623 с.
8. *Рославлева Н.* Английский балет. М.: Музгиз, 1959. 170 с.
9. *Тараева Г.* Ростовский музыкальный начинает юбилейный сезон // Культура. 2008. 2–8 окт. № 38. С. 7.
10. *Шабалина Н. С.* Интерпретации трагедии «Гамлет» У. Шекспира в советском и постсоветском балетном искусстве: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / РИИИ. СПб., 2021. 346 с.

<sup>1</sup> *Пинский Л. Е.* Основные начала драматургии. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. С. 606.

11. *Brissenden A.* Ballet // The Oxford Companion to Shakespeare / Ed. by M. Dobson, S. Wells, W. Sharpe, E. Sullivan. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2015. P. 24–26.
12. *Brissenden A.* Shakespeare and Dance: Dissolving Boundaries // Shakespeare without Boundaries: Essays in Honor of Dieter Mehl / Ed. by C. Jansohn, L. C. Orlin, S. Wells. Newark: University of Delaware Press, 2011. P. 92–106.
13. *Bührlé I. J.* Shakespeare Ballets in Germany: From Jean-Georges Noverre to John Neumeier // The Oxford Handbook of Shakespeare and Dance / Ed. by L. McCulloch, B. Shaw. New York: Oxford University Press, 2019. P. 359–386.
14. *Çikigil N.* Shakespeare Ballets // Shakespeare 450 / Ed. by A. Deniz Bozer. Ankara: Hacettepe University Department of English Language and Literature, 2014. P. 69–75.
15. *Fralej J.* Washington Ballet updates 'Hamlet' at the Kennedy Center // Washington's Top News. 2016.24.03. URL: <https://wtop.com/entertainment/2016/03/washington-ballet-updates-hamlet-at-the-kennedy-center/> (дата обращения: 07.09.2022).

#### Аннотация

Статья посвящена балетным трактовкам трагедии Уильяма Шекспира «Гамлет» в XXI веке. Для анализа выбраны контрастные зарубежные и российские постановки. Это «Гамлет» Стефана Миллса (*Ballet Austin*, Остин, США, 2000), «Misericordes» Кристофера Уилдона (Государственный академический Большой театр России, 2007) и «Гамлет» Алексея Фадеечева (Ростовский государственный музыкальный театр, 2008).

В анализе балетов выявлены смысловые и стилистические линии, которым следуют интерпретаторы. В связи с этим рассмотрены некоторые проблемы «перевода» «Гамлета» на язык хореографии и наиболее убедительные пути их решения на современном этапе.

#### Abstract

This paper concerns recent ballet adaptations of William Shakespeare's tragedy *Hamlet*. Contrasting ballets from Russia and abroad have been selected for analysis. These include *Hamlet* by Stephen Mills (*Ballet Austin*, Austin, USA, 2000; 2015 version), *Misericordes* by Christopher Wheeldon (The Bolshoi Theatre of Russia, 2007), and *Hamlet* by Alexey Fadeychev (Rostov State Musical Theatre, 2008).

The analysis explores the semantic and stylistic strands that are followed by each interpretation. In this light, the article explores problems relating to the 'translation' of *Hamlet* to the choreographic language of ballet, and considers the most convincing solutions to these problems in contemporary adaptations.

- ✓ *Ключевые слова:* «Гамлет», У. Шекспир, балет, интерпретация, С. Миллс, К. Уилдон, А. Фадеечев.
- ✓ *Keywords:* *Hamlet*, William Shakespeare, ballet, interpretation, Stephen Mills, Christopher Wheeldon, Alexey Fadeychev.

УДК  
7.046.3 + 294.321

# Методологические аспекты анализа произведений буддийского искусства

**ДЕМЕНОВА ВИКТОРИЯ ВЛАДИМИРОВНА**

*Кандидат искусствоведения, доцент, Уральский федеральный университет  
имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия)*

**DEMENOVA VICTORIA V.**

*PhD (History of Art), Associate Professor, Ural Federal University  
Named after the First President of Russia B. N. Yeltsin (Ekaterinburg, Russia)*

*E-mail: vikina@mail.ru*

Объекты искусства буддизма попадают в поле различных наук. К их описанию обращаются историки, востоковеды, культурологи и ряд других исследователей. В данной статье хотелось бы коснуться вопросов, созревших внутри искусствознания как отдельной научной области и затронуть проблемы методологии изучения религиозного искусства в целом и буддийского искусства в частности.

Долгое время методология исследования сакрального искусства не выделялась искусствоведами в особую область и рассматривалась с позиций историко-искусствоведческого подхода, включая историко-типологический и описательно-биографический методы исследования, требующие тщательного изучения фактов прошлого, их систематизации, а также исторических контекстов, что в целом отвечало позитивистскому взгляду, главенствующему среди историков искусства. В этом же ключе рассматривались проблемы стиля, например, христианского искусства, которое на территории Европы развивалось (с небольшими отклонениями на региональную специфику) в русле классических «больших стилей» и следовало логике развития западноевропейского искусства в целом.

Историко-фактологический подход (в том числе применительно к восточному религиозному искусству) до сих пор является базовым и не утратил своей актуальности. Однако еще в начале XX века появился ряд исследователей, которые предлагали при изучении принципов того или иного сакрального искусства сосредоточиться прежде всего на специфике языка и понятийного аппарата религиозного учения, с визуальным воплощением которого мы имеем дело, поскольку таким образом мы можем касаться не только фактов, но и смыслов, заложенных в исследуемом виде искусства<sup>1</sup>. В истории науки эти исследователи были объединены в научную школу традиционализма.

---

<sup>1</sup> Отчасти это явление сравнимо с подходами отечественной буддологии, которая началась с трудов Ф. И. Щербатского и С. Ф. Ольденбурга, пытавшихся ввести новые термины, объяснявшие и интерпретировавшие различные категории буддийского учения, и которая в конце концов отказалась от этой методологии.

Традиционалисты занимали критическую позицию по отношению к модерну и современной западной философии и критиковали методологию гуманитарных наук, если она рассматривала человека и мир в отрыве от духовной жизни. Традиционализм оказал сильное влияние на современное сравнительное религиоведение и часть искусствознания, которая занимается изучением сакрального искусства. Важнейшими представителями направления в XX веке были Р. Генон, А. Кумарасвами, Ф. Шуон, Т. Буркхардт, М. Лингс, С. Х. Наср и др. Тексты многих из них открыли для западного зрителя красоту восточного искусства, до этого момента воспринимаемого исключительно сквозь призму мировидения, в основе которого была греческая эстетика.

Вклад традиционалистов в разработку методологии изучения объектов сакрального искусства трудно переоценить, ибо способ познания должен соответствовать объекту познания, и в данном случае мы видим сопряжение нескольких таких способов и попытки соединения их языка — научного, религиозного и художественного.

Стараясь избежать грубого компаративистского обобщения, отметим, что общим методологическим подходом в трудах традиционалистов и последующего поколения ученых, развивавших этот подход на протяжении XX века, становится опора на выявление базовых принципов художественного мышления той или иной религиозной культуры.

Так, в отношении авраамических религий не раз отмечалась их «текстологичность», то есть опора на сакральный текст и слово в целом в поиске глубинных смысловых коннотаций визуального языка. В истории искусства стран ислама это труды Т. Буркхардта, С. Х. Насра, Ш. М. Шукурова и др. Этот же «текстологический» подход мы видим в работах, посвященных православной иконе и, шире, теургической эстетике (традиция, идущая от работ П. Флоренского и ряда других русских философов, глубоко осмысленная в работах В. В. Бычкова, исследованиях В. Лепехина и др.)<sup>1</sup>. Исследование смыслового поля религиозного искусства авраамической традиции в этом случае выявило ряд важных для искусствознания, ее осмысляющего, вопросов: что есть такое «храм»<sup>2</sup>, теургичность творчества, понятие красоты и ряд других.

Для традиции искусства индуизма таким базовым принципом художественного мышления становится представление о звуке (шире — вибрации), лежащем в основе всего сущего, и синтетичность искусств, их непреложная взаимосвязанность, направленная на поиск и отражение Абсолюта. Поэтому вопросы или ракурсы, решаемые искусствоведами в связи с выявлением глу-

<sup>1</sup> Обычно труды П. Флоренского не относят к традиционалистским. Однако, на наш взгляд, это представляется вполне возможным, поскольку по своему методологическому подходу и жизненному пути его наследие сопоставимо, например, с Т. Буркхардтом.

<sup>2</sup> См.: Храм земной и небесный / Сост. и авт. предисл. Ш. М. Шукуров. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 584 с.

бинных смыслов архитектуры, скульптуры, живописи внутри индуистской культуры так или иначе будут касаться вопросов, связанных с внутренним движением-расширением точки бинду или янтры в конкретном произведении, с вопросами взаимосвязи микро- и макрокосма, с понятием «раса», лежащим в основе всех видов индийского искусств и т. д. (работы А. Кумарасвами, Шринивасы Рао, Стеллы Крамриш и др.).

Задавая себе вопрос о том, что может служить исходной методологической точкой при анализе визуального языка буддизма, нужно предварительно отметить два момента. Первое — при единой основе пути, на который указал Будда Шакьямуни, методов его осуществления/достижения великое множество, поэтому существует и множество различных школ внутри буддийского учения и, как следствие, такое разнообразие визуального языка, отражающего его особенности. Например, методы познания тибетского тантризма будут сильно отличаться от китайского чань-буддизма, соответственно, будут отличаться и способы их визуального проявления посредством искусства (притом что и тибетская тханка, и дзенский живописный свиток будут являться частью буддийской духовной практики). Второе — это адаптивность и пластичность визуального языка буддизма, который, приходя вместе с учением на новые территории, впитывал и трансформировал уже имеющиеся художественные традиции и принципы. Отсюда, например, такое разнообразие форм ступы в разных регионах при их общем семантическом единстве или разнообразие иконографии, которая, по сути, в каждом регионе будет иметь свои отличия.

Говоря о поиске методологии анализа произведений искусства буддизма за пределами историко-фактологического подхода и стилистического анализа и стараясь выявить базовые принципы художественного мышления внутри буддийской культуры, обратим внимание на один из ключевых вопросов: как понимается феномен «изображение» и какую роль играют объекты искусства внутри самого учения. В этом поиске мы будем опираться на тексты тибетского буддизма, поскольку именно в Тибете наиболее широко представлена традиция создания религиозно-философских трактатов (состоящая в прямой линии передачи и непосредственной связи с великими индийскими учителями, такими как Нагарджуна, Асанга, Васубандху и многие другие), а также наиболее полно сохранилась живая традиция передачи учения «от учителя к ученику», являющаяся вторым непеременимым условием духовного пути внутри буддизма.

Как и в большинстве религиозно-философских систем, внутри буддийской традиции термин «искусство» как самостоятельная категория не используется. Предназначение различных архитектурных форм и изобразительных объектов — служить вместилищем тела, речи и ума Будды и, как следствие, быть своеобразной опорой практикующего на пути учения (дхармы). Живописное изображение или скульптура Будды и других просветлен-

ных существ является вместилищем тела; тексты дхармы — вместилище речи Будды (что влечет за собой сакральное отношение к текстам и книгам); особое сооружение ступа является вместилищем ума Будды. Целью создания объектов буддийского искусства (храм, ступа, живописное или скульптурное изображение, небольшие глиняные рельефы (*тибет.* ца-ца), мандала) со стороны донаторов могут быть различны: 1) накопление благих заслуг; 2) поддержка умерших в процессе бардо — промежуточном состоянии между смертью и новым рождением; 3) практика или однонаправленная медитация; 4) практика визуализации в тантризме<sup>1</sup>.

Трактаты, касающиеся изобразительной традиции, внутри различных школ буддизма носили в основном практический характер, поскольку предназначались художникам. В Тибете трактаты по искусству входили в свод научных трактатов, так же как трактаты по медицине или философии. Иконографические трактаты чаще всего представляли собой описания и изображения всего разнообразия существ буддийского пантеона, иконометрические — уделяли внимание объяснению пропорций<sup>2</sup>.

Иконометрическим и отчасти иконографическим тибетским трактатам посвящена монография К. М. Герасимовой «Тибетский канон пропорций: Трактаты по иконометрии и композиции Амдо, XVIII в.»<sup>3</sup>. Надо отметить, что эта монография и трактаты, исследуемые в ней, практически не упоминаются в англоязычной литературе. И наоборот, значимые для западных исследователей трактаты тибетских наставников, в которых уделено внимание художественным особенностям скульптуры и живописи, за редким исключением можно встретить в исследованиях отечественных ученых. К таковым можно отнести неоконченный трактат «Лампа, делающая ясным предмет: трактат об устройстве мира», опубликованный Дж. Туччи в 1959 году и чье авторство неизвестно, но Туччи, основываясь на лингвистических и стилистических сравнениях, предполагал, что его мог написать ученый и художник направления кагьюпа Падма Дкар По (Пема Карпо) (1526—1592)<sup>4</sup>. Пема Карпо долгое время жил в монастыре Ралунг и, будучи также известным художником, написал трактат «Украшение речи тех, кто желает беседовать на тему металлических изображе-

<sup>1</sup> См.: *Jackson D.* Chronological Notes on the Founding Masters of Tibetan Painting Traditions // *Tibetan Art: Towards a Definition of Style* / Ed. by J. C. Singer, Ph. Denwood. London: Laurence King Publishing, 1997. P. 254—261.

<sup>2</sup> Что касается иконографических трактатов, то они создавались, конечно, не только в Тибете. Например, в Японии в 1690 году был издан Буцудзодзуй («Иллюстрированный комpendиум буддийских изображений») — собрание 800 буддийских иконографических эскизов, написанных Хидэнобу Тоса на основе более раннего китайского источника.

<sup>3</sup> *Герасимова К. М.* Тибетский канон пропорций: Трактаты по иконометрии и композиции Амдо, XVIII в. Улан-Удэ: Бурятское книжное изд-во, 1971. 303 с.

<sup>4</sup> *Tucci G.* A Tibetan Classification of Buddhist Images, According to Their Style // *Artibus Asiae*. 1959. Vol. 22, no. 1 / 2. P. 179—187.



ний». На основе классификации стилей, изложенных в этом трактате, а также на основе его перевода Ерберто Ло Буэ написал статью и попытался проиллюстрировать то, что имел в виду под стилями Пема Карпо<sup>1</sup>. Еще один трактат тибетского ламы Жигс Мед Глинпы был переведен Дагьябом в 1977 году<sup>2</sup>. Как ясно из названий, эти трактаты представляли собой еще один вид сочинений и интересны тем, что содержат определенную классификацию стилей буддийской скульптуры, выделяемую авторами, то есть фактом того, что внутри религиозной традиции на художественные различия обращали внимание<sup>3</sup>.

Как уже было отмечено, слово «искусство» в этих трактатах не используется, а что касается «изображений», то наиболее часто для их обозначения используется термин «кусук» (*тибет.*), буквально переводимый как «тело-форма» (сочинение Таранатхи «Прославленный источник учения о метрике изображения тела татхагаты», XVII век; сочинение Сумба-Кханбо «Прекрасная гирлянда цветов, снабженная толкованием основных начал изображения божеств, букв священного писания и чайтья», XVIII век; текст ламы Цонкапы «„Ясное восприятие 35 Будд“ и „Мера тел богов, называемая «Зеркало», в котором ясно видно отражение Победителя“», XIV век) и др<sup>4</sup>. Проводя этимологический анализ тибетского слова «кусук» — «изображение» и его составляющих «ку» и «сук» в тексте Чже Цонкапы, Е. Д. Огнева отмечает: «ку» входит в состав тибетских слов «брику» (буквально «тело нарисованное») и «кудун» («мощи», буквально «тело страдающее»). «Ку» заключает в себе содержание, «формируемое за счет тактильных ощущений и за счет ощущения равновесия», оно обладает пропорциями, может передвигаться и определяется как мера самого себя, измеримое через самого себя, как «комплекс ощущений, направленных „во внутрь“ самого себя, поэтому является и телом, и изображением одновременно». С другой стороны, «ку» входит в состав слов, определяющих Абсолютную реальность и формы ее проявления — «чойку» («тело дхармы», *санскр.* дхарма-кайя), «лонгку» («тело удовольствий», *санскр.* самбхога-кайя), «прулчику» («тело перевоплощений», *санскр.* нирмана-кайя), «сукчику» («тело формы», *санскр.* рупа-кайя)<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> *Erberto L. B. Sculptural Styles According to Pema Karpo / Tibetan Art: Towards a Definition of Style / Ed. by J. C. Singer, Ph. Denwood. London: Laurence King Publishing, 1997. P. 242–253.*

<sup>2</sup> *Dagyab Loden Sherab. Tibetan Religious Art // Asiatische Forschungen 52. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1977. 66 p.*

<sup>3</sup> Особняком в этом ряду стоят трактаты, предназначавшиеся для учеников-художников, например трактат, о котором упоминает Д. Джексон в своей работе, посвященной пятерым знаменитым тибетским художникам, чьи имена легли в основание самых известных стилей живописи Тибета (см.: *Jackson D. Chronological Notes on the Founding Masters of Tibetan Painting Traditions*).

<sup>4</sup> См.: *Герасимова К. М. Тибетский канон пропорций...*

<sup>5</sup> См.: *Огнева Е. Д. Тибетский средневековый трактат по теории изобразительного искусства: Дис. ... канд. ист. наук: 07.00.09. М., 1979. 349 с.*

Опираясь на пояснения современных учителей буддизма, мы также можем понять, как в целом рассматривается феномен «изображение» буддийской традицией: в контексте относительной и абсолютной природы Будды, где Будда выступает как Указывающий путь к Просветлению и является абсолютной драгоценностью, а его изображения являются относительными драгоценностями<sup>1</sup>, что приводит к пониманию существующего внутри буддийской традиции отношения к изображениям в целом. С одной стороны, к изображению Будды относятся как к сущности абсолютной драгоценности, то есть если выполнять практику перед изображением Будды, как перед самим Буддой, то будет накапливаться столько же благих заслуг, сколько накапливалось бы от выполнения практики перед самим Буддой. С другой стороны, не упускается из виду относительная природа изображений, поскольку на определенном этапе совершенствования уму уже не требуется опора в виде зримого образа.

Таким образом, изображения, с одной стороны, носят «вспомогательный» характер, — для практикующего они являются определенным средством в процессе практики медитации; с другой — наделены сакральной функцией, так как проявляют «сущность природы Будды». Можно сказать, что изображение «не отлично» от природы Будды, но и «не тождественно» ей. Подобный взгляд имеет базис в воззрениях наивысшей школы буддийской философии — прасангики-мадхьямики. Как отмечал В. П. Андросов, содержательно-философский вклад мадхьямики состоял в истолковании древнего буддийского понятия Срединного Пути и «в махаяне реализовывался через уход от крайностей отрицания и утверждения по любому вопросу религиозной жизни. Такой образ мыслей и поведения объяснялся тем, что все в этом мире взаимообусловлено, лишено самостоятельной сущности, а потому пусто (*шуньята*), иллюзорно (*майя*), относительно»<sup>2</sup>.

Исходя из этого взгляда, можно сделать первое предварительное умозаключение относительно понимания феномена «изображение» буддийской традицией: изобразительное искусство буддизма служит средством (в ряде школ является одним из методов) буддийской практики и отражением Абсолюта одновременно. Это положение базируется и логично вытекает из постулатов и воззрений высшей философской школы мадхьямики. Еще одна особенность текстов мадхьямиков, на которую не раз обращали внимание исследователи и которая может быть экстраполирована на изучение буд-

<sup>1</sup> См.: Ело Ринпоче. Комментарий к практике осуществления безмятежности / Пер. с тибет. Гелонг Тензин Гонпо. Улан-Удэ: Ринпоче Багша, 2010. 96 с.

<sup>2</sup> Андросов В. П. Учение Нагарджуны о Срединности: исследование и перевод с санскрита «Коренных строф о Срединности» («Мула-мадхьямака-карика»), перевод с тибетского «Толкования Коренных строф о Срединности, [называемого] Бесстрашным [опровержением догматических воззрений]» («Мула-мадхьямака-вритти Акутобхайя»). М.: Восточная литература, 2006. С. 690.

дийских изображений, — это направленность текста, то есть для мадхьямиков очень важно, «с кем общаться, кому адресован текст, а также другие ситуационные моменты»<sup>1</sup>. Не противореча друг другу в основе, базисе, тексты, адресованные широкой аудитории, будут отличаться от текстов общепобуддийских, и в особенности от текстов, адресованных ученикам-монахам. Подобным же образом уровни погружения в живописную тханку или скульптурное изображение могут быть разной степени глубины. Как уже отмечалось, цели их создания (со стороны заказчика) могут быть следующими: 1) накопление заслуг; 2) поддержка умерших в процессе бардо; 3) однонаправленная медитация; 4) тщательная тантрическая визуализация. Но в каждом из этих четырех контекстов изображение играет для верующего/практикующего роль «ку ртен» (*тибет.*) — «опоры тела». Этот аспект на примере трех изображений, относящихся к разным видам тантры (Крия, Чарья и Йога-тантры), очень подробно описала исследовательница Лаура Вьен в своей статье «Translating the Tibetan Buddhist „Thangka“», — это результат ее почти трехлетнего исследования в тесном взаимодействии с буддийскими учителями; в научном плане она опиралась на подходы религиоведа Роберта Орси, утверждавшего, что любой религиозный объект невозможно понять в отрыве от религиозной практики<sup>2</sup>. По сути, Лаура Вьен обозначила очень важный вопрос и попыталась на него ответить: каким образом происходит удивительное воздействия тханки (или скульптуры) на сознание человека, за счет каких конкретно механизмов зрительного восприятия происходит это чудо? Мы говорим о том, что изображение в буддизме служит для осуществления буддийской практики, является своеобразной картой, навигатором для сознания практикующего и преобразует его сознание в ходе взаимодействия с ней. Но как конкретно это происходит? Назначение «опоры» или «поддержки» (*тибет.* ртен) тела, речи и ума практикующего — в облегчении или обеспечении связи/соединения с просветленным телом, речью и умом божеств ваджраяны<sup>3</sup>.

Анализируя первую тханку «Восемь Будд медицины» в контексте Крия-тантры, ее иконографию и адресную надпись на ней, автор делает предположение о том, что смысловые контексты «телесной поддержки» или «опоры тела» в этой тханке могут быть поняты через раскрытие смысла одной из возможных целей ее написания — «накопления благих заслуг». Она обращает внимание на первые строки, с которых начитается текст посвячительной надписи с обратной стороны изображения: «Хотя все Победители одного

<sup>1</sup> Андросов В. П. Учение Нагарджуны о Срединности: исследование и перевод с санскрита «Коренных строф о Срединности»... С. 690.

<sup>2</sup> Wein L. Translating the Tibetan Buddhist „Thangka“ // The Tibet Journal. 2016. Vol. 41, no. 1. P. 9–64.

<sup>3</sup> Ibid. P. 12.

вкуса (природы, эссенции), распространяющие великое благословение, восемь проявившихся, благословенно отделенных, выделяются из своего сострадания к страдающим существам»<sup>1</sup>. То есть в самой посвяtitельной надписи есть указание на многомерность природы Будды и на то, что форма, по сути, относительна и принимается божествами из сострадания к существам, точно так же как Будда Шакьямуни предстал в форме реально рожденного человека из сострадания (то есть предстал в форме *нирманакаи*)<sup>2</sup>. В дополнение к этой мысли можно было бы добавить, что, по сути, любая практика или молитва в буддизме ваджраяны оканчивается словами «посвящения заслуг»: «да сумею я силой заслуг, накопленных мною совершением этих благих деяний, быстро достичь состояния Гуру Будды и привести к пробуждению всех существ без остатка»<sup>3</sup>. То есть, вероятно, возможно это интерпретировать следующим образом: заказывая тханку, человек приносил «благую заслугу», поскольку цель ее создания — помощь существам на пути дхармы (какие конкретно заслуги проистекают от создания и почитания изображений, подробно описано в упомянутом трактате ламы Цонкапы). С обратной стороны тханки (что, безусловно, редкость) есть посвяtitельная надпись, первые строки которой еще раз обращают внимание на то, что появление Будд в зримой форме обусловлено их состраданием к существам, и точно так же, произнося молитву перед данной тханкой (то есть даже не занимаясь практикой Йоги Божества), молящийся посвящает заслуги от молитвы также с сострадательной мотивацией. Все вместе это помогает понять, как изображение в качестве «опоры тела» служит основанием (является источником) для благих заслуг. Следующие две тханки с изображениями Тары и Махакалы, Л. Вьен рассматривает под общим ракурсом «Образность как противоядие»<sup>4</sup>, касаясь самого сложного и закрытого аспекта тантры — акта визуализации божеств в процессе Йоги Божества. Ссылаясь на «Объяснения тайной мантры» Цонкапы, автор делает акцент на том, что практика Йоги Божества является главной практикой в Тантре, и ставит своей задачей объяснить, как эстетическое влияет на психическое в этом процессе. В чем же состоит сложность этой научной задачи? Прежде всего, в том, что мы говорим о тантре, где каждый текст и каждое практическое действие должно сопровождаться «посвящением». И хотя в наши дни некоторые практики тантрической визуализации подробно описаны с комментариями ныне здравствующих учителей, читать их теоретически, по сути, не имеет смысла; кроме того,

<sup>1</sup> Wein L. Translating the Tibetan Buddhist „Thangka“. P. 16.

<sup>2</sup> Ibid. P. 17.

<sup>3</sup> Далай Лама XIV. Учения Его Святейшества Далай Ламы XIV для буддистов России. Комментарий к Поэме Шантидевы «Бодхиচারья-аватара». Посвящение Будды Акшобхьи. Дели, 2013.

<sup>4</sup> Wein L. Translating the Tibetan Buddhist „Thangka“. P. 38.

в начале любого подобного текста мы всегда найдем указание, кому должно, а кому следует воздержаться от его прочтения<sup>1</sup>. Не имея возможности в рамках данной статьи пояснить все тезисы, выдвигаемые Л. Вьен в отношении этого пласта буддийской практики, остановимся лишь на двух высказанных ею положениях. Первое — в процессе визуализации изображение выполняет роль «опоры тела» в том числе потому, что буддисту в своем стремлении искоренить дуалистическое видение необходимо полагаться на «эго-превосходящие» объекты<sup>2</sup>. Это положение раскрывает мотивацию и отчасти причину психофизической «механики» этого метода. Второе — практикуя Йогу Божества, человек улавливает своим мысленным взором определенные психические реальности посредством изображенных символов, иными словами, эстетические детали изображенного соответствуют определенным психическим реалиям, потенциально заложенным в человеке. Анализируя тханку Зеленой (Кхадирована) Тары, Л. Вьен поясняет, что визуализируемые божества являются полностью реализованными существами (*дхармакайя*), проявленными (изображенными) в форме *самбхогакайи*, одновременно к этим же состояниям сознания стремится и практикующий<sup>3</sup>. «Таким образом, символика образов тантрической иконографии рассчитана на то, чтобы произвести прямую интуицию тантрического видения, пробуждая фундаментальные психические силы, которые способны ускорить процесс духовного созревания в стремящемся (*садхаке*)»<sup>4</sup>.

Итак, делая предварительный вывод о методологических подходах к исследованию сущностных аспектов буддийского искусства за пределами историко-фактологического подхода и стилистического анализа, можно отметить, что, безусловно, традиционалистский подход здесь вполне применим. Базо-

<sup>1</sup> См.: *Ело Ринпоче*. Одиннадцать йог стадии порождения благородной Ваджрайогини / Пер. с тибет. А. Цырендоржиев, Ю. Спиридонов. Улан-Удэ: Ринпоче Багша, 2019. 384 с.

<sup>2</sup> *Wein L.* Translating the Tibetan Buddhist „Thangka“. P. 39.

<sup>3</sup> В «Комментарии к практике осуществления безмятежности» досточтимый Ело Ринпоче пишет: «Мы говорим о двух телах Будды: рупакае и дхармакае. <...> Рупака — тело формы — это нирманакая и самбхогакая. Самбхогакая — это тело, которое не может быть увидено нами. Хотя это и форма, но она не является объектом, который способно воспринять зрение обычного существа. Самбхогакая — это тело, обладающее пятью определенностями. Пять определенностей — это определенность места, определенность окружения, определенность Дхармы, которую оно излагает, и определенность времени. Определенность места. Самбхогакая пребывает лишь на уровне Акаништхи. Это наивысший уровень мира форм. Определенность окружения. Самбхогакаю могут видеть только арьябодхисаттвы — бодхисаттвы, достигшие уровня арьи (святого). Это уже не обычные существа. Среди них нет ни одного существа, которое можно было бы классифицировать как обычное. Существа уровня арьябодхисаттв и выше могут увидеть самбхогакаю. Самбхогакая непосредственно предстает перед ними и дарует им Учение. Архаты Шравакаяны и архаты Практикабуддаяны также не могут непосредственно видеть или быть в окружении самбхогакаи...» (*Ело Ринпоче*. Комментарий к практике осуществления безмятежности. С. 32).

<sup>4</sup> *Ело Ринпоче*. Комментарий к практике осуществления безмятежности. С. 32.

вым текстологическим полем для него может быть выбран корпус именно тибетских текстов (возможно, в сравнении с другими школами) в силу наибольшей теоретической проработанности и сохранившихся линий передач не только самого учения, но и линии передачи художественного мастерства. Одним из ключевых понятий, на которых можно сосредоточить свое внимание в этом поиске, является многомерное понятие «ку» (*тибет. sku, санскр. кауа*) — Тело. Оно является составной частью слова «изображение»; оно помогает понять, как именно «изображение» является «опорой тела» в религиозной практике, оно отсылает к фундаментальному понятию *трикайи* в буддизме и открывает широкий пласт смыслов визуальной культуры буддийского учения в целом. Безусловно, наиболее корректным этот подход может быть при рассмотрении «опор тела» в совокупности с «опорами слова», так как в буддийском искусстве текст (*садханы* и *дхарани*) и изображение тесно переплетены, и «опорами ума», а также при соотнесении искусствоведческих выводов с текстами и наставлениями ныне здравствующих буддийских учителей.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Андросов В. П. Учение Нагарджуны о Срединности: исследование и перевод с санскрита «Коренных строф о Срединности» («Мула-мадхьямака-карика»), перевод с тибетского «Толкования Коренных строф о Срединности, [называемого] Бесстрашным [опровержением догматических воззрений]» («Мула-мадхьямака-вритти Акутобхайя»). М.: Восточная литература, 2006. 845 с.
2. Герасимова К. М. Тибетский канон пропорций: Трактаты по иконометрии и композиции Амдо, XVIII в. Улан-Удэ: Бурятское книжное изд-во, 1971. 303 с.
3. Далай Лама XIV. Учения Его Святейшества Далай Ламы XIV для буддистов России. Комментарий к Поэме Шантидевы «Бодхичарья-аватара». Посвящение Будды Акшобхы. Дели, 2013.
4. Ело Ринпоче. Комментарий к практике осуществления безмятежности / Пер. с тибет. Гелонг Тензин Гонпо. Улан-Удэ: Ринпоче Багша, 2010. 96 с.
5. Ело Ринпоче. Одиннадцать йог стадии порождения благородной Ваджрайогини / Пер. с тибет. А. Цырендоржиев, Ю. Спиридонов. Улан-Удэ: Ринпоче Багша, 2019. 384 с.
6. Огнева Е. Д. Тибетский средневековый трактат по теории изобразительного искусства: Дис. ... канд. ист. наук: 07.00.09. М., 1979. 349 с.
7. Храм земной и небесный / Сост. и авт. предисл. Ш. М. Шукуров. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 584 с.
8. *Dagyab Loden Sherab*. Tibetan Religious Art // *Asiatische Forschungen* 52. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1977. 66 p.
9. *Erberto L. B.* Sculptural Styles According to Pema Karpo / *Tibetan Art: Towards a Definition of Style* / Ed. by J. C. Singer, Ph. Denwood. London: Laurence King Publishing, 1997. P. 242–253.
10. *Jackson D.* Chronological Notes on the Founding Masters of Tibetan Painting Traditions // *Tibetan Art: Towards a Definition of Style* / Ed. by J. C. Singer, Ph. Denwood. London: Laurence King Publishing, 1997. P. 254–261.
11. *Tucci G.* A Tibetan Classification of Buddhist Images, According to Their Style // *Artibus Asiae*. 1959. Vol. 22, no. 1 / 2. P. 179–187.

12. Wein L. Translating the Tibetan Buddhist „Thangka“ // The Tibet Journal. 2016. Vol. 41, no. 1. P. 9–64.

**Аннотация**

Статья посвящена проблеме методологии изучения объектов буддийского искусства в рамках искусствоведческой науки за пределами историко-фактологического подхода и стилистического анализа. С опорой на методологические принципы, выработанные в научной школе традиционализма (начало XX века), делавшего упор на специфику языка и понятийного аппарата религиозного учения, с визуальным воплощением которого мы имеем дело, предлагается обратить внимание на буддийское философское понятие «ку» (*тибет. sku, санскр. kaya*) — «тело», открывающее широкий пласт смыслов искусства буддизма.

**Abstract**

This article is devoted to the problem of methodological approaches to the study of Buddhist art within the framework of art history that go beyond empirical and stylistic analysis. Based on methodological principles developed in the early 20th-century academic school of traditionalism, which emphasised the specifics of language and the conceptual apparatus of religious teaching (the visual embodiment of which forms the locus of study), this article proposes a focus on the Buddhist philosophical concept of 'ku' (*tibet. sku, sanskr. kaya*), meaning 'a body'—a term and concept that simultaneously open up many layers of meaning of of Buddhist art.

- ✓ *Ключевые слова:* буддийское искусство, *тибет. sku, санскр. kaya*, теория искусства, философия искусства, методология религиозного искусства.
- ✓ *Keywords:* Buddhist art, *tibet. sku, sanskr. kaya*, philosophy of art, methodology of religious art, religious studies.

# Монгольский цам: истоки и художественные особенности

УДК  
793.2 + 130.122

**ВАН ЛИ**

Аспирант, Российский институт истории искусств  
(Санкт-Петербург, Россия)

**WANG LI**

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

E-mail: nmgwangli0608@gmail.com

В VIII веке нашей эры буддизм проникает в Тибет, где встречает сопротивление в лице старой тибетской аристократии — последователей национальной тибетской религии Бон. В длительном противостоянии с Бон буддизм впитал в себя каноны и пантеон данной религии, в результате чего сформировался по-своему уникальный, своеобразный тибетский буддизм.

Монголы же исповедовали шаманизм. Проникновение тибетского буддизма на их территорию происходило в течение долгого времени. Первым, кто обратился к тибетскому буддизму, был не кто иной, как Чингисхан. Ведя длительные боевые действия, он осознал значительное влияние религии на нацию и государство. В ходе внешней экспансии Чингисхан обращал особое внимание на то, что религия используется в политических и военных целях. В третий год Огненного тигра по тибетскому летоисчислению, то есть в 1206 году, Чингисхан выдвинул свои войска в У-Цанг (центральные и западные области исторического Тибета), правители которого не смогли оказать сопротивления и добровольно покорились завоевателю. Лама тибетской школы Сакья первым установил связь с Монголией. Перенос многих статуй Будды и канонических книг из У-Цанга в Монголию стал началом распространения буддизма в данном регионе. Об этом сообщает в своем исследовании Дай Фаван<sup>1</sup>. Очевидно, что Чингисхан установил контакты с тибетскими ламами в политических целях, но он не приглашал монахов к распространению учения в Монголии. Первым монголом, принявшим тибетский буддизм, стал Годан<sup>2</sup>. Тибетский буддизм не был

<sup>1</sup> См.: *Dai Fa Wang*. Cheng ji si han shi qi meng zang guan xi zhong liang jian shi shi tan wei // Lan zhou da xue li shi xi, qing hai min zu yan jiu. 1998. № 1. P. 40 (戴发旺, 成吉思汗时期蒙藏关系中两件史实探微, 兰州大学历史系, 《青海民族研究》, 1998年 第1期, 40页; Дай Фаван. Исследование двух событий в истории монголо-тибетских отношений в период Чингисхана // Этнические исследования Цинхай. Исторический факультет Университета Ланьчжоу. 1998. № 1. С. 40; на кит. яз.).

<sup>2</sup> *Годан* (Годан-хан, 1206–1251) — внук Чингисхана, сын Угедея и Дорегене-хатун, известен установлением постоянных связей с Тибетом.



принят монголами безоговорочно, они исповедовали шаманизм — ведущее религиозное направление в монгольской степи — и отчаянно сопротивлялись ламаизму как культуре. Однако борьба закончилась победой ламаизма. Когда буддизм вошел в монгольское общество, его в основном поддерживала правящая верхушка. Принудительное распространение, давление представителей тибетского буддизма поначалу встречало отчаянное сопротивление простого народа. Ламы поняли, что слепое принятие принудительных мер по изменению религиозных убеждений отрицательно скажется на статусе тибетского буддизма, поэтому в борьбе с шаманизмом ламы приняли гибкую стратегию продвижения тибетского буддизма. Они начали распространять в первую очередь те буддийские идеи, которые были основаны на культурных ценностях и содействовали религиозной трансформации. В 1648 году Зая-Пандита — ойратский и калмыцкий деятель буддизма школы Гелуг, переводчик сутр и других текстов, поэт, ученый и просветитель, видный политический деятель Центральной Азии середины XVII века — создал ойрат-монгольское письмо «тодо-бичиг» (ясное письмо) на основе старомонгольской письменности и использовал его для перевода классических буддийских произведений, таких как «Золотая сутра Гунминга» и «Алмазная сутра», а также большого количества тибетских сочинений. Чрезвычайно действенным оказалось и то, что ламы, владеющие искусством врачевания и практикующие целительство, пропагандировали тибетскую медицину, тем самым постепенно завоевывая доверие людей, что обеспечивало активное распространение тибетского буддизма.

Четвертый великий хан Мунке<sup>1</sup> в период своего правления (1251–1259) приказал Хубилаю<sup>2</sup> председательствовать в столице на диспуте между буддистами и даосами — в ходе этого собрания победу одержал тибетский буддизм. С тех пор тибетский буддизм получил высокий статус в монгольском регионе. В целом Мунке «сохранил свою приверженность наставлению Чингисхана и позицию нейтралитета по отношению ко всем религиям»<sup>3</sup>. «Согласно историческим источникам, тибетский буддизм проник в Монголию в период правления Мунке, а его расцвет пришелся на эпоху Хубилая»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> *Мунке* (Мункэ 1208–1259) — четвертый великий хан (1251–1259) Монгольской империи, внук Чингисхана, сын Толуя и Соркакани-беги, брат Хубилая, Хулагу и Ариг-буги.

<sup>2</sup> *Хубилай* (23.09.1215–18.02.1294), известный также как Сэцэн-хан, — монгольский хан, основатель монгольского государства Юань, в состав которого входил Китай. На Западе известен под именем Кублай-хан благодаря сочинению Марко Поло.

<sup>3</sup> (*Rui Dian*) *Duo Sang*. Duo sang meng gu shi / Feng Bing jun yi. Bei Jing: Zhong hua shu ju. 1989. P. 106 ((*Руй Дянь*) 多桑, 多桑蒙古史, (冯秉钧译). 北京:中华书局, 1989 年. 第 106 页; *Д’Оссон А. К. М.* История монголов. От Чингиз-хана до Тамерлана / Пер. Фэн Бинцзюнь. Пекин: Китайское книгоиздательство, 1989. С. 106; на кит. яз.).

<sup>4</sup> *De Le Ge*. Nei meng gu la ma jiao shi. Hu He Hao Te: Nei meng gu ren min chu ban she. 1998. P. 44 (*Дэ Лэге*, 内蒙古喇嘛教史, 呼和浩特:内蒙古人民出版社, 1998 年. 44 页; *Дэ Лэге*. История ламаизма во Внутренней Монголии. Хух-Хото: Народное издательство Внутренней Монголии, 1998. С. 44; на монг. яз.).

В 1260 году Хубилай вззошел на престол и наделил Дрогён Чогьял Пагпа<sup>1</sup> почетным титулом монаха-наставника (го-ши), а также наградил его нефритовой печатью<sup>2</sup>. В 1264 году Дрогён Чогьял Пагпа возглавил верховный суд и стал ведать всеми буддийскими делами в государстве, получив статус Великого ламы при императорском дворе. С тех пор Хубилай-хан стал отходить от наставления Чингисхана, придерживавшегося равного отношения ко всем религиям, и отдал предпочтение тибетскому буддизму.

В течение почти столетнего правления монгольской династии Юань (1271–1368) проводился религиозный курс, определенный Хубилаем и направленный на активную поддержку и развитие тибетского буддизма. При этом тибетский буддизм считался религией двора и аристократии, сфера деятельности этого религиозного учения охватывала лишь императорский двор династии Юань, столицу, крупные и центральные города и регионы государства, но его влияние на простой народ в обширных монгольских степях оставалось незначительным. С падением династии Юань влияние тибетского буддизма среди монголов еще более ослабло, а шаманизм по-прежнему сохранял свое доминирующее положение как основная религия.

Мистерия цам проникла на территорию Монголии во времена династии Юань и стала, согласно историческим записям, «важным придворным ритуальным представлением династии Юань»<sup>3</sup>. Мистерия цам была распространена лишь среди монгольской знати, не попав в круг внимания простых монголов. Именно поэтому после того, как династия Юань сошла с исторической сцены, а тибетский буддизм утратил свое влияние на жизнь монголов, цам прекратил распространение в регионе.

Во второй раз тибетский буддизм проник на территорию Монголии при Алтан-хане<sup>4</sup>. При его покровительстве добилась развития и расцвета секта Ге-

<sup>1</sup> Дрогён Чогьял Пагпа (1235–1280) — пятый глава тибетской буддийской школы Сакья. Первый теократический монарх Тибета, на столетия вперед задавший политико-религиозную роль Тибета в регионе. Был духовным наставником Хубилай-хана и государственным наставником (го-ши) империи Юань.

<sup>2</sup> *Čao Izi. Fagba lamyn togöoji. Xöx хот: Övör Mongol ny Ardyn хөвлөлжин Хориэ*, 1992. P. 17; (ཇའ་འཇིག་ཅི་མཚན་གྱི་ལོ་རྒྱུས་ལྟོན་པའི་དཔེ་སྟོན་: «མཚན་མོན་ལོ་ལོ་ལོ་ལོ་ལོ་» ་ མཚན་མོན་ལོ་ལོ་ལོ་ལོ་ལོ་ལོ་: 1992 ལོ་ ལྟོན་ 17; *Чжо Ицзи. Жизнеописание Пагба-ламы. Хух-Хото: Народное издательство Внутренней Монголии, 1992. С. 17; на монг. яз.).*

<sup>3</sup> *Guo Jing. Xin ling de mian ju: cang mi yi shi biao yan de shi di kao cha* [M]. Shang hai: Sheng huo du shu xin zhi san lian shu dian shang hai fen dian. 1998. P. 88 (郭净, 心灵的面具: 藏密仪式表演的实地考察 [M]. 上海: 生活·读书·新知三联书店上海分店, 1998年. 88页; *Го Цзин. Духовная маска: исследование ритуальных представлений тантризма. Шанхай: Шанхайский филиал Издательства Саньянь, 1998. С. 88; на кит. яз.).*

<sup>4</sup> *Алтан-хан* (Амда; 1507–1582) — хан Тумэтского ханства (1548–1582), второй сын великого монгольского хана Барс Болада джинонга и внук знаменитого монгольского хана Даян-хана.

луг (Желтых шапок) тибетского буддизма («Желтая секта появилась в Монголии при Алтан-хане»<sup>1</sup>). В 1571 году тибетский монах Асин-лама отправился в Монголию для распространения учения, он встретился с Алтан-ханом и убеждал правителя принять буддизм. В 1576 году Буянбаатар хунтайж<sup>2</sup> из Ордоса также уговаривал Алтан-хана обратиться в буддизм ради благополучия будущих поколений и посоветовал встретиться со знаменитым лидером секты Гелуг по имени Сонам Гьяцо<sup>3</sup>. В тот же год правитель отправил ламе приглашение. В 1578 году Алтан-хан встретился с Сонам Гьяцо в буддийском монастыре Янхуасы<sup>4</sup> в Цинхэе, где был проведен торжественный обряд пуджа в качестве приветствия Сонам Гьяцо, а также осуществлена торжественная церемония обращения Алтан-хана в буддизм. В то же время лидеры обменялись почетными титулами: Алтан-хан пожаловал Сонам Гьяцо титул «Ваджрадхара. Далай-лама», что означало: «Великий наставник, добившийся высочайших достижений в тибетском буддизме Ваджраяна, вышедший за пределы мира страстей и обладающий знаниями, подобными океану». Сонам Гьяцо, в свою очередь, дал Алтан-хану имя Брахма, которое означало «мудрый и разумный правитель, способный вращать круг дхарм»<sup>5</sup>, то есть проповедовать учение Будды.

Алтан-хан пообещал Сонам Гьяцо возвести в Хух-Хото<sup>6</sup> храм и украсить статую Будды восемью символами. Вернувшись в земли племени тумэтов, Алтан-хан выполнил обещание и построил в Хух-Хото первый на монгольской территории монастырь секты Гелуг, внутри которого были размещены позолоченные и посеребренные статуи Будд трех эпох. Так храм получил название великого монастыря, или «храма серебряного Будды»<sup>7</sup>. Чтобы пока-

<sup>1</sup> *De Le Ge. Nei meng gu la ma jiao shi. Hu He Nao Te: Nei meng gu ren min chu ban she. 1998. P. 86 (Дэ Лэгэ. История ламаизма во Внутренней Монголии. С. 86; на монг. яз.).*

<sup>2</sup> *Буянбаатар хунтайж (? – 1573) — правитель Ордоса в Монголии при династии Мин.*

<sup>3</sup> *Сонам Гьяцо (1543–1588) — третий Далай-лама, тибетский религиозный и политический деятель. Автор ламрима «Сущность очищенного золота».*

<sup>4</sup> *Монастырь Янхуасы — некогда существовавший в Цинхэе монастырь секты Гелуг тибетского буддизма. В 1575 году монгольский правитель Алтан-хан установил сотрудничество с Сонам Гьяцо — лидером секты Гелуг, и к югу от озера Цинхай был построен монастырь, получивший от минского императора название Янхуасы.*

<sup>5</sup> *De Le Ge. Nei meng gu la ma jiao shi. Hu He Nao Te: Nei meng gu ren min chu ban she. 1998. P. 109 (Дэ Лэгэ. История ламаизма во Внутренней Монголии. С. 109; на монг. яз.).*

<sup>6</sup> *Хух-Хото — городской округ в автономном районе Внутренняя Монголия (КНР), административный центр автономного района Внутренняя Монголия, экономический и культурный центр региона.*

<sup>7</sup> *Храм серебряного Будды (храм Дачжао) — это храм тибетского буддизма секты Гелуг, расположенный на улице Дачжаоцзяньцзе в районе Юйцюань города Хух-Хото в автономном районе Внутренняя Монголия КНР. Поскольку в храме расположена инкрустированная серебром статуя Будды Шакьямуни, он и получил свое именование — «Храм серебряного Будды». Монголы его называют монастырь Дачжао, что означает «Великий храм» («чжао» в переводе с тибетского языка — «храм»).*

зять свою приверженность тибетскому буддизму и преданность секте Гелуг, Алтан-хан принял закон, запрещающий шаманизм. Правительство Великой Минской империи (1368–1644)<sup>1</sup> начало активное продвижение тибетского буддизма на территории Монголии, который до сих пор является основным вероисповеданием монгольского народа. Тибетский буддизм, проникнув в Монголию, столкнулся с теми же проблемами, как тогда, когда только пришел из Индии на территорию Тибета (тогда это было противостояние буддизма и религии Бон). На протяжении многих веков шаманизм являлся основной религией монголов, поэтому замещение его тибетским буддизмом вызвало определенные сложности. Однако это постепенно удалось осуществить.

С продвижением догматов тибетского буддизма секты Гелуг на территории Монголии мистерия цам также вошла в жизнь монастырей и получила всеобщее признание, а его танцы стали выражением религиозных смыслов. В своей основе монгольский цам стал продолжением тибетского цамы, но вместе с тем были привнесены определенные изменения в оригинальное содержание и формы, которые приобрели явный монгольский характер. В частности сформировались специфически монгольские танцевальные формы цамы. Кроме того, в каждом отдельном храме региона сложились свои локальные особенности танцевальных форм. Однако, несмотря на отличия, в храмах существовала практически единая система обучения цаму и его исполнению. Цам исполнялся в соответствии с канонами Ваджраяны. Это — величественное действо, целью которого было совершение жертвоприношений предкам и божествам, искоренение зла и отведение бед, молитвы о счастье и долголетьи. В цаме религиозные каноны смешались с культурно-развлекательными выступлениями, а зрителям подспудно внушалась идея о том, что буддизм способен победить любое религиозное учение и именно буддизм является наиболее эффективным средством устранения бед и разрешения трудностей для верующих<sup>2</sup>. Таким образом, буддизм одержал окончательную победу и стал основной религией монгольского народа, и, чтобы оказывать еще более значительное влияние на жизнь людей, монахи дополнили содержание цамы чертами монгольской культуры. В результате тибетский буддизм, объединивший музыкально-танцевальные формы монгольской и тибетской культур, был принят широкими народными массами. В процессе преобразования тибетского «цянму» в монгольский «чама» были

<sup>1</sup> *Великая Минская империя* — государство, образовавшееся на китайских землях после свержения власти монгольской империи Юань. Существовало с 1368 по 1644 год.

<sup>2</sup> *Sun Ying. Qian xi meng gu la ma jiao yu sa man jiao de xing shuai li shi cheng yin // Nei meng gu min zu da xue xue bao: She hui ke xue ban. 1991. № 4. P. 62 (孙颖, 浅析蒙古喇嘛教与萨满教的兴衰历史成因. «内蒙古民族大学学报: 社会科学版» 1991 年第 4 期 62 页; Сунь Ин. Исследование исторических причин расцвета и упадка ламаизма и шаманства в Монголии // Вестник университета национальностей Внутренней Монголии. Серия «Общественные науки». 1991. № 4. С. 62; на кит. яз.).*

изменены пьесы, маски и танцевальные движения. Именно эти три аспекта приобрели монгольские характерные черты, а все остальное осталось практически неизменным.

Цам, существующий и сегодня на территории Монголии, обладает национальным своеобразием и определяется как религиозно-художественная форма с элементами музыки и пляски, объединяющая в себе монгольскую и тибетскую религиозную и музыкально-танцевальную культуру.

## Особенности пьес монгольского цамы

Особенности пьес монгольского цамы проявились в том, что, являясь по своему содержанию религиозными, они проводят одну и ту же идею: тибетский буддизм привносит новые надежды в жизнь монгольского народа. Пьесы цамы наполнены восхвалениями буддизма, а также хвалебными словами о сверхъестественной силе и безграничном великодушии богов. Еще одним важным аспектом содержания цамы стали жизнеописания разных личностей. Тибетский буддизм пришел из Тибета, поэтому в основу жизнеописаний легли тибетские истории. Но постепенно были введены также и монгольские сюжеты, что сделало содержание цамы понятным широкому кругу зрителей, придало ему характерные национальные черты и большую популярность<sup>1</sup>. Например, главное действующее лицо известной в Монголии мистерии цам под названием «Мира чамы» — это буддийский учитель Миларепа<sup>2</sup>, герой «Записок о святом Миларепе, обращающем в свою веру», составленных тибетским монахом Санджи Цзяньцанем в XV веке. В этот цам был введен еще один герой — Черный Старик, который олицетворял представителя шаманизма. Таким образом, в сюжете данного «Мира чамы» интегрировались тибетские и монгольские персонажи.

С точки зрения содержания в монгольском цаме можно выделить следующие сюжеты: укрощение демонов, восхваление буддийского учения, а также биографические истории героев, их — большинство.

Тибетский буддизм относится к Ваджраяна — направлению тантрического буддизма, известному своей таинственностью, мистицизмом и причудливыми догматами. В связи с этим в цаме используются преувеличенные формы для создания эффекта абсурдности и комичности, ужаса и свирепости, торжественности и силы, что передается при помощи масок.

В процессе формирования монгольского цамы в масках отразились эстетические предпочтения монголов. Постепенно сложилась уникальная куль-

<sup>1</sup> *Батнасангийн С.* Религиозно-исторические начала монгольского театра // Вестник Томского государственного университета. 2009. № 320. С. 74.

<sup>2</sup> *Миларепа Шена Дордже* (1052–1135) — учитель тибетского буддизма, знаменитый йог-практик, поэт, автор многих песен и баллад, до сих пор популярных в Тибете, один из основателей школы кагью.

тура масок, объединившая в себе тибетские и монгольские черты. Прежде всего, монгольские характерные черты персонажей масок проявились в национальных колористических предпочтениях. Для масок цама, как правило, используются пять цветов: синий, красный, желтый, белый и черный — монголы заимствовали те элементы, которые отвечают их эстетическим вкусам.

Белый и синий — эти два цвета особо почитаются монголами, поскольку белый — цвет молочных продуктов, а синий — цвет неба. Таким образом, белый символизирует чистоту, благородство, мягкость и долголетие. Например, в цаме белый цвет характеризует героя Чаган Убугуна<sup>1</sup>. Синий означает решительность, твердость и храбрость, а также сдержанность и хладнокровие. Он присущ, например, герою Чаои Цзила<sup>2</sup>. Желтый цвет отображает широкие знания и святость, а желтая маска является атрибутом образа монгольского героя — храброго, решительного и волевого, борющегося за благо народа. Красный цвет символизирует энтузиазм и страсть, силу, мудрость и мужество. В цаме красные маски также представляют образ бравого и авторитетного героя, приносящего людям мир. Зеленый цвет ассоциируется с жизненными силами, заслугами, достижениями и добродетелью, а зеленые маски характерны для женских персонажей, способных победить или перевоспитать демонов. Черный цвет в цаме в смысловом плане претерпел значительные изменения: он связан со злом и преступлением, однако это также атрибут Заклинателя болезней в черной шапке<sup>3</sup>. Этот персонаж воплощает разные смыслы: в цаме он олицетворяет героя, убившего Ландарма — последнего правителя тибетской династии Тубо (838–842) в период преследования приверженцев буддизма.

## Особенности танцевальных движений цама

Танец «цама», объединивший в себе монгольские и тибетские танцевальные элементы, берет свое начало в тибетских религиозных танцах «цянму», и даже сейчас еще можно увидеть национальные тибетские танцевальные движения. В то же время как весьма инклюзивная форма искусства, распро-

<sup>1</sup> *Чаган Убугун* — герой, существующий в цаме лишь в монастырях на территории Монголии. Он воплощает образ благородного добросердечного мужа с белым лицом и длинными усами. Как правило, он одет в не характерный для цама костюм — белый овчинный тулуп — классическое одеяние охотника. Происхождение этого персонажа связано с шаманским божеством гор Байнача.

<sup>2</sup> *Чаои Цзила* — священнослужитель, надевающий маску в виде бычьей головы. Истоки этого феномена можно проследить в индуизме, в божествах, ведавших загробным миром. Позднее данный герой был включен в систему буддизма.

<sup>3</sup> *Заклинатель болезней в черной шапке* — согласно тибетским историческим преданиям, данный персонаж является наиболее решительным и сильным защитником и покровителем буддийской веры. Как правило, он носит черную шапку, откуда и получил свое имя. Заклинатель появляется в начале цамы, чтобы очистить алтарь и встретиться с божествами.

странявшаяся в течение долгого времени на территории Монголии, цам для сохранения собственной жизнеспособности должен был взять все лучшее из форм местного национального танца. Именно поэтому цам, существующий и сегодня, является религиозной танцевальной церемонией, объединившей элементы многих национальных культур. В тибетском цаме придается особое значение движениям талии и ног. Движения талии крайне разнообразны, поскольку эта часть тела лучше всего передает энергию и динамику танца. Движения ногами в основном включают в себя вращения на одной ноге, повороты в приседе, вставание на колени, вибрации в коленях и т. д. Танцоры в Монголии уделяют также внимание движениям плеч и рук. Например, в танцевальном отрывке «Деге Гэму»<sup>1</sup> исполнители попеременно скачут то на левой, то на правой ноге, поднимая колени, а также приседают на корточки; при этом уделяется внимание движениям верхней части тела — размахиваниям руками, потряхиванию, подъему и поворотам кистей. В танце «Шаджи Качинбу» используются активные движения талией и боками, ногами выполняются попеременные прыжки, приседания и повороты на корточках, а руки непрерывно и ловко совершают махи, будто в полете. Очевидно, что в этих двух танцах сохранены основные движения тибетского цамы — прыжки, наклоны в пояснице назад, а также повороты в приседе, кроме того, введены движения плечами и кистями.

## Символическое значение и культурное содержание цамы

Доктрины и догматы любой религии всегда предполагают некоторое формальное выражение, а не только духовное понимание<sup>2</sup>. Цам является целостным явлением, объединившим исполнение и религиозные догмы. Помимо изгнания нечистых сил и охранения от зла, мистерия цам заключает более глубокое духовное содержание. Цам — это форма искусства религии Ваджраяны, таинственный и причудливый характер которой определил богатое духовное содержание этого действия. Многообразие символических значений позволяет посредством простых форм выразить большой спектр событий и явлений.

<sup>1</sup> *Деге Гэму* — также известен как Хаокэмай — изначально представлял собой низложенного правителя в тибетском цаме, однако в ходе адаптации в Монголии приобрел черты комического персонажа.

<sup>2</sup> *Sxbaatar G., Čan Zuoran. Mongolyn nüüdèlčín ard түмний дунд Buddyn šašny èrt dèlgèrsèn üe. Xöx хот: Mongol sudlalyn too barimt, material. 1980. № 2. P. 27; (‘ᠰᠡᠪᠠᠭᠠᠲᠤ ᠭᠡ, ᠴᠠᠨ ᠵᠡ᠋ᠣᠷᠠᠨ. Монголын нүүдэлчин ард түмний дунд Буддын шашны эрт дэргэрсэн үе. Хөх хот: Монгол судлалын тоо баримт, материал. 1980. № 2. P. 27; Схбаатар Г., Чан Цзожань. Распространение буддизма на раннем этапе среди кочевых народов Монголии. Хух-Хото: Данные и материалы монголоведения. 1980. № 2. С. 27; на монг. яз.).*

Мистерии цам исполняются в монастырях дважды в год: один раз в начале нового года, а второй — во время определенной буддийской пуджи (ритуал поклонения). Великая пуджа в первый месяц года проводится в момент окончания старого и наступления нового года. Таким образом, мистерия цам помогает людям забыть о прошлых бедах, поприветствовать удачу и счастье и наполниться надеждами на светлое будущее — в этом состоит символическое значение цамы.

После того как тибетский буддизм проник в Монголию, между ним и первобытной религией — шаманизмом — существовал ожесточенный конфликт. Цам стал одним из средств противостояния шаманизму, поэтому начал символизировать также искоренение ложных религий и продвижение буддизма.

«Танец цам способен излечить 404 болезни в человеческом организме»<sup>1</sup>. Это утверждение было признано ламой Рехи из храма Дачжао во Внутренней Монголии. Заключительной частью мистерии цам является очищение тела и освобождение от всех болезней и нечистоты. Некоторые пожилые люди приходят в храм Дачжао в сопровождении близких для того, чтобы излечиться с помощью цамы и продлить свою жизнь. Таким образом, цам также имеет символическое значение изгнания болезней.

Религиозному служению цам подвластно искоренение лжеучений, излечение недугов, то есть внешнее воздействие, а также внутреннее влияние на человека, например изгнание наваждений и бесов. Последователи тибетского буддизма уделяют особое внимание внутреннему спокойствию и умиротворению, при этом страсти и представления о «я» (личности, душе) как об управляющем факторе жизни являются основными врагами, с которыми буддисты ведут внутреннюю борьбу. В этом случае цам также дает верующим духовные силы, способствуя успокоению сердца и достижению гармонии и согласия с собой. Таким образом, мистерия цам в процессе своего представления воздействует на верующих с помощью тела, языка и идей, позволяя как исполнителям, так и зрителям в духовном плане достичь смерти прежнего «я» и рождения «я» обновленного. В этом состоит значение цамы для духовного очищения.

Согласно теории тибетского буддизма, все живые существа нашего мира после смерти должны пройти шесть кругов (сфер) перевоплощений, среди которых круги ада, голодных духов, животных, асуров, человеческий и небесный. Западный Рай — это круг небесный, поэтому прошедшие его люди получают вечную жизнь. Этому круга можно достичь, лишь пройдя множество перерождений, в ходе которых осуществляется изучение буддийской веры и личное совершенствование. Напротив, человек, сотворивший много зла, после смерти испытает немало бед и страданий, боли и мучений. Про-

<sup>1</sup> *De Le Ge. Nei meng gu la ma jiao shi. Hu He Hao Te: Nei meng gu ren min chu ban she. 1998. P. 761 (Дэ Лэгэ. История ламаизма во Внутренней Монголии. С. 761; на монг. яз.).*



паганда подобных доктрин, создание религиозной таинственной и мистической атмосферы делают цам авторитетным в наставлении людей на путь совершения благих поступков, дабы избежать наказания в будущем.

Согласно буддийским представлениям, вопросы рождения и смерти — ключевые в жизни человека, ведь рождение и смерть следуют друг за другом и находятся в состоянии гармонии. Рождение есть переход духа в физическую форму, смерть есть разъединение духа и тела, а также начало нового этапа рождения<sup>1</sup>. «Спасение души в промежуточном состоянии между смертью и следующим воплощением» — это церемония в тибетском буддизме, помогающая умершему беспрепятственно пройти порог смерти. Целью церемонии является спасение души не только умершего, но и вновь рожденного, то есть ритуал спасения души мертвого превращается в ритуал спасения новорожденного. Цам в танцевальной форме всесторонне раскрывает важный вопрос спасения души при жизни. Мистерия цам объясняет людям состояние бардо (переход между жизнью и смертью), а также мистическую сущность собственной жизни, показывает путь освобождения себя и всего общества от всего мирского. Благодаря этому цам в полной мере раскрывает перед народными массами буддийские концепции жизни и смерти.

Мистерии цам сыграли определенную роль в сохранении индийской и тибетской культур в период их становления. Как основа и неотъемлемая часть национальной культуры цам не существует статично и изолированно. Цам развивается в процессе активного наследования — процессе непрерывного новаторства и сохранения собственной сущности при принятии разнообразных элементов. Как важная часть жизни монгольского народа цам в ходе передачи традиций и развития неизбежно подвергается постепенным изменениям. Трансформации — это внутренняя сила сохранения и развития народной культуры, поэтому цам занимает открытую позицию и стремится к сохранению собственной специфики и инклюзивного характера в условиях меняющейся социальной и природной среды. Цам несет в себе культурное знание многих этнических групп, является мостом между эмоциональным существованием и духовным миром человека, а также символом, демонстрирующим инклюзивность и разнообразие культуры.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Батнасангийн С.* Религиозно-исторические начала монгольского театра // Вестник Томского государственного университета. 2009. № 320. С. 72–75.
2. *Dai Fa Wang.* Cheng ji si han shi qi meng zang guan xi zhong liang jian shi shi tan wei // Lan zhou da xue li shi xi, qing hai min zu yan jiu. 1998. № 1. P. 40–45 (戴发旺, 成吉思汗时期蒙藏

<sup>1</sup> См.: *Sudao Bilig.* Šašny tol'bičig. Xöx хот: Övör Mongolyn surgaal xoomjil xööriia, 1996. P. 64 (ᠰᠤᠳᠤ᠋᠎ᠠ ᠪᠢᠯᠢᠭ ᠰᠢᠰᠢᠨ ᠲᠣᠯᠪᠢᠴᠢᠭ ᠬᠥᠬᠡ ᠬᠣᠲᠤ: ᠥᠪᠦᠷ ᠮᠣᠩᠭᠣᠯ ᠰᠤᠷᠭᠠᠯ ᠬᠥ᠋᠋ᠮᠠᠵᠢᠯ ᠬᠥ᠋᠋ᠷᠢᠢᠠ, 1996 ᠰᠤ ᠶᠢᠨ 64; *Судао Билиг.* Словарь религиозных терминов. Хух-Хото: Изд-во образования Внутренней Монголии, 1996. С. 64; на монг. яз.).

- 关系中两件史实探微, 兰州大学历史系, 《青海民族研究》, 1998 年第 1 期, 40–45; *Дай Фаван*. Исследование двух событий в истории монголо-тибетских отношений в период Чингисхана // Этнические исследования Цинхай. Исторический факультет Университета Ланьчжоу. 1998. № 1. С. 40–45; на кит. яз.).
3. *De Le Ge*. Nei meng gu la ma jiao shi. Hu He Hao Te: Nei meng gu ren min chu ban she. 1998. 841 p. (德勒格, 内蒙古喇嘛教史, 呼和浩特:内蒙古人民出版社, 1998 年. 841 页; *Дэ Лэгэ*. История ламаизма во Внутренней Монголии. Хух-Хото: Народное издательство Внутренней Монголии, 1998. 841 с.; на монг. яз.).
  4. *Čao Iži*. Fagba lamun togöjji. Хөх хот: Övör Mongol ny Ardyn хөвлөлийн Хориэ, 1992. 221 p.; (查和伊智, 帕格巴-拉姆的传记: 《帕格巴-拉姆的传记》, 呼和浩特: 内蒙古人民出版社, 1992 年. 221 页; *Чоо Ицзи*. Жизнеописание Пагба-ламы. Хух-Хото: Народное издательство Внутренней Монголии, 1992. 221 с.; на монг. яз.).
  5. *Guo Jing*. Xin ling de mian ju: cang mi yi shi biao yan de shi di kao cha [M]. Shang hai: Sheng huo du shu xin zhi san lian shu dian shang hai fen dian. 1998. 359 p. (郭净, 心灵的面具: 藏密仪式表演的实地考察 [M]. 上海: 生活·读书·新知三联书店上海分店, 1998 年. 359 页; *Го Цзин*. Духовная маска: исследование ритуальных представлений тантризма. Шанхай: Шанхайский филиал Издательства Саньлянь, 1998. 359 с.; на кит. яз.).
  6. (*Rui Dian*) *Duo Sang*. Duo sang meng gu shi / Feng Bing jun yi. Bei Jing: Zhong hua shu ju. 1989. 264 p. ((瑞典)多桑, 多桑蒙古史, (冯秉钧译). 北京:中华书局, 1989 年. 第 264 页; *Д’Оссон А. К. М.* История монголов. От Чингиз-хана до Тамерлана / Пер. Фэн Бинцзюнь. Пекин: Китайское книгоиздательство, 1989. 264 с.; на кит. яз.).
  7. *Sudao Bilig*. Šašny tol’bičig. Хөх хот: Övör Mongolyn surgaal xoomjil хөөрүи, 1996. 911 p. (苏道比力格, 宗教术语词典: 《蒙语宗教术语词典》, 呼和浩特: 内蒙古人民出版社, 1996 年. 911 页; *Судео Билиг*. Словарь религиозных терминов. Хух-Хото: Изд-во образования Внутренней Монголии, 1996. 911 с.; на монг. яз.).
  8. *Sun Ying*. Qian xi meng gu la ma jiao yu sa man jiao de xing shuai li shi cheng yin // Nei meng gu min zu da xue xue bao: She hui ke xue ban. 1991. № 4. P. 61–65 (孙颖, 浅析蒙古喇嘛教与萨满教的兴衰历史成因. 《内蒙古民族大学学报: 社会科学版》1991 年第 4 期 61–65 页; *Сунь Ин*. Исследование исторических причин расцвета и упадка ламаизма и шаманства в Монголии // Вестник университета национальностей Внутренней Монголии. Серия «Общественные науки». 1991. № 4. С. 61–65; на кит. яз.).
  9. *Sxbaatar G., Čan Zuoran*. Mongolyn nüüdelčün ard түмний дунд Буддын шаšны эрт дөлгөрсөн үе. Хөх хот: Mongol sudlalyn too баримт, material. 1980. № 2. P. 26–31; (苏巴塔, 卓日汗, 《蒙古佛教的早期传播》, 呼和浩特: 内蒙古人民出版社, 1980 年. 第 2 期. 26–31 页; *Схбаатар Г., Чан Цзожань*. Распространение буддизма на раннем этапе среди кочевых народов Монголии. Хух-Хото: Данные и материалы монголоведения. 1980. № 2. С. 26–31; на монг. яз.).

#### Аннотация

Монгольский цам (в монгольском произношении: чам) берет свои истоки в тибетском цаме и является собой религиозно-культурный феномен, обладающий особой спецификой и получивший развитие после проникновения тибетского буддизма на территорию Монголии. Как результат длительного взаимодействия монгольской и тибетской культур цам воплощает собой богатые исторические и культурные ценности. В данной статье, написанной с использованием монгольских, тибетских и китайских источников, внимание уделяется двум факторам: изучению особых характерных черт монгольского цам, сложившегося в процессе его формирования под влиянием тибетского буддизма, а также анализу выразительной формы цам, выявлению художественной специфики, символизма и национального культурного содержания.

**Abstract**

The Mongolian *tsam* (pronounced 'cham' in Mongolian) originates with the Tibetan *tsam*. It denotes a religious and cultural phenomenon which has a particular specificity, and developed after the arrival of Tibetan Buddhism in the territory of Mongolia. As a result of the long interaction between Mongolian and Tibetan cultures, *tsam* embodies rich historical and cultural values. This article draws on sources materials from Mongolia, Tibet, and China, and focusses on two areas: 1) the unique characteristic features of the Mongolian *tsam*, which was formed under the influence of Tibetan Buddhism; 2) the analysis of the expressive form of *tsam*, its aesthetic specifics, symbolic significance, and national cultural content.

- ✓ *Ключевые слова:* художественные особенности, символическое значение, цам, буддизм, Тибет, Бон, лама.
- ✓ *Keywords:* aesthetic features, symbolic meaning, *tsam*, Buddhism, Tibet, the Bon religion, lama.



№ 1 / 2023

---

**ОБЗОРЫ,  
РЕЦЕНЗИИ,  
ХРОНИКИ**

---



УДК  
78.07

## Рецензия на:

**Огаркова Н. А. Музыкальный мир императрицы  
Елизаветы Алексеевны: Альбомные этюды  
Александровской эпохи. СПб.: Дмитрий Буланин,  
2021. 260 с., 12 с. [цв. вкл.]**

**КОВАЛЕВСКИЙ ГЕОРГИЙ ВИКТОРОВИЧ**

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

**KOVALEVSKY GEORGY V.**

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

*E-mail: geokov@gmail.com*

Монография ведущего научного сотрудника Российского института истории искусств, доктора искусствоведения Н. А. Огарковой «Музыкальный мир императрицы Елизаветы Алексеевны» включает в себя посвященный личности императрицы и ее музыкальным вкусам исследовательский раздел, а также расшифровку с научными комментариями хранящегося в Кабинете рукописей РИИИ нотного манускрипта из личной библиотеки императрицы Елизаветы Алексеевны (из 29 музыкальных номеров разных авторов в издании представлено 16).

На основе рукописи Наталия Алексеевна Огаркова ярко и увлекательно представила музыкальный быт рубежа XVIII—XIX веков. Каждый из номеров стал своего рода шифром, знаком, за которым протянулся целый шлейф имен, сюжетов и событий, связанных с одной из самых любимых русских императриц, при жизни удостоившейся восторженных эпитетов современников.

Книга состоит из двух глав, заключения и четырех приложений, первое из которых представляет собой воспроизведение нотного текста альбома, остальные — справочные комментарии, относящиеся к номерам альбома, указатель оперных и драматических произведений, биографические сведения о композиторах, краткое содержание опер, арии из которых вошли в альбом. На цвет-



ных вкладках представлены портреты героев, о которых идет речь в исследовании, а также факсимиле автографов и старопечатных изданий, хранящихся в Кабинете рукописей РИИИ.

Две главы книги посвящены различным аспектам общественной, музыкальной жизни и биографии Елизаветы Алексеевны, которые и стали причиной появления альбома. В центре первой главы — «Музыкальные вкусы императрицы Елизаветы Алексеевны» — главная героиня повествования с ее предпочтениями. В главе рассматриваются обстоятельства приезда императрицы в Россию, музыкальный быт рубежа XVIII—XIX веков (приводятся сочинения, звучащие во время свадебных и коронационных торжеств), история появления нотной библиотеки Елизаветы и роль императрицы в придворном музицировании (она обладала прекрасным голосом, играла на клавишных инструментах, арфе и гитаре). Отдельный раздел — история посвящения Елизавете песен знаменитым Карлом Марией Вебером. Н. А. Огаркова выдвигает убедительную гипотезу о появлении в России рукописей немецкого романтика благодаря сестре Елизаветы Алексеевны Каролине, которой композитор их вручил в Мюнхене, не встречаясь с российской императрицей лично.

Во второй главе — «Об альбомах и оперных сюжетах» — рассматривается феномен нотных альбомов», необычайно распространенных в XIX веке и малоизученных в современном музыкознании. Здесь же подробно комментируется состав «Нотного альбома» Елизаветы, написанного в основном рукой придворного композитора Осипа Козловского. Большинство номеров — арии и дуэты из популярных во времена Елизаветы опер, за редким исключением практически забытых в наше время. Исследовательская работа с ними была подобна кропотливому труду детектива с поиском в архивах и в интернете оригинальных либретто, партитур. В результате Н. А. Огаркова на основе каждого номера мастерски воссоздала ряд интереснейших историй и сюжетов, достойных воплощения в художественной литературе (например, драматическая биография драматурга и либреттиста Августа фон Коцебу). Не обошлось в этой главе и без открытий: так, Н. А. Огаркова установила, что завершающий альбом романс «Лодоиски» из одноименной оперы принадлежит не Луиджи Керубини, чье имя стоит в рукописи, а Рудольфу Крейцеру, известному скрипачу, прославившемуся в свое время и как оперный композитор. Параллельно с этим развивается интересный сюжет о восприятии «Лодоиски» русской публикой (обе оперы — и Керубини, и Крейцера — одновременно шли в Петербурге). Нужно также отметить подробный рассказ об одной из любимых опер Елизаветы — «Весталке» Г. Спонтини и о ее рецензии, дополняющей общую картину жизни и быта эпохи, когда театр проникал в жизнь, а жизнь становилась театром. Страдания и страсти оперных героев становились предметом всеобщего обсуждения, а влияние итальянской и французской оперы было тогда сопоставимо с влиянием на нынешнее общество голливудского кинематографа.



Богатый исторический фон — одно из несомненных достоинств данного исследования, а научная основательность, тщательная проверка фактов и явлений, легко читаемый повествовательный стиль при явственно ощущаемой симпатии к героям повествования делают эту работу одинаково интересной как для специалистов, так и для достаточно большого круга грамотных любителей, интересующихся историей музыки. Издание будет иметь также и практическую значимость в сфере расширения вокального репертуара.

# Информация для авторов

Журнал «Временник Зубовского института» принимает ранее не публиковавшиеся материалы (статьи, научные обзоры, рецензии), оформленные в соответствии с изложенными ниже требованиями.

Материалы передаются в редакцию в формате файлов Microsoft Word (расширение \*.doc, \*.docx) (имя файла — фамилия автора) на электронном носителе или по электронной почте (vremennik.riii@artcenter.ru) как приложение к письму.

Присланные статьи авторам не возвращаются.

1. Объем статьи, включая сноски и список литературы, — 0,5–1,0 п. л. (20 000–40 000 печатных знаков с пробелами). Статьи большего объема могут быть приняты к публикации по решению редколлегии в исключительных случаях. Объем рецензии, научного обзора, научной хроники — не более 0,5 листа (20 000 печатных знаков).

Материалы должны быть набраны в текстовом редакторе, шрифт Times New Roman. В статье могут быть использованы *курсив* или **полужирный шрифт**. Просим авторов не применять разрядку для выделения фрагментов текста.

2. Статьи могут содержать нотные примеры и графические изображения (рисунки, карты, схемы, таблицы). Они должны быть вставлены в документ, а также приложены в виде отдельных файлов. Нотные примеры принимаются в формате TIFF (расширение \*.tiff или \*.tif). В тексте ссылка на нотный пример — в круглых скобках: (пример 3). Все графические материалы должны быть в растровых форматах TIFF или JPEG с разрешением 600 dpi. В имени файла следует указать автора и название публикации, а также порядковый номер фотографии, рисунка или схемы. К тексту статьи должен прилагаться полный перечень иллюстраций и нотных примеров.

3. Примечания и ссылки на литературу должны быть подстрочные. Ссылки на литературу оформляются в соответствии с Государственным стандартом ГОСТ Р 7.0.5–2008 «Библиографическая ссылка». Номера сносок обозначаются арабскими цифрами.

Примеры ссылок в тексте:

*Порфирьева А. Л.* «Парсифаль» и его средневековые корни // Традиция в истории музыкальной культуры. Античность. Средневековье. Новое время: Сб. науч. трудов / Сост. и отв. ред. В. Г. Карцовник. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 109.

Список литературы помещается в конце текста в алфавитном порядке. Иностраные источники перечисляются после литературы на русском языке. В списке обязательно указывается название издательства и количество страниц в книгах; для статей — страницы в сборниках и журналах. В описании сборников просим указывать научного редактора (редактора-составителя).

Название источника приводится на языке оригинала. Названия источников на языках, использующих алфавиты, кроме кириллицы и латиницы (например, на арабском, греческом, иврите и др.), должны даваться в транслитерации латинским шрифтом. В конце ссылки в круглых скобках необходимо указать язык оригинала.

При оформлении ссылок на электронный ресурс необходимо указание даты размещения материала либо даты обращения к нему.

Примеры ссылок на электронный ресурс:

*Огаркова Н. А.* «Гром победы раздавайся» Г. Р. Державина — О. А. Козловского // Гимн А. Ф. Львова «Боже, царя храни!» в культурной и политической жизни императорской России. Глава 1. Российские гимны до 1834 г. URL: <http://hymn.artcenter.ru/book/1> (дата обращения: 26.01.2015).

Указания на архивные источники даются в тексте (сносках) в виде аббревиатуры (например: ЦГА СПб. Ф. 82. Оп. 3. № 38. Л. 59). Аббревиатуры расшифровываются при первом упоминании. Сокращения расшифровываются и подаются отдельным списком в конце статьи.

Рукописи, не отвечающие изложенным требованиям, в печать не принимаются, не редактируются и не рецензируются.

Авторы статей несут полную ответственность за точность и достоверность сведений, цитат, ссылок и списка литературы.

Исправления стилистического и фактологического характера согласовываются с автором.

4. К статье должна быть приложена краткая аннотация на русском языке (до 500 печатных знаков с пробелами) и на английском языке (возможна более объемная — до 1000 печатных знаков с пробелами), название статьи на английском языке, а также список ключевых слов (от пяти до десяти слов и словосочетаний) на русском и английском языках.

5. Мы просим авторов прислать нам следующие сведения о себе: фамилия, имя, отчество, ученая степень, звание, должность, место работы на русском и английском языках, контактная информация (адрес электронной почты, телефон).

## ВРЕМЕННОК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА. ВЫП. 1 (40). 2023

Дизайн и верстка *А. В. Келле-Пелле*

Дизайн обложки *А. М. Томеров*

**Адрес редакции и издателя:**

190000, С.-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5

Тел.: (812)314-41-36

E-mail: [vremennik.riii@artcenter.ru](mailto:vremennik.riii@artcenter.ru)

[www.artcenter.ru](http://www.artcenter.ru)

Подписано к печати 30.03.2023 г.

Бумага офсетная. Гарнитура «Петербург».

Формат 70×100/16. Усл. печ. л. 16,58. Тираж 500 экз.

Дата выхода в свет: 24.04.2023 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, 2023

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](mailto:zkaz@amirit.ru)

Сайт: [amirit.ru](http://amirit.ru)