РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТРАДИЦИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

СТАТЬИ. РАЗМЫШЛЕНИЯ. ЭССЕ

ЛАНЬ
ПЛАНЕТА МУЗЫКИ
MUSIC PLANET

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

АКАДЕМИЯ РОССИЙСКОЙ СЛОВЕСНОСТИ

РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТРАДИЦИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Статьи. Размышления. Эссе

Том 2

Санкт-Петербург

2022

ББК
УДК

Серия «Ценностные основания и структура художественного произведения в смысловом пространстве русской культуры»

Рецензенты:
доктор искусствоведения, профессор,
ведущий научный сотрудник РИИИ И. В. Мациевский;

доктор культурологии, профессор СПбГУ,
ведущий научный сотрудник РИИИ О. Б. Сокурова

Русская художественная традиция в современной отечественной культуре. Статьи. Размышления. Эссе. Том 2 / Ред.-сост. Г. В. Скотникова. СПб., 2022. –278 с., 16 л. ил

Сборник «Русская художественная традиция в современной отечественной культуре. Статьи. Размышления. Эссе». Том 2 – результат продолжающегося коллективного исследования сектора актуальных проблем современной художественной культуры Российского института истории искусств.

Авторы статей, понимая культуру как живую, развивающуюся национальную традицию, определяющую самобытность творческого проявления, обращаются к различным сферам современной художественной реальности (живописи, музыке, литературе), осмысливая процессы и формы преломления, метаморфозы традиции, выявляя ее действенную силу.

Книга предназначена специалистам, изучающим искусство, а также всем читателям, интересующимся судьбой русской художественной традиции.

Содержание

Введение 5

ПЕРВЫЙ РАЗДЕЛ

Г. В. Скотникова.
«Что было и что есть на Руси».
Искусство в философском мире В. В. Розанова 11

Н. С. Серегина.
Свадебный обряд на Руси XII в.: комментарий
к древнейшему летописному свидетельству 31

Е. В. Жданова.
Коммерциализация искусства:
актуальные взгляды на проблему 47

ВТОРОЙ РАЗДЕЛ

О. В. Губарева.
Художественный образ духовного.
Об искусствоведческом методе Михаила Алпатова ...57

Е. А. Скоробогачева, А. В. Степанова.
Архетип иконы в художественном мышлении
М. В. Нестерова 76

О. В. Губарева.
Иконописная эстетика в живописи
Александра Самохвалова 1920–1930-х годов 103

М. С. Фомина.
Проблемы современной картины
в культурном контексте взаимодействия модерна,
постмодерна и традиционализма
(по петербургскому счету) 114

В. В. Ефимовская.
Классическая традиция в искусстве
современной петербургской графики.
Служение красоте Нины Казимовой 126

В. М. Авдеев.
Метаморфоз традиций в монументальной живописи России рубежа XX–XXI вв.: к постановке проблемы 140

ТРЕТИЙ РАЗДЕЛ

Н. С. Серегина.
Баллада А. С. Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный» в магическом кристалле Достоевского и Баха в опере А. Смелкова «Идиот» (на либретто Ю. Димитрина) 152

О. И. Гладкова.
Серебряный век в современной отечественной музыке. «Петербургский ноктюрн» Геннадия Банщикова 173

М. В. Красова.
Певческие традиции Синодального хора в искусстве Г. М. Сандлера 188

В. А. Шляпников.
Органная культура Санкт-Петербурга. Прошлое. Настоящее. Будущее 215

ПРИЛОЖЕНИЕ

В. В. Ефимовская.
Храм будет построен! или Текст жизни. Духовные смыслы прозы о. Геннадия Рязанцева-Седогина 255

Сведения об авторах 274

Введение

Сборник работ «Русская художественной традиция в современной отечественной культуре. Статьи. Размышления. Эссе» является вторым томом* одноименного шеститомного коллективного исследования, осуществляемого в Российском институте истории искусств сектором актуальных проблем современной художественной культуры.

В книге представлены статьи петербургских и московских авторов, различных по индивидуальному стилю, строю научных интересов, художественным областям исследования, но объединенных общим идейным кредо. Его важнейшими составляющими являются, во-первых, *«органический принцип»* понимания культуры, то есть признание духовной реальности основополагающих национальных начал и скреп ее развития, иначе говоря, *традиции*, не укладывающейся целиком в рамки теоретико-рационального выговаривания, но ощущаемой личностью как сила и условие органичного творческого проявления; во-вторых, отношение к *искусству* как *лону «цветной истины»* (А. А. Григорьев) – форме полноценного, сущностного постижения бытия в его неисчерпаемой объемности и многосложности. Наконец, в третьих, в данном труде искусствоведы, отвечая на вопросы «что? и как?», избирают

---

* Русская художественная традиция в отечественной культуре. Статьи. Размышления. Эссе. Том 1 / Ред.-сост. Г. В. Скотникова. СПб.: ИД «Петрополис», 2020. 308 с.,8 ил.

образно-стилистический метод, «ища красоты и духовно-нравственного начала в единстве формы и содержания произведения» (М. В. Алпатов), идя по пути научно обоснованной субъективности (но не субъективизма), присущей природе гуманитарного знания и видя *в стремлении к высшему идеалу – неотъемлемое, исконное качество подлинной духовности.*

Работы двенадцати авторов, помещенные в сборник, открывают читателю спектр доминантных проблем изучения современных искусствоведов, в творчестве которых осуществляется эстетическая и философская преемственность с магистральной линией отечественной мысли, предмет которой *внутренний человек*, человек в духовном измерении. Усилия исследователей сосредоточены на претворении в явлениях искусства художественной энергии русской традиции (иконописной, певческой, органной, академической: изобразительной и музыкальной), конкретных форм ее метаморфозы, проявляющей искания и состояние художественного сознания нашего времени.

Разделы сборника определены тематикой статей. Первый раздел посвящен эстетической и культурно-исторической проблематике, второй – изобразительному искусству, третий – музыке, приложение – художественному слову пастыря.

Открывающая сборник статья Г. В. Скотниковой *«“Что было и что есть на Руси”. Искусство в философском мире В. В. Розанова»* раскрывает творческие прозрения мыслителя, его тонкое проникновение в глубинные смыслы явлений искусства, осуществленное в трудах, составивших книгу «Среди художников» (своеобразную энциклопедию современного писателю искусства), показывает идеи, связывающие времена и обогащающие самосознание нашего современника.

Н. С. Серёгина в статье «*Свадебный обряд на Руси XII в.: комментарий к древнейшему летописному свидетельству»*, работая в русле «скептической школы», ставит вопрос о необходимости пересмотра ряда византийских сви-

детельств о Руси, подчеркивая особую значимость свадебного обряда в существовании этноса.

В статье Е. В. Ждановой «*Коммерциализация искусства: актуальные взгляды на проблему*» проанализированы признаки, причины и следствия острого кризиса современной художественной культуры, показаны потенциальные возможности его преодоления, связанные, в частности, с традицией христианского отношения к предпринимательству.

О. В. Губарева в статье «*Художественный образ духовного. Об искусствоведческом методе Михаила Алпатова*» выявляет творческие принципы мэтра советского и мирового искусствоведения М. В. Алпатова (1902–1986), становление философско-эстетических основ его методологии, определившей целостный подход к искусству как к сложному живому организму, стремление выработать критерии художественности, помогающие зрителю «отличать шедевры искусства от ремесленных поделок и подделок».

Московские искусствоведы Е. А. Скоробогачева и А. В. Степанова предложили совместную статью «*Архетип иконы в художественном мышлении М. В. Нестерова*», выявив синтез многоразличных традиций, определивший художественную высоту созданий мастера. Авторы показывают, что духовным ядром творчества М. В. Нестерова явилась Святая Русь, запечатленная для потомков в форме живописной картины.

В статье О. В. Губаревой «*Иконописная эстетика в творчестве Александра Самохвалова 1920–1930-х годов*» рассмотрено преломление иконописной пластической формы и стилистики в творчестве художника, создавшего вдохновенные образы героев-символов созидательного труда. Автор раскрывает творчество А. Самохвалова в контексте понимания искусства советской властью как идеологического и политического феномена, обращая внимание на психоаналитические корни этой установки.

М. С. Фомина в статье «*Проблемы современной картины в культурном контексте взаимодействия модерна, постмодерна и традиционализма*» обращается к последней по времени выставке «Весна-21», организованной Союзом художников, как к удачному примеру «для обнаружения общих свойств современной изобразительности». Фиксируя изменение форм творчества и его рецепции, состояние «множественности выбора» в котором оказывается зритель, автор ставит вопрос: «Удастся ли классическим, а заодно и ставшим им *родственными* постмодернистским формам искусства, в частности, картине, проскользнуть в медленно закрывающиеся двери будущего?..».

В статье В. В. Ефимовской «*Классическая традиция в искусстве современной петербургской графики. Служение красоте Нины Казимовой*» создан творческий портрет художницы, прослежен путь к вершинам, проанализированы работы, выполненные в разных направлениях, жанрах и техниках. Нина Казимова показана и как «королева акватинты», как мастер, деятельность которого одухотворена красотой Петербурга.

В работе В. М. Авдеева «*Метаморфоз традиций в монументальной живописи России рубежа XX–XXI вв.: к постановке проблемы*» предложена емкая культурологическая модель трансформации традиций монументальной живописи России XX – начала XXI веков, формирующей общественное пространство, выявлены важнейшие аспекты исследования монументальной живописи как целостного культурного феномена.

Статья Н. С. Серёгиной «*Жил на свете рыцарь бедный» в магическом кристалле Пушкина, Достоевского и Баха в опере А. Смелкова "Идиот" (на либретто Ю. Димитрина)*» прослеживает звенья единой «золотой цепи», связующей художественное сознание различных исторических эпох. Работа может быть названа уникальной и по использованному методу-ключу, и по его реализации, сочетающей теоретический и визуальный аспекты. Мировая премьера оперы петербургского композитора состоялась 22 и 24 ян-

варя 2021 г. в Большом зале Приморской сцены Мариинского театра.

О. И. Гладкова в статье *«Серебряный век в отечественной музыке рубежа XX–XXI в.: “Петербургский ноктюрн” Геннадия Банщикова»* пишет об одном из видных представителей современной композиторской школы, продолжателе исконной петербургской традиции. Филигранная тонкость и философичность языка музыковедческого анализа раскрывают сочинение Г. Банщикова как изумительное по красоте воплощение лирики А. Блока, осуществленное благодаря вдохновенному стилевому синтезу, взаимодействию традиций и новаторства.

В статье М. В. Красовой *«Певческие традиции Синодального хора в искусстве Г. М. Сандлера»* впервые в искусствоведении деятельность выдающегося хормейстера советской эпохи Г. М. Сандлера рассматривается как часть непрерывной певческой традиции Синодального хора. Опыт работы в качестве хормейстера в хоре Сандлера позволил автору отчетливо выявить индивидуальные особенности его вокально-хоровой школы, методы распевки, звукоизвлечения, работы над интонационным строем, показать музыканта как подлинного служителя высокому искусству.

В обширной статье В. А. Шляпникова *«Органная культура Петербурга: прошлое, настоящее, будущее»* дана яркая культурологическая панорама развития и своеобразия традиций петербургской органной культуры. Рассмотрены ее основные компоненты: инструментарий, исполнительско-педагогическая школа, композиторское творчество, слушательская аудитория, в их сложном единстве. Важным аспектом работы является раскрытие характерных черт преемственности и подъема органной культуры Петербурга рубежа XX–XXI вв.

Г. В. Скотникова

ПЕРВЫЙ РАЗДЕЛ

Г. В. Скотникова

«Что было и что есть на Руси». Искусство в философском мире В. В. Розанова[1]

За Василием Васильевичем Розановым (1856–1919) закрепилась еще при жизни репутация одного из самых одаренных, своеобычных по творческому стилю мыслителей. Философ писал: «…думаю, что вообще *не рождалось еще человека,* у которого *сполна все его лицо* перешло бы в “литературу”»[2]. Можно говорить и о таком феномене, как «искусствоведение Розанова», которое столь же своеобразно по своему положению вне школ и теорий, как и сущностно значимо по проникновению в истинные смыслы, воплощенные художниками в различных видах искусства.

В аспекте преемственности творческих традиций в отечественной культуре сочинения В. В. Розанова, посвященные искусству, безусловно, родственны исследовательскому стилю А. А. Григорьева (1822–1864), художественного

---

[1] Основной текст статьи опубликован в: *Г. В. Скотникова.* «… Что было и что есть на Руси»: В. В. Розанов «Среди художников» // Международный научно-исследовательский журнал. № 5(95). Часть 2, 2020. С. 189–196.

[2] *Розанов В. В.* Юдаизм. Сахарна. М.: **Республика, 2011. С. 164.**

критика, поэта, философа[3], явившегося учителем классика русской мысли – Н. Н. Страхова. Будучи изумительно талантливым человеком, всецело преданным искусству и живой мысли, которую порождала его алчущая истины, страстная душа, А. А. Григорьев, «искатель абсолютного», «последний романтик» и «вечный Дон Кихот»[4], противостоя волне прагматичности и нигилизма, охватившей общество, стал создателем «органической критики», критики, которая сама живет по законам искусства, являясь при этом философским рассуждением.

Как и впоследствии В. В. Розанов, А. А. Григорьев нес в себе удивительно непосредственное ощущение национальной стихии, ее глубины и одухотворяющей силы. «Может быть, из всех своих современников он был наиболее русский человек как натура (не говорю – как идеал; это разумеется)»[5], – писал Ф. М. Достоевский.

В настоящее время становится все более очевидным, что в развитии русского самосознания имя философа В. В. Розанова – одно из ключевых. «Большой “пуд” все-таки положил я в чашу умственной жизни России. И это исполняет мою душу какого-то счастья…»[6].

В литературном наследии Василия Васильевича Розанова философия и художество слиты в чудесном единстве постижения истинного смысла предмета.

---

[3] А. А. Григорьева как представителя «золотого века» русской философии истолковывает в развернутом исследовании «Заклинатель стихий. Аполлон Григорьев и философия творческой личности» известный петербургский автор Н. П. Ильин. См.: *Ильин Н. П.* Трагедия русской философии. М.: Айрис-пресс, 2008. С. 317–438.

[4] Как называл себя он сам.

[5] *Достоевский Ф. М.* Примечание <к статье Н. Страхова «Воспоминания об Аполлоне Александровиче Григорьеве»> // Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений: в 30 т. Том двадцатый. Статьи и заметки. 1862–1865. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1980. С. 136.

[6] Там же. С. 146.

Под его пером смысл раскрывается как действенная сила умудрения человека, обращенная во всей его духовно-душевной целостности или, как говорил Розанов, к личной «тайне мелодичности».

Характерно высказывание Розанова, отражающее строй его философского сознания: «И я вовсе не все сплошь абсолютно записываю, а лишь тогда и то, что попадает на какую-то странную во мне таинственную музыку, сущности которой я совершенно не знаю, но которая заключается в чем-то приятно текущем во мне, что́ меня успокаивает, от чего мне хорошо, от чего мне гармонично. От чего мне в сущности *мелодично*. Вот *нашел слово и, пожалуй, разгадку*. Душа моя *мелодически* сложена, ей *поется*, – но глухим, безмолвным пением. Разве бы я мог столько написать (невообразимо), если бы не эта тайна *мелодичности*. При которой, – раз слова попали на эту нить, музыку, – я только "записываю", а слова безусловно и все уже сами родятся»[7].

В ноябре 1913 г. в канун Нового года в Петербурге увидела свет книга Розанова «Среди художников» (СПб., 1914). Это собрание статей, написанных на протяжении пятнадцати лет, предстало перед читателем как «целая энциклопедия современного искусства»[8]. В книге речь идет не только о художниках, она содержит работы, посвященные театру, танцу, скульптуре, литературе, музыке. При внешней тематической пестроте и импрессионистичности восприятия она выявляет важнейшие скрепы русской жизни, духовные опоры самосознания.

Статьи были опубликованы В. В. Розановым в газетах «Мировые отголоски», приложении к «Торгово-промышленной газете», «Новое время», «Слово», «Русское слово»; в журналах «Новый журнал иностранной литературы», «Мир искусства», «Золотое руно», «Русская мысль», «Журнале театра Литературно-художественного общества», «Ежегоднике императорских театров». В кни-

---

[7] *Розанов В. В.* Собр. соч.: Сахарна. М., 1998. С. 27.

[8] *Голлербах Э. Ф.* В. В. Розанов как историк искусства и коллекционер // Среди коллекционеров. 1922, № 2. С. 37.

ге «Среди художников» эти статьи-эссе были размещены в хронологическом порядке.

И сегодня обращение к розановским мыслям, выраженным в статьях-эссе, сохраняет свою значимость, ибо благодаря волшебству писательского пера погружает нас в ритмы и краски прошедшей жизни как преемственно связанной с нами реальности, открывая возможность ощутить пульс внутренней жизни русского человека начала XX в.

Мыслил В. В. Розанов как будто всем существом. Говорил о художниках и искусстве, будучи сам по складу дарования художником.

Его манера отношения к слову может быть описана словами А. А. Григорьева, для которого подлинная жизнь «достигает своей полноты только в связи с *человеческой* мыслью, рефлексией, философией»[9], философия воспринимается как «особая “форма жизни”, новая, более высокая ступень»[10] в ее развитии.

В сокровищницу же души человека вносится только то, что выражено художественно: «Как скоро знание вызреет до жизненной полноты, оно стремится принять литые художественные формы…»[11].

«Наши мысли вообще (если они точно мысли, а не баловство одно) суть плоть и кровь наша, суть наши чувства, *вымучившиеся* до формул и определений. Немногие в этом сознаются, ибо и немногие имеют счастие или несчастие *рождать* из себя собственные, а не чужие мысли»[12].

[9] *Ильин Н. П.* «Головная мысль с корнями в сердце». Философское умозрение против «теории» // Н. П. Ильин. Трагедия русской философии. URL: http://grigoryev.lit-info.ru/grigoryev/kritika/zaklinatel-stihij/3-golovnaya-mysl-s-kornyami-v-serdce.htm (дата обращения: 19.03.2020).

[10] Там же.

[11] *Григорьев А. А.* Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства. URL: http://grigoryev.lit-info.ru/grigoryev/kritika-grigorev/kriticheskij-vzglyad-na-osnovy.htm (дата обращения: 19.03.2020).

[12] *Григорьев А. А.* Письмо Е. С. Протопоповой. 6–7 (18–19) января 1858. Сиенна. URL: http://grigoryev.lit-info.ru/grigoryev/pisma/letter-201.htm (дата обращения: 18.03.2020).

Философ В. В. Розанов жил в период серебряного века, «духовного ренессанса»[13] в среде русской интеллектуальной элиты, подвергавшейся сильнейшим искушениям безбрежностью духа. Однако, Розанов, будучи открыт исканиям деятелей «нового религиозного сознания», «как творческая индивидуальность вышел из XIX века и корнями был связан с вековыми традициями русской культуры»[14].

Один из ярких представителей этого творческого времени, Ф. А. Степун, пишет: «...время между революцией 1905 года и войной 1914 года войдет в историю, с одной стороны, порой подлинного расцвета и углубления русской культуры, а с другой – порой явно нездорового, исполненного ядовитых соблазнов, утончения русской интеллигентской духовности. Молодому писателю было в ту пору нелегко внутренне справиться с богатством наступавших на него идей; еще труднее – отстоять себя от внешнего подчинения им. Слева наступала на него политика: Маркс, пролетарий, община, Пресня, Дума; справа эстетика: Ницше, Соловьев, соборность, Бодлер, Маларме, Ибсен, «орхестра»... Этого столпотворения идей и теорий, проповедей и провозглашений не выдерживал почти никто[15].

Среди писателей исключение являет И. А. Бунин, среди музыкантов С. В. Рахманинов, среди философов И. А. Ильин.

При более внимательном, непредвзятом и пристальном взгляде, безусловно, и В. В. Розанов, мыслитель, не боявшийся касаться головокружительных вопросов, граничивших с бездной тем, в своем предельно чутком и сложном духовном складе оставался национально укорененным, исконно русским мыслителем.

---

[13] *Бердяев Н. А.* Русский духовный ренессанс начала XX века и журнал «Путь» (К десятилетию «Пути») // Собрание сочинений. Т. 3. Типы религиозной мысли в России. Париж, 1989.

[14] *Фатеев В. А.* Розанов и русская культура // В. В. Розанов: Жизнь. Творчество. Судьба / Чтения, посвященные 80-летию памяти В. В. Розанова. Кострома, 1999. С. 4.

[15] *Степун Ф. А.* Бунин // Ф. А. Степун. Сочинения. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2000. С. 454.

Для него подлинно русскими философами являлись славянофилы, чья «головная мысль с корнями в сердце» была проникнута, как писал Н. Н. Страхов, «тем духом, который искони живет в народе нашем и содержит в себе всю тайну роста, силы и развития нашей земли»[16]. Напомню слова А. А. Григорьева: «Только за ту головную мысль борются, которой корни в сердце, в его сочувствиях и отвращениях, в его горячих верованиях, или таинственных, смутных, но неотразимых и, как некая сила, могущественных предчувствиях!»[17].

Определяя это направление отечественной мысли, Розанов говорил: «А славянофильство есть просто любовь русского к России»[18].

В этом определении нет академической строгости, зато есть дыхание правды. Это один из примеров несравненной проницательности, присущей розановской парадоксальности мышления. Парадокс у Розанова – не игра, не поза, а искра, высекающая подлинность. Его парадокс, произрастая из душевных глубин, порожден истовым исканием сущностного смысла вещей.

У В. В. Розанова восприятие жизни легко и естественно переливалось в слово, выявлявшее настоящее содержание бытия, само становящееся его органичной частью. Философ не представлял себя без писания, высказывания, словесной формы мировосприятия. Соответственно, его творческое литературное наследие весьма богато и масштабно.

В 1917 г. писатель составил план своего Собрания сочинений. Сохранившийся в его архиве этот план-замы-

---

[16] *Страхов Н. Н.* Борьба с Западом в нашей литературе. *Предисловие*. URL: dugward.ru (дата обращения: 26.03.2020).

[17] *Григорьев А. А.* Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства. URL: http://grigoryev.lit-info.ru/grigoryev/kritika-grigorev/kriticheskij-vzglyad-na-osnovy.htm (дата обращения: 19.03 2020).

[18] Славянофилы в воспоминаниях, дневниках, переписке современников // Сост., предисл. и примеч. А. Д. Каплина / Отв. ред. О. А. Платонов. М.: Институт русской цивилизации, 2016. С. 5.

сел охватывает как опубликованные труды, так и задуманные работы, включая 50 томов. Они распределены по следующим, как автор обозначил, сериям: 1. Философия; 2. Религия; 3. Литература и художество; 4. Брак и развод; 5. Общество и государство; 6. Педагогика; 7. Из восточных мотивов; 8. Листва; 9. Письма и материалы. (В настоящее время под общей редакцией А. Н. Николюкина осуществлено издание «Собрание сочинений В. В. Розанова в 30-ти томах».)

Материал, посвященный эстетической тематике, был весьма обширный. В серию «Литература и художество» Розанов включил целых три тома: «О писательстве и писателях» («Легенда о Вел. Инквизиторе», статьи о Достоевском, Лермонтове, Гоголе, Пушкине и проч.): т. 21–26; «Среди художников»: т. 27–28; «Путешествия» («Итальянские впечатления», «По Германии», «Русский Нил»: т. 29.

У Розанова Ра[illegible]?

При этом вспомним, что Розанов в свое время высказался о повергающей его в ужас мысли увидеть собранными и изданными все его сочинения. Так же, как и об идее памятника, который вдруг задумают поставить потомки, и который он сам видел только в форме руки, кисть которой собрана в однозначно говорящую горсть, кукиш, обращенный к зрителю.

Заметим, кстати, что в февраля 2001 г. в СПбГУ на философском факультете проходил Международный форум «Ритуальное пространство культуры», на котором был представлен «памятник», созданный на основе «завета» философа (ныне сохранившийся в музейных фондах кафедры культурологии, скульптор Б. Бертлеумов)[19].

22 мая 2002 г. в Костромском государственном университете им. Н. А. Некрасова был открыт бюст знаменитого костромича русского философа Василия Васильевича Розанова. Автор работы – скульптор Валерий Евдокимов.

---

[19] Памятник философу Розанову или всенародный кукиш. URL: individual-tour.livejournal.com›44950.html (дата обращения: 12.04.2020).

Памятник В. В. Розанову был установлен также в 2005 г. в Ельце во дворе Культурного центра имени художника В. С. Сорокина. Автор – скульптор П. П. Чусовитин. Здесь после окончания Московского университета В. В. Розанов преподавал географию и историю, здесь состоялась его судьбоносная встреча с Варварой Петровной Бутягиной, ставшей его второй женой.

Памятник установлен на собственные средства основателем центра Евгением Павловичем Крикуновым. Получив от властей города отказ разместить памятник в городе, он поставил его «у себя во дворе».

В канун столетия со дня кончины В. В. Розанова проект его памятника создал хотьковский скульптор заслуженный художник России Юрий Павлович Хмелевской. По замыслу автора этот памятник должен быть поставлен в Сергиевом Посаде, где мыслитель провел последние дни жизни и где в ограде Гефсиманского Черниговского скита был похоронен. Вместе с тем эта идея до настоящего времени остается только в проекте.

Интересно отметить, что, как пишет В. А. Фатеев[20], «над скульптурным портретом Розанова с сыном Василием работала Наталья Гиппиус» (1880–1963), одна из двух младших сестер Зинаиды Николаевны Гиппиус, человек сложной судьбы, талантливая художница[21].

Однако подчеркнем, что все-таки лучшим памятником Розанову-философу, автору и человеку, являются написанные им тексты, в которых мыслит его русская душа, умная, правдивая, пытливая, жаждущая света, взыскующая добра и истины.

---

[20] *Фатеев В. А.* С русской бездной в душе: Жизнеописание Василия Розанова. СПб.; Кострома: ГУИПП «Кострома», 2002. С. 448.

[21] *Павленко А. А.* Художник Татьяна Николаевна и скульптор Наталья Николаевна Гиппиус (реконструкция творческой биографии) // Театр. Живопись. Кино. Музыка: ежеквартальный альманах / Рос. ин-т театр. искусства – ГИТИС; [гл. ред. К. Л. Мелик-Пашаева; пер. на англ. Ю. М. Авакова]. М.: ГИТИС, 2016. Вып. 3. С. 121–141.

Рассмотрим ряд розановских художественно-философских впечатлений, ставших органичными частями смысловой палитры жизни человека и конкретного времени и входящих в содержание культурно-исторической памяти потомков. Вспомним, что борьба за культурно-историческую память составляет основное содержание духовной борьбы.

Каждая статья-эссе В. В. Розанова написана во имя постижения не только главного, уникального значения конкретного художественного явления, но и выявления его вневременной сути как культурного феномена.

«Работы Голубкиной»

Побывав на выставке «Союза русских художников» (Невский пр., 42, дом Армянской церкви), где в феврале 1910 г. были представлены две работы А. С. Голубкиной (1864–1927), В. В. Розанов под впечатлением от одной из них, «Голова мужчины», выполненной из полена, расколотого и узкого, задает риторический вопрос: «Что ж сделала Голубкина из этого полена?!». И сам отвечает: «Взглянул – и *знаешь* человека…»[22].

ипр., т.к. «материала полена» не бывает

Заметим, что скульптурные портреты А. С. Голубкиной не могут не поражать зрителя. На выставках ее работ посещает ощущение, что их материальная форма существует как будто только для того, чтобы наилучшим образом передать суть духовного наполнения изображаемого человека. Сила их воздействия бывает неотразима.

«Счастливы те, кто может иметь портрет от Голубкиной: ведь это увековечивание личности»[23].

«Ах, Голубкина, Голубкина: что бы Вам употребить еще полено, чтобы сделать из него меня… Меня, читателя, каждого», – пишет В. В. Розанов[24].

---

[22] *Розанов В. В.* Работы Голубкиной // В. В. Розанов. Собрание сочинений: Среди художников / Общ. ред., сост. и вступ. ст. А. Н. Николюкина. М.: Республика, 1994. С. 339.

[23] Там же.

[24] Там же.

Создание «портретов», по Розанову, требует «великого, осторожного и религиозного внимания». Удачный портрет закрепляет Божье мгновенье навсегда, передает «Божью вещь» поколениям и векам.

При этом философ высказывает мысль, что «портрет, в красках или карандашом, как бы ни был хорош, всегда досягает и никогда не достигает, всегда старается и никогда не успевает, имеет всегда более *иллюзия сходства,* нежели *настоящее сходство»* (курсив мой. – *Г. С.*), подчеркивает, что «живопись, самая превосходная, есть все-таки *призрак и волшебство* в отношении объемных тел, а не натура и *воспроизведение подлинного»*[25].

«Портрет – великое дело: повторение творения рук Божиих, минутного и умирающего – в неумирающем материале»[26], – такими гимническими интонациями говорит В. В. Розанов, истолковывая *сущностное значение* высокохудожественного скульптурного портрета, его уникальную роль в мире культуры человека.

«К открытию памятника государю Александру III» и «Paolo Trubezkoi и его памятник Александру III»

Продолжая тему скульптурного памятника, обратимся в истолкованию В. В. Розановым знаменитой работы Паоло Трубецкого (1866–1938), который работал над памятником с 1900 по 1909 г.[27]. Споры о его монументе не утихают в современном Петербурге, ведутся весьма живо и энергично в разных аспектах, один из которых местоположение памятника (изначальное или новое).

Подобно знаменитому историку искусства, авторитетнейшему критику А. Бенуа, Розанов увидел в этом памятнике глубину проникновения в художественную задачу.

---

[25] *Розанов В. В.* Работы Голубкиной // В. В. Розанов. Собрание сочинений: Среди художников. М., 1994. С. 341.

[26] Там же.

[27] *Талалай М. Г.* Паоло Трубецкой: скульптура и генеалогия. К 150-летию со дня рождения. М.: Старая Басманная, 2016. С. 34.

В. В. Розанов написал две работы, посвященные памятнику, созданному Паоло Трубецким. Это достаточно развернутые эссе, внутренне связанные, но различные по конкретным целям.

Статья «*К открытию памятника государю Александру III*» была публикована без подписи под названием «К открытию памятника императору Александру III» в газете «Новое время» 23 мая 1909 г., в день открытия памятника на Знаменской площади Петербурга перед Николаевским вокзалом. Об этой газете В. В. Розанов писал: «Мне кажется, что великое дело "Нового времени" (поистине великое) основывается на том, что в России рассматривали, и давно рассматривали что это есть единственно газета собственно русская...»[28].

Выбор места для установки монумента был определен тем обстоятельством, что именно отсюда вела железная дорога к Великому Сибирскому пути, державным строителем которого являлся император.

Статья предваряла знакомство с памятником, ее автор писал: «А сегодня мы ...все перенесемся воображением и мыслью к благородному прообразу монумента»[29].

Розанов решает задачу исторической характеристики, называя главнейшие качества императора Александра III, определившие своеобразие и значение его царствования.

Во-первых, император «принес с собой на трон» важнейшую, редкую черту общечеловеческой – «прямодушие, открытость и доброту».

Во-вторых, русские люди увидели на троне лицо «от плоти и кости своей», коего не было со времени Петра Великого. Государь «гордился более всего тем, что он был Русский Государь, что он был вождем и главою именно русского народа, русской державы»[30].

---

[28] *Розанов В. В.* Сочинения: В 12 т. Т. 2. Юдаизм. Сахарна / Под общ. ред. А. Н. Николюкина. М.: Республика, 2011. С. 92.

[29] *Розанов В. В.* К открытию памятника государю Александру III // В. В. Розанов. Собрание сочинений: Среди художников. М., 1994. С. 311.

[30] Там же.

Для внутренней жизни произнес он лозунг «Россия для русских». С переменами лозунг распространялся и на внешние отношения: «Россия никого не теснит: но требую, – говорил он как Русский Царь, – чтобы и Россию никто не теснил»[31].

Вторая статья *«Paolo Trubezkoi и его памятник Александру III»* увидела свет в газете «Русское слово» 6 июня 1909 г. под названием «Памятник императору Александру III». Статья была подписана одним из псевдонимов В. В. Розанова – В. Варварин. При этом редакция сделала примечание, в котором сообщала, что решительно не разделяет взглядов «почтенного сотрудника» ни на Россию, ни на интеллигенцию, но ценя свободу мнения, помещает статью.

В памятнике, созданном Паоло Трубецким, Розанов увидел проявление подлинно художественного дара, сильнейшее, очевидное выражение сути вещей – «он здесь выразил Россию». Дара таинственного, не обусловленного ни многознанием, ни образованностью, ни силой рационального мышления: «художник ничего намерено не делает», его рука «знает больше, чем его голова».

Трубецкой, «полуитальянец, флорентиец», не следящий за политикой, не знающий ни фактов, ни толков о них, по виду русских людей, которых встречал за границей, «по лицам и говору русских людей» знает русскую жизнь в ее глубине ее истории и настоящего времени, знает «то счастье и несчастье, надежды и безнадежность, которые могли родить и рождают» этих людей.

«Я не знаю – что́ и ка́к: но в памятнике он изумительно выразил, все, что́ *есть*... И монумент Фальконета для меня – опера, феерия невиданной действительности, а памятник Трубецкого – это такое родное, “мое”, “наше”, “всероссийское”, что хочется ... плакать и смеяться, как я смеюсь и внутренне плачу, глядя на этот памятник!..»[32].

---

[31] *Розанов В. В.* К открытию памятника государю Александру III // В. В. Розанов. Собрание сочинений: Среди художников. М., 1994. С. 312.

[32] Там же.

В восхитительной по артистичности манере В. В. Розанов осуществил искусствоведческий образно-стилистический анализ[33] памятника русскому государю Александру III.

При этом в вводных строках он отметил, что памятник «бесконечно обезображен» отполированным, вычищенным пьедесталом, напоминающим бонбоньерку, «и на нем … водружена “матушка Русь” с Царем ее»[34].

Завершая эссе, Розанов провозглашает: «монумент Трубецкого, – единственный в мире по всем подробностям, по всем частностям, – есть именно наш русский монумент»[35].

В. В. Розанов посвятил три статьи истолкованию «зрелища необыкновенного», которое являло собой искусство американки ирландского происхождения, танцовщицы-босоножки Айседоры Дункан (1877–1927), возрождавшей принципы античной хореографии, сводное пластическое движение как естественное проявление души.

«Танцы невинности (Айседора Дункан)»
«Дункан и ее танцы» (14 января 1913 г. в Малом театре)
«У Айседоры Дункан»

А. Дункан неоднократно посещала Россию: в 1904–1905 гг., в 1907–1913 гг., в 1921–1924 гг.[36]. В Москве дваж-

---

[33] *Губарева О. В.*: «Образно-стилистический метод можно охарактеризовать как поиск красоты и духовно-нравственного начала в единстве формы и содержания произведения». См.: *О. В. Губарева*. Михаил Алпатов об искусстве иконы: особенности метода // Временник Зубовского института, 2019, № 1. С. 83.

[34] *Розанов В. В.* «Paolo Trubezkoi и его памятник Александру III» // В. В. Розанов. Собрание сочинений: Среди художников. М., 1994. С. 324.

[35] Там же. С. 326.

[36] Айседора. Гастроли в России: Сб. рец. и ст., посвящ. гастролям А. Дункан / Сост., подгот. текста и коммент. Т. С. Касаткиной; вступ. ст. Е. Я. Суриц. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992.

ды публиковался перевод ее лекции «Танец будущего»[37]. В постоктябрьское время она пользовалась покровительством государственной власти. С 1922 по 1924 г. Айседора Дункан была женой Сергея Есенина. Школа, основанная ею, существовала в Москве до 1949 г.

Первая статья В. В. Розанова, посвященная знаменитой танцовщице, «имя которой прогремело по всему свету», была опубликована в 1909 г. в газете «Русское слово» под псевдонимом В. Варварин. Розанов сразу замечает, что *не повторит ничего «из итогов, слившихся в общеинтеллигентную молву»* (курсив мой. – *Г. С.*), «так как смотрел на Дункан со своих особых точек зрения, выразившихся в многолетних … писаниях о поле и о тех частях человеческой культуры, которые с полом связаны, и так как рассматривал Дункан и изучал ее пляски совершенно так, как если бы их видел впервые, как если бы впервые появилось это зрелище»[38].

Описывая состав публики, который «был явно умный и серьезный…», Розанов называет Станиславского, не пропустившего ни одного представления Дункан, что «одно много стоит». Розанов видит в Дункан воскрешение древнего естественного танца, противоположного современному балетному, противо-природному танцу, в котором «все принадлежит ногам и “ножкам”…», все строго, аскетично, жестко культивировано. «… *древний танец* был более танцем *рук, шеи, головы, груди,* – верхнего, а не нижнего человека, – чем ног…», «в танце Дункан – совершенное отсутствие нашего “па”». «*Танцует дух человека*, древняя “психея” Эллады»…. «*Танцует природа,* – не павшая, первозданная природа. Так прыгает Лань около Дианы»[39].

---

[37] *Дункан А.* Танец будущего: Лекция / Пер. Н. Филькова. Под ред. и с предисл. Николая Суслова. М.: Типо-лит. К. И. Чероковой, 1907, 16 с.; *Дункан А.* Танец будущего / Пер. с нем. под ред. Я. Маюцкевича. М.: Заря, 1908.

[38] *Розанов В. В.* Танцы невинности (Айседора Дункан) // В. В. Розанов. Собрание сочинений: Среди художников. М., 1994. С. 288.

[39] Там же. С. 293–294.

Автор пишет, что Дункан с босыми ногами в общеизвестном хитоне «Артемиды на охоте» «сказала: “Вот смотрите на меня, вот – человек!”».

В конце статьи Розанов восклицает:

«Ничего мутного – все так прозрачно!

Ничего грешного – все так невинно!

Вот – Дункан и дело, которое она сделала!»

Розанов полагает, что личность и школа Дункан «сыграют большую роль в борьбе идей новой цивилизации» за «”возвращение к природе! возвращение к естественному!”»[40].

Вторую статью «“Дункан и ее танцы” (14 января 1913 г. в Малом театре)», опубликованную в газете «Новое время» в 1913 г., Розанов мог бы назвать также словами, заключающими ее, – «Обрывок Олимпа в Малом театре». Вся она посвящена раскрытию именно этой мысли.

Розанов, анализируя смысл самобытного творчества Дункан, пишет, что она показала Грецию, открыв неизвестную область древнего искусства, знакомую прежде только в его неподвижности, «воссоздала *движение античного мира* в прекраснейшем виде его – *в движущемся древнем человеке*»[41].

Танцы Дункан произошли из внимательнейшего изучения ею музейных коллекций античного искусства: «положенный ею в основу танцев археологический материал – огромен», – авторитетно свидетельствует Розанов из глубины своих нумизматических штудий. Это «ученая и археологически-эстетическая сторона. Это достойно быть увенчанным академиями». Но «Дункан дала кой-что больше»[42].

---

[40] *Розанов В. В.* Танцы невинности (Айседора Дункан) // В. В. Розанов. Собрание сочинений: Среди художников. М., 1994. С. 295.

[41] *Розанов В. В.* «Дункан и ее танцы» (14 января 1913 г. в Малом театре) // В. В. Розанов. Собрание сочинений: Среди художников. М., 1994. С. 390.

[42] Там же. С. 391.

«Дункан именно блаженно танцует», словно чувствуя «брызг весеннего дождя, первые чистые капли его в мае месяце». «“Блаженство” – вот суть богов; греки так и называли их – “блаженные боги”, “μακαρεςθεοι”»[43].

И весь Петербург был счастливо, упоенно молод, благодарно ощутив обрывок, как сказал В. В. Розанов, – «*Олимпа в Малом театре*».

Спустя месяц после публикации второй статьи В. В. Розанов, лично познакомившись с танцовщицей, поместил 19 февраля 1913 г. в газете «Новое время» небольшое эссе *«На печальном остатке жизни»*, которое начиналось словами: «Оказывается, самое теплое воспоминание Айс. Дункан сохранила из всех ею посещаемых стран – о России»[44].

В книге «Среди художников», изданной в конце этого же года, Розанов опубликовал статью уже под другим названием – *«У Айседоры Дункан»*, заменив и первые строки следующими: «Я посетил Айседору Дункан. Как и следовало ожидать, она не бездетна».

На вопрос: «Но отчего у Вас все греческое? –

А. Дункан ответила: «...я думаю, у греков не специально греческое, а общечеловеческое. Танцы мои – просто танцы будущего». «Разве можно *научить* танцам? У кого есть призвание – просто танцует, живет танцуя и движется прекрасно. Потому что он сам прекрасен и прекрасна его душа»[45].

В. В. Розанов со свойственной ему сверхчуткостью к сути явлений в своих размышлениях рельефно показывает глубинный смысл феномена «танец Айседоры Дункан».

Столь же проницателен взгляд В. В. Розанова и в других работах.

---

[43] *Розанов В. В.* «Дункан и ее танцы» (14 января 1913 г. в Малом театре) // В. В. Розанов. Собрание сочинений: Среди художников. М., 1994. С. 391.

[44] *Николюкин А. Н.* Комментарии // В. В. Розанов. Собрание сочинений: Среди художников. М., 1994. С. 462.

[45] *Розанов В. В.* У Айседоры Дункан // В. В. Розанов. Собрание сочинений: Среди художников. М., 1994. С. 390. С. 396–397.

«Памяти Серг. Серг. Боткина» и «Памяти В. Ф. Коммиссаржевской»[46]

Говоря о конкретных людях, Розанов выявляет присущие обществу, живущему художественными интересами, архетипические явления.

Сергей Сергеевич Боткин (1859–1910) – выдающийся врач, профессор, сын знаменитого терапевта С. П. Боткина, коллекционер, избранный непременным членом Академии художеств.

Фигура С. С. Боткина привлекает В. В. Розанова прежде всего потому, что он был душой художественных сообществ в Петербурге, прежде всего молодого кружка «Мир искусства», талантливо определяя общий тонус и интерес жизни.

По складу характера это был человек, щедро излучавший богатство своего внутреннего мира. Лицо его «являло всего более ласковости именно в отношении того, над кем или над чем он шутил, в чем замечал невинно-забавную сторону». «Не было фигуры менее официальной и “должностной”, чем он».

– «Счастливый человек, – невольно приходило на ум».

«Он любил все красивое, характерное, национальное. Любил во всякой вещице ее физиономию, метко улавливая своим глазом, явно художественным». «… поэтизировал, мечтал, объяснял, сравнивал… И больше всего надеялся: “вперед”, “еще”»[47].

«Мысль о шире приходила при взгляде на этого русского человека», так рано ушедшего из жизни, создававшего ощущение ее полноты, насыщенности красотой и теплом общения.

Называя С. С. Боткина «истинно прекрасным и добрым русским человеком», Розанов раскрывает, сколь значима

---

[46] В литературе России конца XIX в. фамилия известной актрисы Веры Федоровны. Комиссаржевской (1864–1910) обычно писалась через два «м».

[47] *Розанов В. В.* Памяти Серг. Серг. Боткина // В. В. Розанов. Собрание сочинений: Среди художников. М., 1994. С. 327.

в обществе *роль человека*, обладающего благодатным чувством красоты, душой, взыскующей радости, счастливо открытой в своем пении и щедро одаривающей других. Именно благодаря таким людям «как жизнь, о, Боже мой, становится полна!»[48].

Статья В. В. Розанова «*Памяти В. Ф. Коммиссаржевской*» была опубликована в газете «Русское слово» в 1910 г. связи с безвременным уходом актрисы из жизни.

Розанов говорит об особом художественном «или, скорее, … лирико-художественном» даре В. Ф. Комиссаржевской, благодаря которому в ее игре жило что-то заветное, щемящее, несбыточно-желанное русской души: «На коечто из “сценического” каждый смотрел, как на тропочку своей биографии …»[49].

«Комиссаржевская была гражданин, человек; была художница. “Цехом” и “ремеслом” от нее не пахло». «У нее было большое “я”[50]. «… все чувствовали, что в ней … не человек служит “актрисе”, а “актриса” служит человеку»[51].

Порыв и трепет В. Ф. Комиссаржевской и сегодня живет в Петербурге, он словно растворен в его воздухе, слит с таинственно влекущим светом белых ночей, томящих своей загадочной красотой.

«На концерте Шаляпина»

В эссе «На концерте Шаляпина», впервые опубликованном в газете «Новое время» в 1913 г., потрясающе передана общая атмосфера, картина концерта: и отношение к певцу публики, и состояние души человека, слушающего, смотрящего, общающегося, думающего, восторгающегося.

---

[48] *Пушкин А. С.* Зима. Что делать нам в деревне? // А. С. Пушкин. Собр. соч. в 10 т. / Под общ. ред. Д. Д. Благого, С. М. Бонди, В. В. Виноградова, Ю. Г. Оксмана. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1959. Стихотворения 1823–1836. С. 255.

[49] *Розанов В. В.* Памяти В. Ф. Коммиссаржевской // В. В. Розанов. Собрание сочинений: Среди художников. М., 1994. С. 331.

[50] Там же. С. 329.

[51] Там же. С. 330.

Розанов предстает здесь как волшебник, воспроизводящий явление, погружая в него читателя. «Всякое движение души у меня сопровождается выговариванием. И всякое выговаривание я хочу непременно записать. Это – инстинкт. Не из такого ли инстинкта родилась литература?»[52].

«“Бабы” Малявина»[53]

В статье «“Бабы” Малявина» В. В. Розанов пишет, что «Бабы» «уже никогда не исчезнут из истории русской живописи», как «Мертвые души» из истории русской литературы.

На полотне Ф. А. Малявина представлено, выражено и понято «*русское женское существо,* как своеобразное и новое среди француженок, немок, итальянок, римлянок, гречанок, грузинок…. Нужно, конечно, было изучать и брать не “дам”, *баб.* Отсюда – сюжет и *имя.* “Бабы” – это *вечная суть* русского, – как “чиновник”, вообще “купец” вообще же, как “боярин”, “царь”, “поп”. Это – схема и прообраз, первоначальное и вечное»[54].

Именно сущностное, вечное, глубинное в русском духовно-душевном мире В. В. Розанов, вдохновенный служитель правды, постигал и удивительно полноценно, живо, художественно совершенно, передавал в своих статьях-эссе, собранных в книгу «Среди художников».

К Василию Васильевичу Розанову можно отнести слова, сказанные им о К. Н. Леонтьеве: «Он был редко прекрасный русский человек, с чистой, искренней душой, язык коего никогда не знал лукавства…»[55].

---

[52] *Розанов В. В.* Уединенное. Соч.: В 2 т. Т. 2 / В. В. Розанов. М.: Правда, 1990. С. 277.

[53] Картина Федора Андреевича Малявина (1869–1840) хранится в Национальном музее современного искусства в Париже.

[54] *Розанов В. В.* «Бабы» Малявина // В. В. Розанов. Собрание сочинений: Среди художников. М., 1994. С. 214–215.

[55] *Розанов В. В.* Из «Опавших листьев» и «Мимолетного» 18 июня 1915 г. // В. В. Розанов. Русская мысль. С. 345–346.

Для В. В. Розанова искусство являлось высшей формой выражения смысла бытия народа. Философия мыслителя, будучи укорененной в глубинах исконно национального типа мироотношения, стала полнокровным проявлением ума как части души. Именно этим определяется и такое ее качество, как художественность, и несравненная сила ее влияния на национальное самосознание.

Н. С. Серегина

Свадебный обряд на Руси XII в.: комментарий к древнейшему летописному свидетельству

Свадебный обряд, свидетелем которого стала фольклористика последних столетий[1], уходит в глубь времен. Однако имеется мало сведений о том, какие формы этот обряд имел на заре отечественной истории и какие масштабы его бытования можно предполагать в момент перехода от язычества к христианству в XI–XII вв. Первое описание быта древних славян Б. А. Рыбаков относит к 1-й половине 1-го тысячелетия н. э., отмечая, что уже тогда «Поляне “бяху мужи мудры и смыслены”, они строят города, придерживаются хороших обычаев своих отцов, у них правильные семейные взаимоотношения, “стыденье” к женской половине семьи, нормальный патрилокальный брак с приданым»[2]. Переходя к анализу

[1] Русская свадьба: в 2-х т. Т. 1. / Под ред. А. С. Каргина. Сост. А. В. Кулагина, А. Н. Иванов. – М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2000. 512 с.; Русская свадьба: в 2-х т. / Сост. А. В. Кулагина и А. Н. Иванов. – М.: Республиканский центр русского фольклора, 2000. Т. 1. 504 с.; *Владимирова Т. Н.* Русская свадьба (Библиографический указатель). – М., 2002. Т. 1. 342 с.; Т. 2. 166 с.

[2] *Рыбаков Б. А.* Нестор о славянских обычаях // Древние славяне и их соседи / Отв. ред. Ю. В. Кухаренко. – М.: Наука, 1970. С. 40–44.

дальнейшего текста, Рыбаков отмечает существование проблемы в исторической науке: «Историки-норманисты смаковали слова Повести о том, что славяне «живяху звѣриньскимъ образомъ, живуще скотьски...». Другие комментировали этот раздел исходя из позиции летописца христианина, хвалившего крещеных полян и умышленно чернившего язычников лесной полосы. Задача критики этого текста распадается на две части: во-первых, надо установить хронологию той эпохи, о которой пишет Нестор, а во-вторых, проверить (например, по археологическим данным), был ли на самом деле тогда столь контрастен быт славян на берегах Днепра и вдали от Днепра»[3].

Для правильной трактовки момента возникновения свадебного обряда на Руси необходимо понимание его роли в существования этноса. В одной из основополагающих работ о русской свадьбе Д. М. Балашов обозначил этот обряд как механизм сохранения культуры народа, вырабатывавшийся на протяжении длительного времени: «Обрядовое (магическое) действие возникает как способ древнего принудительного воздействия на природу и человека. Этой своей стороной обрядовость отражает еще доисторический "магический" способ мышления наших далеких предков. Однако в обрядах есть и другая сторона, значительно более важная: они являются могущественным средством национального воспитания и сплочения народа в одно духовное целое (обряд един и общеобязателен, а следовательно, объединяет всех живущих членов народа друг с другом), а также средством связи живущих с предками (обряд совершается так же, как его совершали деды и прадеды, следовательно, он объединяет народ не только географически, но и исторически, образуя духовную связь, уходящую в глубь времен)»[4].

---

[3] *Рыбаков Б. А.* Нестор о славянских обычаях // Древние славяне и их соседи. С. 40.

[4] *Балашов Д. М.* Русская свадьба. Свадебный обряд на Верхней и Средней Кокшеньге и на Уфтюсе (Тарногский р-н Вологодской обл.) / Д. М. Балашов, Ю. И. Марченко, Н. И. Калмыкова. – М.: Современник, 1985. С. 5.

Эта широко известная цитата из «Повести временных лет» об обычаях славян в ранние времена, содержащаяся в вступительном, до-хронологическом разделе летописи привлекается в учебном процессе, цитируется средствами массовой информации, анализируется во многих исследованиях, постоянно уточняясь в своих трактовках. В недавней диссертации М. Ю. Андрейчевой[5] данный документ исследуется текстологически. Этот текст, по ее выводам, создавался в период со второй половины XI в. по 10-е гг. XII в. и зафиксирован в «Повести временных лет» по спискам Лаврентьевской (XIV в.), Ипатьевской (XV в.) летописей и в других источниках[6]. В рассматриваемом фрагменте содержится описание брачных обычаев, бытовавших в старину у восточнославянских племен (полян, древлян, радимичей, кривичей, северян, вятичей):

> Имяху бо обычаи свои, и законъ отецъ своих и преданья, кождо свой нравъ. Поляне бо своих отець обычай имутъ кротокъ и тихъ, и стыдѣнье къ снохамъ своимъ и къ сестрамъ, къ матеремъ и к родителемъ своимъ, къ свекровемъ и къ деверемъ велико стыдѣнье имѣху, брачный обычай имяху: не хожаше зять по невѣсту, но приводяху вечеръ, а завътра приношаху по ней что вдадуче. А древляне живяху звѣриньскимъ образомъ, живуще скотьски: убиваху другъ друга, ядяху вся нечисто, и брака у нихъ не бываше, но умыкиваху у воды дѣвиця. И радимичи, и вятичи, и сѣверъ одинъ обычай имяху: живяху в лѣсѣ, яко же и всякий звѣрь, ядуще все нечисто, и срамословье в них предъ отьци и предъ снохами, и браци не бываху въ них, но игрища межю селы. Схожахуся

[5] *Андрейчева М. Ю.* Образы иноверцев в «Повести временных лет». Автореф. дис. … канд. исторических наук. – М., 2017. С. 6.

[6] *Андрейчева М. Ю.* Образы иноверцев в Повести временных лет. – СПб.: Нестор-История, 2019. 184 с. Реф.: *Дунаева Ю. В., Андрейчева М. Ю.* Образы иноверцев в Повести временных лет. – СПб.: Нестор-История, 2019. 184 с. // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 5; История: Реферативный журнал, 2021. № 1. С. 41–47.

на игрища, на плясанье и на вся бѣсовьская пѣсни, и ту умыкаху жены собѣ, с нею же кто съвѣщашеся; имяху же по двѣ и по три, жены[7].

Перевод:

Все они (эти племена) имели свои обычаи и законы своих отцов и предания, и каждые – свой нрав. Поляне имеют обычай отцов своих кроткий и тихий, стыдливы перед снохами своими и сестрами, матерями и родителями; перед свекровями и деверями великую стыдливость имеют; имеют и брачный обычай: не идет зять за невестой, но приводят ее накануне, а на следующий день приносят за нее – что дают. А древляне жили звериным обычаем, жили по-скотски, убивали друг друга, ели все нечистое, и браков у них не бывало, но умыкали девиц у воды. А радимичи, вятичи и северяне имели общий обычай: жили в лесу, как звери, ели все нечистое и срамословили при отцах и при снохах. И браков у них не бывало, но устраивались игрища между селами, и сходились на эти игрища, на пляски и на всякие бесовские песни и здесь умыкали себе жен по сговору с ними; имели же по две и по три жены[8].

М. Ю. Андрейчева привлекает византийские источники данного текста, отмеченные рядом ее предшественников, показывая их в сравнении с указанным летописным фрагментом, выявляя моменты прямых аналогий, заимствований и замещений, находя новые ракурсы смысла летописного текста, повествующего, казалось бы, об исторических реалиях и событиях до-летописной Руси. К ним относится византийская Хроника Георгия Амартола (IX в.), появившаяся на Руси в XI в. М. Ю. Андрейчева показывает, как составитель «Повести временных лет» привлекал Хрони-

[7] Повесть временных лет. Часть первая / Текст и перевод, подготовка текста А. С. Лихачева. Перевод Д. С. Лихачева и Б. А. Романова. Под ред. чл.-корр. АН СССР В. П. Адриановой-Перетц. – М.–Л.: Изд-во АН СССР, 1950. С. 14.

[8] Повесть временных лет… С. 211.

ку, заимствуя из нее сведения, касавшиеся дохристианской всеобщей истории, что оказало существенное влияние на текст летописи.

Исследовательница опирается на труды А. А. Шахматова[9], П. В. Лукина[10], Л. В. Черепнина[11], М. Д. Приселкова[12], Д. С. Лихачева[13], Н. К. Никольского[14], М. Х Алешковского[15], В. Н.Петрухина[16], А. А.Гиппиуса[17], С. М. Михеева[18],

---

[9] *Шахматов А. А.* Разыскания о русских летописях. М., 2001. С. 14, 282.

[10] *Лукин П. В.* Восточнославянские «племена» и их князья: конструирование истории в Древней Руси // Славяне и их соседи. Предания и мифы о происхождении власти эпохи Средневековья и раннего Нового времени. Сб. тезисов XXV конф. памяти В. Д. Королюка. – М., 2010. С. 84.

[11] *Черепнин Л. В.* «Повесть временных лет», ее редакции и предшествовавшие ей летописные своды // Исторические записки. Вып. 25. – М., 1948. С. 321–322.

[12] *Приселков М. Д.* История русского летописания XI–XV вв. – СПб., 1996. С. 75–76.

[13] *Лихачев Д. С.* Русские летописи и их культурно-историческое значение. – М., Л., 1947. С. 36–43, 152–155.

[14] *Никольский Н. К.* «Повесть временных лет» как источник для истории начального периода русской письменности и культуры // К вопросу о древнейшем русском летописании. Вып. 1. – Л., 1930. С. 29–30, 85–101.

[15] *Алешковский М. Х.* Повесть временных лет. Судьба литературного произведения в Древней Руси. – М., 1971. С. 29–30, 71–83.

[16] *Петрухин В. Я.* Как начиналась Начальная летопись? // Труды Отдела древнерусской литературы. № 57. – СПб., 2006. С. 36–37.

[17] *Гиппиус А. А.* К реконструкции древнейших этапов истории русского летописания // Древняя Русь и средневековая Европа: возникновение государств. Материалы конференции. – М., 2012. С. 48; *Гиппиус А. А.* Два начала Начальной летописи: к истории композиции Повести временных лет // Вереница литер. К 60-летию В. М. Живова. – М., 2006. С. 73.

[18] *Михеев С. М.* Кто писал «Повесть временных лет»? – М.: Индрик, 2011. С. 101–102. (Славяно-германские исследования. Т. 6.)

В. М. Живова[19], В. М. Истрина[20] и других, сопоставляя текст ПВЛ, повествующий о народах Руси, и текст ХГА, сообщающий об окраинных народах Сирии. А. Гиппиус пришел к выводу, что фрагмент с рассуждением о нравах и обычаях диких народов основан на цитате из ХГА и был добавлен в летописный текст составителем ПВЛ, переадресовавшим его славянским племенам. Выдвинутые Гиппиусом идеи стратификации летописного текста поддержал С. М. Михеев. Историографический обзор работ, касавшихся текстологии исследуемого летописного фрагмента, показал, что большинство историков приписывало его составителю ПВЛ 1110-х гг.[21]

В сравнении текстов ПВЛ и ХГА обнаруживается заимствование и переосмысление текста ХГА:

> Глаголеть Георгий в лѣтописаньи: “Ибо комуждо языку овѣмъ исписанъ законъ есть, другимъ же обычаи, зане [законъ] безаконьникомъ отечьствие мнится. От них же первие Сирии, живоуще на конець земля, законъ имуть от своих обычаи: не любодѣяти и прелюбодѣяти, ни красти, ни оклеветати ли оубити, ли злодѣяти весьма. Законъ же и у Ктирианъ, глаголеми Врахманеи островьници, еже от прадѣдъ показанньемь и благочестьемь мяс не

[19] *Живов В. М.* Разыскания в области истории и предыстории русской культуры. – М., 2002. С. 175–178.

[20] *Истрин В. М.* Замечания о начале русского летописания: по поводу исследований А. А Шахматова // Известия отделения русского языка и словесности. Т. 27. – Л., 1924. С. 248–251.

[21] *Петрухин В. Я.* Как начиналась Начальная летопись? // Труды Отдела древнерусской литературы / РАН. Институт русской литературы (Пушкинский Дом) / Отв. ред. О. В. Творогов. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2006. Т. 57. С. 36–37; *Он же*. Пространство и время киевской легенды // Древнейшие государства Восточной Европы. 2006 год: Пространство и время в средневековых текстах. – М., 2010. С. 385–386; *Он же*. Киевская легенда и историческое пространство // Восточная Европа в Древности и Средневековье. XVIII Чтения памяти чл.-корр. АН СССР В. Т. Пашуто (Москва, 17–19 апреля 2006 г.). Материалы конференции. – М., 2006. С. 149–153. С. 41.

ядуще, ни вина пьюще, ни блуда творяще, никакоя же злобы творяще страха ради многа [и Божия вѣры], ибо явѣ таче прилежащимъ к нимъ [Индиомъ] оубиисводѣиици, сквернотворяще, гнѣвливи и паче естьства ли нутрьнѣишимъ странѣ ихъ человекъ ядуще и страньствующихъ оубиваху, паче же ядять яко пси. Етеръ же законъ Халдѣемъ [и]е Вавилонямъ: матери поимати, съ братними чады блудъ дѣяти и оубивати. Всякое бо студеное дѣянье яко дѣтелье мнястя дѣюще любо далече страны своея будуть»[22].

М. Ю. Андрейчева показывает, что ценностная характеристика обычаев в том и в другом источнике определяется противопоставлением народов, уже приобщившихся к христианству либо пребывающих вне его влияния. В связи с этим позиционный контраст в описании обычаев народов Руси в цитате из ПВЛ следует видеть не как объективную реальность, но как тенденциозное выражение взгляда летописца-христианина, трактующего нюансы обычаев, отстоящих от его времени на столетия, как простое отражение дикости нравов народов. Представленные нецивилизованными, древляне и другие племена славян в ПВЛ, таким образом, уподоблены летописцем окраенным народам Сирии. Насколько это описание исторично, можно только догадываться, но ссылаться на это летописное свидетельство без специальных текстологических поправок, в свете этих новых данных, уже не представляется возможным.

Впрочем, детали описания восточных народов в ХГА не касаются брачных обычаев, а в ПВЛ таким сведениям уделено несколько фраз вполне информативных, хоть и разграниченных контрастным оценочным суждением.

Мы читаем, что поляне имели устоявшиеся традиции (от «своих отець») благостной семейной жизни («обычаи имуть кротокъ и тихъ»). Показана сложившаяся терминология родства и уважительное отношение к родственникам («стыдѣнье къ снохамъ своимъ и къ сестрамъ, къ ма-

[22] Цит. по: *Андрейчева М. Ю.* Образы иноверцев в «Повести временных лет»… С. 20.

терямъ и к родителемъ своимъ, къ свекровемъ и къ деверемъ велико стыдѣнье имѣху»). Ввод в семью нового члена и момент объединения двух родов представлен лаконично в своем порядке: невесту приводили, а на следующий день приносили имущество, которое полагалось за невестой от ее родни («Брачныи обычаи имяху: не хожеше зять по невѣсту, но приводяху вечеръ, а завътра приношаху по неи что вдадуче»). В этой фразе не упоминается каких-либо элементов художественных совместных действий, маркирующих событие в жизни семьи и двух родов, каким является свадьба. Хотя некоторый этикет оговаривается: жених (зять) за невестой не ходит, но ее приводят. Стало быть, момент предварительного сговора между родами (этап свадьбы, известный и по поздним источникам) наличествовал, о чем свидетельствует указываемый факт, время привода невесты и момент предоставления за ней некоего приданого. Следует заметить, что указание «невѣсту, ... приводяху вечер» содержит, по всей видимости, особый ритуальный момент, на котором необходимо сфокусировать наше внимание.

Скудость сведений ПВЛ о моментах древне-славянской свадьбы не корреспондируется с объемом сведений о разветвленной системе религиозно-магических этикетных условностей, связанных с обрядом свадьбы, известных фольклористике по поздним источникам[23]. Надо думать, что в дохристианскую эпоху таких ритуальных условностей было не меньше, чем в христианскую, описанию которых посвящено много исследований. Видимо, повествователь не акцентировал в рассказе о полянах обрядовую сторону сюжета.

---

[23] См.: *Кагаров Е. Г.* Состав и происхождение свадебной обрядности // Сб. Музея Антропологии и Этнографии, 1929. Т. VI. С. 182–195; *Самоделова Е. А.* Былички о колдунах и домашних духах в сопоставлении со свадебной магией // Сказка и несказочная проза. – М.,1992. С. 63–81; *Балашова О. Б.* Загадка и магия в художественной системе свадьбы. Дис. канд. филол. наук. – М., 2002.

В ряде исследований локальных культур момент перехода невесты в дом жениха отмечается как имеющий социально-статусное оформление обряд. Так, у народов Кавказа «центральным акцентом свадебного торжества был переезд невесты из отцовского дома в дом жениха. У лакцев в день перевода невесты из отцовского дома в дом жениха или в предшествующий этому вечер несколько женщин от нее шли в дом юноши и совершали обряд занавешивания угла комнаты, предназначенной для молодых. … У даргинцев, в ночь, предшествовавшую переводу невесты в дом жениха, в ее доме пекли огромный пирог и делали халву. … У даргинцев и аварцев в день перевода невесты к жениху приглашалась в его дом вся мужская родня невесты. … Сам жених за невестой никогда не шел. (подчеркнуто нами. – *Н. С.*) … У даргинцев невесту первым встречал отец жениха»[24]. В связи с этими сведениями, совпадающими в некоторых деталях с информацией ПВЛ (действие проходило вечером, жених сам не шел за невестой), можно думать, что за краткостью этого эпизода стоят общепринятые обычаи, не нуждающиеся в подробном описании.

Повествуя о других племенах, в следующем абзаце летописец сообщает, что, в отличие от полян, древляне (деревляне), а также другие племена – «радимичи, и вятичи, и сѣвер» – имеют другой, общий для них, обычай («одинъ обычаи имяху», «живяху в лѣсѣ»), предпочитающий умыкание жен на фоне массовых народных игрищ: «и брака оу них не бываше, но оумыкаху оу воды девица». Семейной благопристойности, в сравнении с полянами, у этих племен, по сообщению летописца, было недостаточно: «и срамословие в них пред отьци и снохами». У этих племен он отмечает действенную веселость в момент совершения брачного действа, когда понравившихся девиц активные

[24] *Исмаилова А. М.* Свадебные обряды народов Дагестана // История и археология. Материалы I Междунар. науч. конф. (Санкт-Петербург, ноябрь 2012 г.). – СПб.: Реноме, 2012. С. 80–83.

женихи «умыкали» по обоюдному желанию, по совету, т. е. по уговору, а после сходились всем народом на пляски да игрища: «И браци не бываху въ них но игрища меж селы». В Радзивилловской летописи такое игрище изображено в миниатюре, с бубнами, рожками, с толпами хлопающих в ладоши людей. Картинка имеет надпись на поле: «Игрище». См. вклейку.

у меня нет этой ил.

После рисунка следует новый абзац, с заглавной буквы (не проставляемой в публикациях и цитированиях), дополняющий изображение словесными уточнениями сюжета о схождении народа на игрище с плясками, песнями, умыканием жен и смеховым (так называемым «бесовским») действом: «Въсхожахоус на игрища на плясания и на вся бесовьская пѣсни. И тоу оумыкаху жены собѣ с нею кто съвѣшашеся. Имяхоуть же и по две и по три жены»[25].

На рисунке мы видим толпы народа, обозначенные плотными группами людей, двух музыкантов с духовыми инструментами, а в центре плясавицу и молодого плясуна с бубном. Картина наполнена звуками – пением людей, пищанием небольших, высоко звучащих инструментов, топотом пляски, ритмом сопровождающих хлопков в ладоши, гомоном зрителей.

Нам довелось обнаружить источник, совпадающий по содержанию с приведенным рисунком Радзивилловской летописи: в видеоматериале, размещенном на youtube.com 6 декабря 2018 г. Фаридом Керимовым, представлен эпизод свадьбы в горном селении: «Как Цахуры ходят за невестой в 21 веке, традиции высоко в горах. Мишлеш свадьба. Цахуры» (168 988 просмотров). В данном ролике мы видим буквально тот же ансамбль инструментов – деревянные духовые в руках двух музыкантов и два бубна, по форме будто сошедшие с миниатюры летописи. Только тут бубна два. И самое примечательное, что колотушки бубнов имеют загнутую полукруглую форму, как и в летописи. У одного из музыкантов таких колотушек две, и он издает замысловатые ритмические фигуры, а у второго одна, и он

[25] Радзивилловская летопись. БАН. 34.5.30. Л. 15–16.

обеспечивает мерное постоянное ритмическое сопровождение, которое совпадает с мерным ритмом хлопков в ладоши множества пляшущих людей, мужчин и женщин, которые издают резкие вопли, означающие крайнюю степень всеобщей радости. И сходство всей картины с летописной статьей этим не ограничивается. В какой-то момент толпа пляшущих, шутейной дракой замедляющей продвижение, оказывается у двери, из которой выходит невеста, ее окружают, и толпа начинает обратный путь, в конце которого оказывается ожидающий невесту жених. К нему подходят возглавляющие шествие мужчины родительского поколения, все приветствуют друг друга объятиями. Торжественную сцену привода невесты к жениху окружают жители села – мужчины, женщины, дети. Среди них и пляшущие женщины, мерно, в такт звучания бубна и шага пляски, бьющие в ладони. В целом можно сказать, что это ожившая миниатюра летописи…

Этот ролик не один. Тот же Фарид Керимов поместил ролик «Свадьба в Зрыхе. Как лезгины ходят за невестой в 21 веке» (24 нояб. 2018 г., 436 913 просмотров). В этом сюжете другое село, другие люди. Другая свадьба, но сходный сюжет, драматургия, хореография. И два инструмента – бубен и кларнет. И здесь больше женщин – они также бьют в ладоши и в танце высоко поднимают руки. Одеты по-разному, но в основном празднично, и по рисунку танца схожи с женщиной на миниатюре Радзивилловской летописи.

Множественные аналогии поразительны – музыкальные инструменты, элементы хореографии, участие народа. Отличие, пожалуй, только в покрое рукавов. В наши дни женщины прекрасной летней порой показывают руки, свободные от одежды. Женщина на рисунке летописи в рубахе с длинными рукавами, она пляшет «*спустя рукава*», как на рязанском браслете XIII в., как в русской сказке, когда на праздничном пиру из рукавов плясуньи Царевны-лягушки появлялись, как пишет Б. А. Рыбаков (со ссылкой на А. Н. Афанасьева), леса и воды, и разные птицы: Праздничный пир у царя. Василиса прячет в свои рукава

косточки съеденных лебедей и выливает в рукава часть налитого ей вина. «Дошла очередь танцовать; царь посылат больших снох (жен старших царевичей), а оне ссылаются на Лягушку. Та тотчас подхватила Ивана-Царевича и пошла. Уж она плясала-плясала, вертелась-вертелась – всем на диво! Махнула правой рукой – стали леса и воды; махнула левой – стали летать разны птицы»[26], в других изданиях – озеро и белые лебеди: «махнула левой рукой – сделалось озеро, махнула правой – и поплыли по воде белые лебеди»[27].

Орнаментированные вышивкой и ткачеством рубахи упоминаются и в «Слове о полку Игореве» – в своем плаче Ярославна хотела бы полететь кукушкой по Дунаю, смочить «бе брян рукав» (т. е. украшенный орнаментом) в Каяле реке и вытереть им кровавые раны мужа – князя Игоря. Магическая сила, сосредоточенная в рукавах рубахи, в алых орнаментах, должна излечить, зарубцевать раны, наполнить тело крепостью, принести здоровье и удачу. Покрой рубахи-долгорукавки мало чем отличался от обычной женской сорочки, но в отличие от неё имел очень длинные рукава (до 3,5–4 м). Рукава собирались у запястья в складки и застегивались обручами или браслетами. Распускать их было принято только по праздникам. Так, например, на древнерусских браслетах XII века изображены танцующие женщины с рукавами до земли. Гравировка на браслетах XII века, изображающая женщин в долгорукавках, отчетливо указывает на связь этих рубах с водой и дождем. Во-первых, рукава представлены в виде волнистых линий (а волнистая линия в русской и славянской традиции всегда символизировала воду).

См. вклейку.

---

[26] *Афанасьев А. Н.* Русские народные сказки. – М., 1914. Т. 4. № 150. С. 33. Варианты см. с. 34–46.

[27] Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: В 3 т. / Подгот. Л. Г. Бараг, Н. В. Новиков. Отв. ред. Э. В. Померанцева, К. В. Чистов. – М.: Наука, 1984–1985. (Лит. памятники). Т. 2. 1985. 464 с. С. 266.

В литературе этот танец в рубахе с длинными рукавами привлек внимание исследователей по материалам от артефактов древней Руси до народного костюма XX века[28].

Брачное умыкание у воды, по всей видимости, составляло существенную часть ритуала, связанного с поклонением воде, сакральным обрядом закреплявшее сохранение ее очистительной и животворящей функции[29].

Помимо обрядовой формулы умыкания[30], на материале фольклора просматривается формула похищения невесты злыми силами, что также проявляется в современном обряде в качестве рудимента глубоких древних форм драматургии обряда[31], каковые понятия нередко принимаются за синонимы[32]. Однако ни этимология их (умыкание – на имение, смыкание, становление целостным; похищение – временное обладание, разрушение, в итоге несоединенность). Нет синонимии и в структуре обряда: девицу *умыкают* по сговору, по добру, закрепляя действие магическим риту-

---

[28] *Рыбаков Б. А.* Язычество древней Руси // Древняя Русь: Духовная культура и государственность. – М.: Академический Проект, 2013. С. 713–714; *Люсин В. Н.* Особость архетипов женского/девичьего успеха в русской сказке // Общественные науки и современность, 2000. № 4. С. 90.

[29] См.: *Виноградова Л. Н.* Та вода, которая… (Признаки, определяющие магические свойства воды) // Признаковое пространство культуры / Редкол: Л. Н. Виноградова, С. М. Толстая (отв. ред.), Е. С. Узенева. – М.: РАН, 2002. С. 32–60.

[30] *Державин Н. С.* Обычай «умыкания» невест в древнейшее время и его переживания в свадебных обрядах современных народов // Сборник статей, посвященных почитателями академику и заслуженному профессору В. И. Ломанскому. – СПб., 1907. Ч. 1. С. 269.

[31] См.: *Лызлова А. С.* Похищение женщины в русской волшебной сказке: к семантике фольклорной коллизии. Специальность 10.01.09 – Фольклористика. Автореф. дис. … канд. филологических наук. – Петрозаводск, 2011.

[32] Например, в работе: *Ярмонова Е. Н.* Похищение невесты как форма заключения брака на Руси в языческий период // Вопросы современной юриспруденции, 2014. № 40. С. 23–27.

алом у воды и общественным весельем, т. е. положительным признанием; а *похищает* – некто третий, злая сила, вопреки желанию невесты, создавая драматургический диссонанс (например, похищение Людмилы Черномором в поэме А. С. Пушкина «Руслан и Людмила»).

Сюжет свадьбы, сватовства, добывания царевны-невесты, сопряженный с идеей высшего напряжения сил героев, связанный к тому же с сюжетом добывания царства, воцарения[33], приготовления к свадьбе, широко распространен в былине и в русской сказке[34]: «Жену получает герой в награду за подвиги – конечная сказочная ценность»[35].

В былинах тема сватовства, добывания невесты, напряженного поединка между эпическими героем и героиней; верного супружества, заканчивающегося ритуальным самоубийством после гибели одного из них, представляются одной из силовых линий драматургии эпоса, его главной интригой, не меньшей по интенсивности, чем бой богатыря с врагами отечества.

Многие исследователи, анализируя былины с брачными сюжетами, отмечали использование эпосом свадебной образности, общность темы сватовства для эпоса и свадебной поэзии[36].

---

[33] В параграфе «Свадьба и воцарение» диссертации А. С. Лызловой речь идет о сказках, заканчивающихся свадьбой, символизирующей возвращение к былому, нарушенному действиями похитителя, благополучию. См. также: *Гура А. В.* Брак и свадьба в славянской народной культуре: семантика и символика. – М.: Индрик, 2012. (Традиционная духовная культура славян. Современные исследования.)

[34] *Пропп В. Я.* Морфология сказки. Изд. 2-е. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1969. С. 59, 62, 112, 113; *Пропп В.* Исторические корни волшебной сказки. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. С. 150.

[35] *Новик Е. С.* Система персонажей русской волшебной сказки // Структура волшебной сказки. – М., 2001. С. 122–160.

[36] См.: *Веселовский А.* Южно-русские былины // Записки Русского географического общества по отделению этнографии

Метафора «свадебный пир» – «битва» широко используется былиной, находя воплощение в мотивах покорения города через брак, в мотивах заключения брака в результате богатырского поединка. В «Слове о полку Игореве» свадебный пир – это образ сокрушительного поражения Игорева войска в битве с половцами[37]:

ту кроваваго вина не доста;
ту пиръ докончаша храбріи русичи:
сваты попоиша, а сами полегоша
за землю Рускую.

«Слово о полку Игореве» глубоко проникнуто эпическими токами темы возвращения жизненной силы герою – плач русских жен, космогонический плач Ярославны[38], славильное пение дев в финале «Слова»: «…дѣвици поють на Дунаи, вьются голоси чрес море до Кыева». «Слово» пронизано песенной свадебной метафорикой, раскрывающейся в различных проявлениях. Так, Р. Манн нашел замечательные примеры в трактовке глагола «притрепати»[39], в эпизоде Сна Святослава[40], в созвучиях плача по Изяславу и свадебного плача невесты:

(РГО). – СПб., 1881. Т. 39. Кн. 1. С. 67–78; *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. – Л., 1940. С. 202–206, 233, 234; *Сумцов Н. Ф.* О свадебных обрядах, преимущественно русских. – Харьков, 1881. С. 8.

[37] *Орлов А. С., Шамбинаго С. К.* Слово о полку Игореве // История русской литературы. В 10 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР. Т. I. Литература XI – начала XIII века, 1941. С. 375–402; *Колесов В. В.* Символы в «Слове» // Энциклопедия «Слова о полку Игореве». В 5 т. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. Т. 4. С. 287–291. С. 290.

[38] *Боброва Е. И.* К новому истолкованию плача Ярославны // ТОДРЛ, 1969. Т. 24. С. 35–37; *Якобсон Р. О.* Композиция и космология плача Ярославны // Там же. С. 32–34;

[39] *Манн Р.* «Притрепати» // Исследования «Слова о полку Игореве» / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1986. С. 129–133.

[40] *Манн Р.* Сон и золотое слово Святослава // Исследования «Слова о полку Игореве». С. 133–137.

Един же изрони жемчюжну душу из храбра тела чрес злато ожерелие.	Через золото сами слезы катятся. Чрез жемчужное ожерельице...[41]

И сюжет «Слова о полку» свадебный – уже в том, что князь идет «поискати града Тмутороканя» как на поиски невесты-града-власти[42], в эпизоде женитьбы его сына Владимира на Кончаковне[43]. Так, в сцене побега Игоря из плена половецкие ханы – сваты Игоря – хитроумными свадебными иносказаниями о золотых стрелах амура и нежных путах любви мотивируют свою милость к беглецу как перспективную политику мира с русскими:

Млвит Гзак Кончакови: «Аже сокол к гнезду летить,
соколича рострелляеве своими злачеными стрелами».
Рече Кончак ко Гзе: «Аже сокол к гнезду летить,
а ве соколца опутаеве красною девицею».
И рече Гзак к Кончакови: «Аще его /не/опутаеве
красною девицею,
ни нама будет сокольца, ни нама красны девице,
то почнут наю птици бити в поле Половецком».

Подводя итог теме данного очерка, можно сказать, что, судя по материалу «Слова о полку Игореве», былин и свадебных обрядов, записанных позднее, но содержащих ключевые узлы архаических форм народной жизни, можно видеть в проанализированном сообщении «Повести временных лет» свидетельство более информативное, нежели поверхностно воспринимаемый краткий текст.

---

[41] *Манн Р.* Свадебные мотивы в «Слове о полку Игореве» // ТОДРЛ. – Л., 1985. Т. 38. С. 514–519. С. 518, 519; *Манн Р.* «Притрепати» // Исследования «Слова о полку Игореве». С. 129–133.

[42] *Новичкова Т. А.* Эпическое сватовство и свадебный обряд // Русский фольклор: Этнографические истоки фольклорных явлений. – Л., 1987. Т. XXIV. С. 9–11; *Захаров В. А.* Тмуторокань и «Слово о полку Игореве» // «Слово о полку Игореве»: Комплексные исследования. – М., 1988. С. 203–221.

[43] *Робинсон А. Н.* Побег князя Игоря из половецкого плена: (Причины и последствия) // Литература и искусство в системе культуры. – М., 1988. С. 148–154.

Е. В. Жданова

Коммерциализация искусства: актуальные взгляды на проблему

Критика капитализма в культуре имеет большую историю (Теодор Адорно и Макс Хоркхаймер, Андерс Гюнтер, Клемент Гринберг и др.). Критические теории говорят о превращении в конечном счете всех социальных связей в товарно-денежные отношения, об утрате творческой автономии через привязку культурной продукции к товарной пригодности, что ведет к постоянному снижению эстетических и интеллектуальных стандартов[1], подрыву авторитета культуры в обществе.

Но сегодня в глобализированном обществе, в условиях всемирной экономической интеграции, речь идет уже не просто о доминировании коммерческой модели в культуре, но о «коммерческой синхронизации системы культуры»[2]. В своей статье «Капитал. Искусство. Справедливость» Борис Гройс иллюстрирует это утверждение следующим образом: «...Интеллектуал, писатель, художник воспринимаются сегодня как мелкие предприниматели. Критиче-

[1] См.: *Maase, Kaspar*. Kulturkritik und Kommerzialisierung. In: KULTURELLE BILDUNG ONLINE: URL: https://www.kubi-online.de/artikel/kulturkritik-kommerzialisierung (дата обращения: 30.10.2020).

[2] *Wenzel, Anna-Lena*. Grenzüberschreitungen in der Gegenwartskunst: Ästhetische und philosophische Positionen. Bielefeld: transcript Verlag. 2011. S. 89.

ский дискурс в случае, если они его практикуют, понимается как дополнительная реклама их продукции. Нас уже не занимает вопрос об истинности дискурса – нас интересует исключительно его финансирование и приносимая им прибыль. Если бы Золя опубликовал сегодня «J'accuse», тут же возник бы вопрос, как эта публикация повлияет на тираж его следующей книги. Если этот тираж вырастет по сравнению с тиражом предыдущей книги, значит, Золя с его критикой прав. Если тираж упадет, значит, он просчитался, потому что его критика не смогла привлечь более широкую аудиторию и, следовательно, оказалась нерелевантной. Это значит, что сегодня не дискурс легитимирует или делегитимирует капитализм, а капитализм легитимирует или делегитимирует любой дискурс – включая критический»[3]. Далее Гройс замечает, основываясь на теории Клемента Гринберга, что в условиях капитализма к ученым и технологам предъявляются все более высокие требования, а к художникам – все более низкие, что связано с отсутствием потребности у капитала в языке и, даже, противостоянии капитала и художественного языка.

Таким образом, у коммерческого проекта и художественного произведения цели разные, и в глобализированном мире культура становится пленницей коммерции. Иллюзий не осталось даже у искусствоведов Западной Европы. Вольфганг Ульрих в осторожных выражениях, полных пессимизма, констатирует: «В целом меня сейчас интересует кризис, в который попала идея автономии искусства. Кажется, что формы искусства, которые создаются в ответ на запросы извне и, следовательно, не автономно, получают больше внимания, чем произведения, которые просто хотят быть искусством»[4], и даже: «больше

[3] *Гройс Б. Е.*: Капитал. Искусство. Справедливость // Электронная публикация: Центр гуманитарных технологий. URL: https://gtmarket.ru/library/articles/882 (дата обращения: 30.10.2020).

[4] *Ullrich, Wolfgang*. URL: https://www.perlentaucher.de/fotolot/wolfgang-ullrich-ueber-kunst-fuer-den-markt-und-kunst-fuer-kuratoren.html (дата обращения: 30.10.2020).

нет такой большой веры в силу и выразительность независимого художественного произведения»[5]. Поводов для беспокойства действительно достаточно: проникновение коммерческой культуры в мир современного искусства безгранично. Это отлично иллюстрирует, например, книга гарвардского профессора и экономиста Дональда Томпсона «Как продать за $12 миллионов чучело акулы», в которой с пугающей ясностью говорится о манипулятивных маркетинговых технологиях в мире искусства, «брендировании» художественных (и антихудожественных) произведений с целью повышения их материальной ценности и провенанса, о том, как «легко в наше время при помощи чековой книжки переписывается история искусства»[6].

Ценностные ориентиры в текущей ситуации задают аукционные и торговые дома, а не искусствоведы. Ханно Раутерберг пишет в своей книге «Что такое искусство? Проверка качества» о том, что прибыльность предприятия стала мерилом «качества» художественного произведения: «Успех галереи в бизнесе стал синонимом качества продаваемых вещей»[7]. В текущей ситуации царит отсутствие критериев оценки художественных произведений, а также адекватной ценовой политики. Искусствоведы констатируют: «Деньги стали главным экспертом. Произведения художников же функционируют как акции, которые могут повышаться в цене, могут понижаться. Особенностью этих акций является то, что они ничем не обеспечены. И это все прекрасно понимают, сколько бы ни говорили о “высоких художественных достоинствах” тех или иных произведений. <...> У произведений не осталось шансов быть произведениями. А то, что все больше разговоров ведется о том,

[5] *Ullrich, Wolfgang*. URL: https://www.perlentaucher.de/fotolot/wolfgang-ullrich-ueber-kunst-fuer-den-markt-und-kunst-fuer-kuratoren.html (дата обращения: 30.10.2020)е.

[6] *Tompson, Don*: The $12 million stuffed shark. The Curious Economics of Contemporary Art and Auction Houses. London, 2008.

[7] *Rauterberg, Hanno*. Und das ist Kunst?! Eine Qualitätsprüfung. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2007. S. 35.

“настоящие” ли это произведения, так это только потому, что продаются они и покупаются именно под брендом “настоящего искусства”. <...> Существование искусства в наше время – это очень сложный поиск пространства его существования»[8].

Художники и галереи вовлекаются в торговлю на единых онлайн-площадках, коллаборацию с производителями одежды, обуви, мебели, автомобилей и т. д. (например, проекты косметика Urban Decay или обувь Dr. Martens и Жан-Мишель Баския (2020), Custom-дизайн для кроссовок Converse от американского художника Zach Touchon, Даг Уилер и химический концерн BASF (2017) или презентация антивозрастной серии продуктов Physiolift от косметического бренда Avene в арт-центре Exposed (Москва) (2016) и многие другие).

Ситуация усугубляется глобализацией, носящей характер экспансии: художники вынуждены мириться с гипертрофированной ролью дилеров: арт-посредников, аукционов и ярмарок. Пандемия ускорила эти процессы в геометрической прогрессии. Так международная выставка Frieze New York, которая должна была пройти в мае 2020 г. и была отменена из-за коронавируса, прошла в интернет-пространстве[9]. О переводе в онлайн-формат своих русских торгов объявили MacDougall’s и Sotheby’s. Аукционный дом Christie’s, который традиционно дважды в год проводит в Лондоне аукционы русского искусства, объявил о новом формате торгов: «Формат и продолжительность аукциона позволят расширить круг потенциальных покупателей, – считают Алексей Тизенгаузен и Сара Мэнсфилд, международные директора департамента русского искусства Christie’s. – Теперь у них по-

[8] *Елена Петровская*, *Олег Аронсон*: «Поймать капитал» или скрыться из зоны видимости? // Художественный журнал, 2009, № 71/72.

[9] См.: *Джорджина Адам*, *Анна Савицкая*. Социальное дистанцирование как средство от ярмарочной усталости // The Art Newspaper Russia. URL: http://www.theartnewspaper.ru/posts/8088/ (дата обращения: 30.10.2020).

явится уникальная возможность делать ставки 24 часа в сутки из любой точки земного шара»[10].

Что касается ценности произведений искусства – критериев ее определения как будто нет, рынок принимает решение самостоятельно на основе текущей конъюнктуры. Искусствоведы, художественные критики, фонды культуры, сами художники по мере своих сил также участвуют в оценке, но только косвенно, как советчики: исследователи даже называет арт-критику «прикладным искусством»[11]. Если знатоки выступают с разгромным мнением о шарлатанстве того или иного «художника», это нисколько не понижает цену «произведений», даже напротив: негативное мнение – тоже реклама.

Эксперты также отмечают поточный метод производства брендированных «художественных произведений». Художник Егор Кошелев размышляет:

> Я упомянул о художнике-капиталисте – и кто-то, возможно, меня не простит, хотя бы потому, что это слишком обсуждаемая тема: кто только в последнее время не ругает Херста с Кунсом?… Многие, бесспорно, но не меньше и тех, кто оправдывает подобные стратегии художественного производства их мнимой близостью к деятельности мастерских крупных художников прошлого – Вероккио, Рафаэля, Тинторетто, Рубенса. Убедительный, на первый взгляд, аргумент. Цель, преследуемая Рубенсом или Тицианом при открытии собственной мастерской, будто бы такая же, что и у Кунса, – расширение производства. Но есть принципиальное различие, которое нельзя игнорировать: Рубенс перекладывает на ассистентов менее квалифицированную работу с тем, чтобы освободить себе время для осуществления особо ответ-

---

[10] См.: *Татьяна Маркина*. Полный онлайн: аукцион русского искусства Christie's впервые пройдет в Сети // The Art Newspaper Russia. URL: http://www.theartnewspaper.ru/posts/8106/ (дата обращения: 30.10.2020).

[11] *Rauterberg, Hanno*. Und das ist Kunst?! Eine Qualitätsprüfung. Op. cit. S. 160.

ственных профессиональных этапов – он все время контролирует качество работы и при необходимости может самостоятельно реализовать любую операцию. Нужды Херста или Кунса определяются тем, что сами они просто не в состоянии осуществить необходимый этап производства – значит, глава мастерской не способен осуществлять полноценный контроль над деятельностью своего предприятия. Ситуация, когда человек, не являющийся живописцем и скульптором, подписывает своим именем картины и статуи, показывает, что он плохо понимает то, что подписывает, – и это знак безответственности и бессилия, с которыми не может справиться даже самый влиятельный арт-магнат[12].

Стандартизация, тиражирование, поточный режим «производства» наблюдаются повсеместно в литературе, изобразительном искусстве, театре и кино. Это касается не только массовой культуры, но и культуры «элитарной». Такой процесс получил название «макдональдизация» культуры: внедрение в художественное творчество принципов эффективного бизнеса ресторана «Макдональдс», а именно: эффективности, просчитываемости, предсказуемости и контроля. И хотя автор термина социолог Джорж Ритцер[13] полагал, что эмоции невозможно подвергнуть стандартизации, практика демонстрирует обратное: например, компетентная на «рынке переживаний» фабрика Голливуд с успехом воплощает вышеприведенные принципы «Макдональдс» в кинематографе. В последние годы занятость в культурных отраслях в мире исчисляется миллионами людей, их в свою очередь обслуживает еще большее количество агентов, продавцов, распространителей, экспертов, помощников. Культура перестала быть делом художественной элиты, лидеров духовной сферы общества. Художник из носителя эстетических идеалов превращен в «коммерческий проект», который интегрируется в «эко-

[12] *Егор Кошелев*. О творческой этике и художественном производстве // Художественный журнал, 2010, № 79/80.

[13] *Ритцер, Джорж*. Макдональдизация общества. М., 2011.

номику впечатлений» («experienceeconomy»)[14] и «общество переживаний» («Erlebnisgesellschaft»)[15].

Одним из феноменов «экономики впечатлений» является театрализация всех видов искусств и культуры в целом. О театральности, как актуальной культурной парадигме, которая охватывает все сферы человеческой жизни от искусства до торговли и политики, пишут немецкие исследователи во главе с берлинским театроведом Эрикой Фишер-Лихте[16]. По мнению экспертов, в скором времени нас ждет новый этап – театрализация продаж в сфере искусства – нужно «сделать саму сделку приключением»: «Те галереи и художники, кто способен превратить покупку произведений искусства и обладание ими в особый опыт, точно не пропадут», – утверждает директор ярмарки ArtBasel Марк Шпиглер[17]. Новое поколение не интересует статус владельца дорогих вещей, оно жаждет впечатлений: «Никто больше не хочет ничем владеть. Всех интересует непосредственное участие, совместный опыт, наслаждение моментом. В современном мире, пережившем цифровую революцию, информация и алгоритмы ценятся больше, чем физические объекты», – заявил Ральф Наута, один из основателей художественного коллектива Studio Drift, выступая на мероприятии Future/Pace (совместный проект галереи Pace и организации FutureCity по поддержке высокотехнологичных инсталляций гигантского масштаба»[18].

---

[14] *Schulze, Gerhard*. Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart. Frankfurt am Main, 1992.

[15] *Pine, Joseph / Gilmore, James H*. The Experience Economy. Boston, 1999.

[16] *Fischer-Lichte, Erika (Hg.)*. Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften. Tübingen, 2004.

[17] Цит. по: *Мелани Герлис*. В погоне за ощущениями: как продавать искусство поколению Uber // The Art Newspaper Russia. № 67, 2018. URL: http://www.theartnewspaper.ru/posts/6164/ (дата обращения: 30.10.2020).

[18] Цит. по: *Мелани Герлис*. В погоне за ощущениями: как продавать искусство поколению Uber. Op. cit.

Искусство в условиях глобализации развивается «без руля, и без ветрил», претерпевает искушение отдать вдохновение на откуп золотому тельцу, что ведет, очевидно, к обеднению искусства, размывает национальные границы.

Стоит задуматься о приоритетах если не мировой, то хотя бы национальной экономической политики в сфере искусства. Не нужно начинать поиски с чистого листа – достаточно, как минимум, переосмыслить накопленный опыт предыдущих поколений, когда патриотические, нравственные и религиозные мотивы в коммерческой деятельности играли смыслообразующую роль. Отношения коммерции и искусства в России имеют свои достаточно глубокие корни и богатые традиции.

Так хозяйственные аспекты искусства подробно исследовал в своих трудах «Философия хозяйства» (1912) и «Свет невечерний» (1917) С. Н. Булгаков. Он пишет: «Хозяйственный труд есть мощь, – магия этого мира; искусство же перед лицом мира бессильно и безответно. Хозяйство активно воздействует на мир, киркой и мотыгой оно разрыхляет и перепахивает его “землю”, искусство же оставляет ее незатронутой и лишь создает на земле или над землею свой особый мир красоты. Хозяйством создается “богатство”, “цивилизация” с ее наукой, промышленностью, войной, в этом смысле им делается история, как и возвещает об этом философствующий хозяйственный магизм, “экономический материализм”. Искусство же остается залетным гостем в этом мире, который оно только тревожит вестью о мире ином»[19].

В статье «Об экономическом идеале» (1903) С. Н. Булгаков отмечал, что «и экономическая жизнь, и экономическая наука, эту жизнь отражающая, подлежат нравственной оценке», а в статье «Народное хозяйство и религиозная личность» (1909) обосновывал важную мысль, имеющую современное звучание: «Нам нужно освободиться от мно-

[19] *Булгаков С. Н.* Свет невечерний. М., 1994. С. 306.

гих идейных фантомов, а в том числе и от "экономического" человека»[20].

Следует также отметить работы русского экономиста начала XX века С. Ф. Шарапова, экономиста В. П. Воронцова, А. Я. Чаянова, академика И. И. Янжула, профессора А. И. Чупрова, русского ученого-химика и экономиста Д. И. Менделеева, творческое наследие видного представителя русского зарубежья святителя архиепископа Иоанна (Шаховского) Сан-Францисского, его работу «Листья дерева» (1964), также посвященные христианским основам предпринимательской деятельности.

Отношение к хозяйствованию и ведению коммерции как долгу перед Богом, ближним и Отечеством породило в России целую плеяду благотворителей и меценатов, поддержавших отечественную культуру. XVIII век славен меценатствующими дворянскими семьями Шуваловых, Строгановых, Демидовых, Румянцевых, Шереметьевых. В XIX в. благодаря стараниям российских предпринимателей-меценатов в стране было создано бесценное национальное достояние – собрание книг, произведений искусства, театры, музеи, библиотеки, больницы и церкви. На этом поприще потрудились меценаты А. Л. Штиглиц, крупнейший русский издатель К. Т. Солдатенков, Г. Г. Солодовников, П. М и С. М. Третьяковы, С. И. Мамонтов, А. Бахрушин, Ю. С. Нечаев-Мальцов, М. А. Морозов, М. А. Тенишева, промышленники и финансисты Морозовы, Рябушинские, Щукины и многие другие. Исследовательница отечественного меценатства С. Новикова полагает, что именно в России меценатство реализовалось в полной мере: «Ведь деяния российских меценатов – это не набор единичных случаев, это не выдающийся фактор истории, это… явление. И явление для

---

[20] Цит. по: *Дятлов С. А.* Духовно-нравственные традиции хозяйствования в России // Проблемы современной экономики, № 1/2 (17/18), 2006.

[21] *Новикова С.* Из истории отечественного меценатства // Посев. 1992. № 2. С. 21–30.

России обычное, естественное»[21]. Отечественные традиции хозяйствования и христианское отношение к предпринимательству внесли неоценимый вклад в создание русской культуры. Нам стоит прислушаться к наследию и духовному завещанию предшествующих поколений – покровителей русского искусства: они не только поддерживали художников, но собирали и берегли произведения – так «сад расцвел в тени садовника». Изучение отечественного опыта взаимодействия и поддержки искусства предпринимателями, возможно, создаст предпосылки нового расцвета русской культуры и защитит от потери национальной идентичности в искусстве.

ВТОРОЙ РАЗДЕЛ

О. В. Губарева

Художественный образ духовного. Об искусствоведческом методе Михаила Алпатова[1]

Становление Михаила Алпатова как ученого происходило в тридцатых годах XX века, когда на фоне назревающего геополитического кризиса в европейской культуре наблюдался очередной романтический подъем. В интеллектуальных кругах обсуждались проблемы феноменологии и экзистенциальной философии, появлялись новые работы Э. Гуссерля, М. Хайдеггера, Ж.-П. Сартра, чуть позже П. Рикёра. В ответ на идеи структуралистов, и особенно «лингвистического ответвления» семиологии, Э. Гуссерль и его последователи разраба-

[1] Автор продолжает раскрытие сути образно-стилистического анализа и интерпретации иконописи М. В. Алпатовым в аспекте его острой актуальности в современной художественной культуре. При этом автор противостоит кардинально иному исследовательскому подходу, представленному в ряде трудов А. В. Рыкова. Например, в статье «Михаил Алпатов и канон советского искусствознания» («Новое искусствознание», № 1, 2021. С. 142–147).

См.: *Губарева О. В.* Михаил Алпатов об искусстве иконы: особенности метода // Временник Зубовского института. 2019. Вып. 1 (24). С. 83–98; Образно-стилистический метод анализа иконы: научная актуальность // Вестник христианской гуманитарной академии. 2014. Вып. 15. С. 261–267.

тывали тему «жизненного мира» человека, его интенциональности и способности к интеллектуальной рефлексии. Под впечатлением этих философских дискуссий родились идеи Второй Венской школы искусствоведения, одним из представителей которой был М. В. Алпатов.

Свою научную карьеру в 1920-е годы М. В. Алпатов начал как исследователь искусства Византии и Древней Руси. Первой его монографией стала опубликованная вместе О. Вульфом в 1925 году книга «Памятники иконописи». В 1932 году на немецком языке вышли два тома новых изысканий ученого (совместно с Н. И. Бруновым) «История древнерусского искусства». Выбор был не случаен.

В конце XIX – начале XX века после первых раскрытий икон в частных коллекциях от позднейших наслоений, копоти и почерневшей олифы начинается стремительный процесс вхождения древнерусского искусства в мировую культуру. О красоте пластического языка русских средневековых образов и его неразрывной связи с ценностными смыслами заговорили уже после первых опытов по их раскрытию от поздних записей в начале XX века. Ее изучают и исследуют в первую очередь как живопись, которая начала оказывать сильнейшее влияние на мировой художественный процесс. «Колористической речью» назвал живопись икон А. В. Грищенко[2], первым опубликовавший эстетическое эссе на эту тему. «Работая в рамках строгого канона и требования сделать вещь по назначению, – писал художник, – древний мастер настолько развил в себе любовь к формам и цветовой пластике, что, работая сознательно, с определенным намерением над религиозной концепцией, он инстинктивно давал *высшее решение концепции живописно-художественной*. Среда искусства была настолько высоко развита, что небольшие безыменные художники могли работать как подлинные большие мастера и создавать замечательные памятники настоящего искусства»[3]. К концу 20-х годов Г. В. Жидковым уже была раз-

[2] *Грищенко А. В.* Вопросы живописи. [Вып. 3]. Русская икона как искусство живописи. М.: изд. А. Грищенко, 1917.

[3] Там же. С. 37.

работана методология искусствоведческого анализа икон как произведений искусства[4].

Своего пика интерес к русской иконописи в мире достиг после большой выставки «Русские иконы», проходившей в 1929–1932 годах в Германии, Англии и США. Именно в это время, в 1929 году в Вене, Михаил Алпатов познакомился с Гансом Зедльмайром. Ученые сошлись во взглядах на искусство, подружились и впоследствии всю жизнь состояли в переписке. «В конце 30-х годов Зедльмайр объявил о создании “Новой Венской школы”, отличной по своей методологии от своей ранней предшественницы, “Первой школы”. В эту школу он включил себя, Отто Пэхта и Алпатова»[5].

Вторая Венская школа искусствознания, вместо системных культурологических процессов, развивавших теории Вёльфлина, Дворжака, Маркса и др., обратилась к внутреннему человеку[6]. Основное место заняли вопросы психологии восприятия и понимания художественной формы, для чего привлекались положения гештальт-психологии и феноменологии. В своих исследованиях ученые в некотором смысле предвосхитили многие открытия, связанные с современным изучением человеческой психики. Именно в работах Зедльмайра, Алпатова и других искусствоведов Второй Венской школы были впервые подняты проблемы природы восприятия прекрасного. Ученые изучали природу целостности образа, понимания через созерцание, об-

---

[4] *Жидков Г. В.* Московская живопись середины XIV века. М.: РАНИОН, 1928.

[5] *Шестаков В. П.* Михаил Алпатов и Ганс Зедельмайр. Из истории Венской школы искусствознания // Международный журнал исследований культуры. 2012, № 1. С. 99.

[6] См.: *Зедльмайр Г.* Искусство и истина: Теория и метод истории искусства / Пер. с нем. Ю. Н. Попова; послесловие В. В. Бибихина. СПб.: Axioma, 2000; *Ермолов П. Б.* Наследие Второй Венской школы искусствознания в свете эстетики Гегеля: Проблема кризиса и смерти искусства. Дис. … канд. искусствоведения. М., 2000; *Ванеян С. С.* Пустующий Трон. Критическое искусствознание Ханса Зедльмайра. М.: Прогресс-Традиция, 2004.

разного сохранения информации в памяти человека, затрагивали такие важные для человеческой культуры темы, как природа творческого озарения (инсайт) и роль в этом метафоры и т. д.

Одной из целей исследований стала выработка практического инструментария для выявления шедевров искусства. В основу оценочной методологии произведений искусства были положены принципы структурного анализа и экзистенциально-феноменологической рефлексии. Но, заявляя себя как структуралистская, Вторая Венская школа отошла от методов системного знакового подхода более ранних структуралистов и французской школы. Зедльмайр и его союзники стали понимать структурализм не как способ разъятия произведения искусства на понятийные структуры, а как принцип понимания через структуру целостной формы, живого образа восприятия (холистический подход). Теория Второй Венской школы в значительной мере дала образец подхода к искусству как к сложному живому организму, заострила внимание на реальном творческом процессе создания художественной формы.

В рассуждениях об искусстве последователи Второй Венской школы никогда не пытались избежать субъективизма. Они полагали, что нельзя отказываться в гуманитарных науках от таких инструментов человеческого восприятия, как впечатление и экзистенциальное переживание прекрасного. Мерилом этого инструментария ученые считали психологический и культурный багаж исследователя.

Таким образом, направленная на интерпретацию конкретного памятника методология Второй Венской школы вырабатывалась как личная творческая интуиция интерпретатора, но основанная на хороших знаниях истории искусства и основ художественного мастерства. Во главу угла ставилась проблема поиска смысла в феномене конкретного произведения, художественная структура которого рассматривалась как язык, передающий послание автора к зрителю. Однако это послание рассматривалось не лингвистически, посредством семиотизиса, а через поиск це-

лостных эстетических образов. Этот метод и был инструментом, с помощью которого оценивался качественный уровень произведения. Его можно назвать универсальным или субъективно-объективным, поскольку пользующийся им критик должен был обладать не только интуицией, эстетическим чутьем и «профессиональным глазом» (субъективными качествами), но и значительным историко-исследовательским научным багажом (объективными качествами). Историко-культурные знания каждый раз при интерпретации задавали соответствующий исследовательский вектор, определяя комплекс задач, которые ставил перед собой художник, а также язык, который он использовал.

Близкие по идее, методы членов Второй Венской школы по-разному проявлялись в конкретике и терминологии, поскольку выработанный научный подход, в силу своей творческой природы, обладал гибкостью. Так, если Зедльмайр был религиозным мистиком, то в трудах Алпатова очевидно прослеживались взгляды Гегеля. Но отдаленная цель была общей – с помощью искусствоведческих инструментов научить зрителя отличать шедевры искусства от ремесленных поделок, подлинные произведения от симуляций и подделок, показывать произведения искусства в широком контексте мировой художественной культуры.

Научная методология Венской школы нашла свое творческое развитие в работах Михаила Алпатова, особенно интересно раскрывшись в исследованиях, посвященных русским иконам.

Во всех своих трудах Михаил Алпатов рассматривал иконы с точки зрения их места во всемирной истории искусства. Для искусствоведа, полагал он, должны быть «наиболее интересны не средний уровень, не работы покорных ремесленников, а художественные произведения, выполненные настоящими творцами, вдохновенным воображением»[7]. Любое художественное направление во все пе-

[7] *Алпатов М. А.* Художественный мир древнерусских икон // *Алпатов М. В.* Этюды по всеобщей истории искусств. М.: Советский художник, 1979. С. 162.

риоды человеческой истории порождает огромное количество посредственных произведений, но об искусстве судят, глядя на его вершины. Алпатову интересно было находить такие вершины и в древнерусском искусстве. Здесь заслуги его очевидны. Исследователь творческого его наследия Б. Н. Дудочкин пишет: «Лишь немногие отдают себе отчет в том, что в воссоздании достаточно определенного ныне образа Рублева как человека и как художника главная заслуга принадлежит М. В. Алпатову. Никто больше него не сделал и для приобщения русского и иностранного читателя к творчеству великого живописца, признания его классиком мирового искусства. Никто не написал о Рублеве столько работ, сколько М. В. Алпатов, что позволило ему затронуть все значительные проблемы, связанные с изучением искусства мастера»[8]. Но не только Рублев как безусловный гений был выделен Алпатовым из всего массива иконописного наследия. Ему принадлежат очерки о творчестве Дионисия[9] и ряде безвестных мастеров, в чьих произведениях он также усматривал высокое художественное мастерство[10].

Главным в исследовательском подходе Алпатова к иконам было не абстрактное эстетическое любование, а выявление принципиальных для древнерусского художника эстетических приемов, понимание системы их использования и через интерпретацию художественного образа – проникновение в замысел произведения. Для того чтобы интерпретировать икону как искусство, нужно было ясно представлять себе его зрителя, знать систему средневекового мировидения. Поэтому Алпатов уделял большое внимание иконологическим исследованиям, считал также

[8] *Дудочкин Б. Н.* Андрей Рублев. Биография. Произведения. Источники. Литература. С. 300.

[9] *Алпатов М. В.* «Распятие» Дионисия // М. В. Алпатов. Этюды по всеобщей истории искусств. Избранные искусствоведческие работы. М.: Советский художник, 1979. С. 167–183.

[10] *Алпатов М. В.* Этюды по истории русского искусства: В 2 т. М.: Искусство, 1967. Т. 1.

важными знание иконографии[11]. Но не возводил эти методы в абсолют, рассматривая как инструменты для более глубокого анализа произведений и выявления шедевров. Поэтому не менее важным он считал наличие у ученого навыков образного мышления, развитого эстетического чувства. Именно сочетание научного багажа и личного духовно-эстетического роста, считал он, дает возможность ученому проникнуть в мир древнерусских образов.

Иконолого-иконографический и атрибуционный подход к изучению иконописи стал занимать ведущие позиции в науке еще в советское время. Об этом много писал сам Алпатов. На протяжении своей долгой жизни он искал способы комплексной интерпретации иконописи, в которой соединились бы духовная, эстетическая, социальная и народная ее стороны, но не находил этого в современных ему методиках. Он видел в иконах большое искусство, «на которое мы взираем, чтобы проникнуть в него и черпать из него счастье и отраду»[12], и с сожалением отмечал, что византологи и специалисты по древнерусскому искусству предпочитают иконографические штудии и историко-археологические исследования, свойственные для XIX века[13], то есть того периода, когда наука еще не знала об эстетических достоинствах находившихся под записями икон. Для Алпатова также было немыслимым сводить искусство иконописи к иллюстрации религиозного текста, изучать икону как предмет, предназначенный лишь для церковных обрядов, чем занималась церковная археология и что является предметом современной иконологии.

«Мыслить красками» – так Алпатов назвал творческий акт иконописания. Творчеством для него был и процесс

---

[11] *Алпатов М. В.* Вопросы изучения и истолкования древнерусского искусства // Искусство. 1967. № 1. С. 70.

[12] *Алпатов М. В.* Художественный мир древнерусских икон // М. В. Алпатов. Этюды по всеобщей истории искусств. С. 161–166.

[13] *Алпатов М. В.* Вопросы изучения и истолкования древнерусского искусства. С. 64–70.

восприятия икон, их созерцания. Ученый называл это «замедленным чтением» и раскрывал в своих работах его принципы. В первую очередь это внимательное и чуткое улавливание художественного ритма, линейных повторов и симметрий, цветовых акцентов, вдумчивые остановки на каждом «метафорическом моменте», созерцание семантического поля живописных метафор – вот важнейшие навыки восприятия икон, открывающие «живое, диалектическое единство содержания и формы, традиции и творчества»[14].

Образному типу мышления, которым оперировал человек в Средние века, свойственно холистическое восприятие мира как макрокосма, который является живой целостной структурой и состоит из множества подобных ему миров (наподобие фрактала). Одним из таких миров является человек, еще одним – икона. В мировом космосе, как и в микрокосме, важно все – общая форма, красота частей, их гармония: соотношения и симметрия. Чтобы осуществиться, каждый новый микромир должен встроиться живой частицей в макрокосмос. В этом произрастании малого в большое, где все части одушевлены, и есть тайна жизни, которую раскрывало средневековое искусство. Такое художественно-поэтическое видение мира в древности было основной формой синкретического храмового мироощущения. Без осмысленного единства с окружающим миром образ Бога, святого, явленный в иконе, не был живым. Для реализации целостности с Божественным космосом очевидно должна была существовать живописная система, которая бы эту целостность обеспечивала. Алпатов предложил вариант ее реконструкции с помощью своего образно-стилистического метода: от анализа к синтезу, от художественного образа к Образу Вечному.

Интерпретации Алпатова писались как путеводитель по художественному миру икон, они учили навыку «умного смотрения», осмысленного восприятия зрительного обра-

[14] *Алпатов М. В.* Этюды по истории русского искусства. Т. 1. С. 168.

за. Развивая формально-пластический структурный анализ, он стремился прозревать целостный замысел. «Древнерусские иконы относятся к той ступени в истории, когда отвлеченная мысль нуждалась в выражении ее в знаках и символах»[15], но понять икону только методом дешифровки изобразительных знаков невозможно. Потому что иконопись не является «миром, где царит только таинственное и непознаваемое. Дело идет лишь о художественном языке иконы»[16].

Но при этом, Алпатов утверждает, что анализировать живопись икон стандартными искусствоведческими приемами невозможно: «Иконы невозможно описывать, как мы описываем картины <…> они – лишь пятна красок, имеющие более или менее правильную форму»[17]. И в этом выражении «пятна красок» видно не только знакомство искусствоведа с немецкой гештальт-теорией, не признанной тогда в советской науке, но и стремление пользоваться ее категориальным аппаратом. Икона – это не иллюстрация богословских понятий, утверждает автор, это произведение высокого искусства, в котором, как любом другом произведении искусства, есть «живое, диалектическое единство содержания и формы, традиции и творчества»[18]. Занимаясь проблемами интерпретации, Алпатов углубляется в феномен самого произведения, чтобы рассказать о живописи конкретного памятника, и через выявление в нем перцептивных образов раскрыть его глубинный смысл. Примером такой художественной интерпретации Алпатова стала его статья «Распятие» Дионисия»[19]. Необходимо привести довольно обширную цитату из этой статьи, для того чтобы проследить движение мысли автора, где в ходе

---

[15] *Алпатов М. В.* Этюды по истории русского искусства. Т. 1. С. 164.

[16] Там же.

[17] Там же. С. 165.

[18] Там же. С. 168.

[19] *Алпатов М. В.* «Распятие» Дионисия // Этюды по всеобщей истории искусств. Избранные искусствоведческие работы. С. 167–183.

пластического анализа выявляются границы визуальных метафор, придающих изображению дополнительный, отличный от сюжетного смысл.

> Характерной особенностью «Распятия» Дионисия является то, что большинство изображенных в нем предметов более похожи на знаки, чем на изображения <...> Черный крест на светлом фоне ясно читается как сколоченный из деревянных досок и водруженный на скале предмет. Вместе с тем пирамидальный черный пролет скалы сливается с крестом. Не столько сама скала, сколько этот пролет может быть понят как основание креста, кажется, что черный крест вырастает из черной пирамиды, и вспоминается, что крест – это и легендарное дерево, о котором существовало множество сказаний. <...>
>
> Крест вырастает и раскидывает ветви. <...> Крест не только раскидывает ветви, но и раскрывает свои объятия. <...> И, наконец, последнее: поскольку стержень креста совпадает с главной осью иконы, он приобретает более широкое значение: в нем заключен порыв в направлении всех мировых координатов. <...> Шесть летящих фигур расположены вокруг перекрестья, образуя подобие лиственной кроны креста. Здесь вступает в силу метафорический момент. Если в животворящем кресте есть сходство с выросшим над головой Адама деревом, то ангелы уподобляются не то сказочным птицам, прилетевшим на его ветви, не то цветам, распустившимся на его кроне. Трудно настаивать на том или другом подтексте, так как метафора звучит у Дионисия под сурдинку. Во всяком случае, он позаботился о том, чтобы симметрия двух красных одежд ангела и аллегории Церкви утверждала покой вокруг головы Христа. Этим ослабляется прямое значение фигур. Одежды Церкви и ангела по сторонам от тела Христа, два красных пятна, как листья, составляют неотделимую часть розетки. Уподобление креста священному дереву подкрепляется этим[20].

---

[20] *Алпатов М. В.* «Распятие» Дионисия // М. В. Алпатов. Этюды по всеобщей истории искусств. Избранные искусствоведческие работы. С. 174–177.

Крест с летящими ангелами как метафора Древа Жизни – это очевидный гештальт-образ, окрашенный экзистенциальными переживаниями самого Алпатова. Выстраивая смысл иконы через искусствоведческую зрительную интуицию, ученый в своей методологии подошел к подлинно богословским смыслам. Образ Древа Жизни в иконе Дионисия в интерпретации Алпатова существует не как некая иконографическая заданность, но как заложенная в образ творческая мысль художника, интуиция, вдохновение гения, к которому можно причаститься в акте созерцания. И в этом смысле интерпретация иконы для Алпатова, это не только умение видеть художественный образ, но это всегда и феноменологическая рефлексия.

Через постижение красоты, находящейся в плоскости горизонтального бытия, через художественное выстраивание символической пары Крест – Древо Жизни, Алпатов подходит к вертикальному, духовному, пониманию Красоты. «В русских иконах, независимо от того, что в них изображено, сами формы оказывают сильное воздействие на глаз зрителя», – пишет по этому поводу ученый[21]. И далее подводит итог, который можно спроецировать на всю современную проблематику восприятия иконы:

> В Древней Руси многие, может быть, даже большинство, видели в иконах предметы слепого почитания и поклонения, способные дать человеку исцеление от бед и земные блага. Были любители иконописи, которые ценили в ней соблюдение канонических правил, традиций, обрядов, а также искусное, порой виртуозное исполнение. Что же касается таких шедевров, как «Троица» Рублева и «Распятие» Дионисия, то они создавались ради художественного созерцания, для «замедленного чтения», о котором современному зрителю бывает трудно составить представление. <…> Созерцание, ради которого создано «Распятие» Дионисия, носит более имперсональный и возвышенный характер[22].

---

[21] *Алпатов М. В.* «Распятие» Дионисия // Этюды по всеобщей истории искусств… С. 178.

[22] Там же. С. 180.

«Художественное созерцание», «мышление красками», «замедленное чтение» – все это действия возможны только на эстетическом уровне. Это особый вид творчества, который через ступени эстетического созерцания возводит нас к онтологическому; через созерцание материальной красоты – к познанию красоты духовного. В своих работах Алпатов не только указывает на необходимость художественного созерцания, он раскрывает принципы такого созерцания. Изучая интерпретации Алпатова, принципы «замедленного чтения», мы ощущаем глубину этого действия, в котором важна не «информативность» и «мысленное поспешание», а вдумчивые остановки на каждом «метафорическом моменте», на созерцании его семантического поля, которое естественным образом перерастает в богословие.

В качестве примера приведем еще один фрагмент его описания мозаики «Дмитрий Солунский» (1108, ГТГ) и обозначим ход мысли исследователя.

Сначала Алпатов показывает зрителю систему цветового ритма, предлагая проследить вместе с ним за красотой его строя: «Мозаика подкупает тонкостью красочных отношений. Блекло-розоватый пурпур рубашки сочетается с нежно-розовыми тонами лица, серые оттенки щита – с приглушенной зеленью почвы, голубовато-зеленым плащом и с белой перевязью с голубыми контурами». Затем он помогает увидеть зрителю, как детали через цвет складываются в единое целое: «Передан не только цвет отдельных предметов, но и сопряженность красок, общий тон, лучистая световая среда. Поблескивающее золото фона служит основой. Броня Дмитрия выложена теми же золотыми кубиками, что и фон». И через анализ цвета переходит к богословскому содержанию образа: «Фигура становится от этого почти бесплотной. Золотистые кудри как бы возникают из золотого фона, нежный инкарат лица – из белокурых волос и пуха на щеках и подбородке. Четкие контуры препятствуют распадению формы и придают всему характер чего-то объективно существующего, и все же

весь образ как бы соткан из тонко подобранных цветовых оттенков»[23].

Незаметно Алпатов подводит читателя к пониманию того, как с помощью цвета и света неизвестный мастер создает образ явления святого из вечного совершенного мира, наполненного светом Божественной славы, в мир земной, и это явление не призрака, а живого «объективно существующего» человека. Интерпретация методологически построена от частного к целому, где целое не является суммой деталей, а становится неизмеримо бóльшим в своей целостности, обретает новые смыслы (холистический подход). И главное, с богословской точки зрения этот анализ выдержан в безукоризненной чистоте (иконологический подход).

Алпатов нередко сравнивает произведения древнерусских мастеров с произведениями современных им византийских и западных художников, старясь ввести русскую икону в общекультурный дискурс эпохи, показать ее не как примитив, а как высокопрофессиональное творчество. Часто сравнительный анализ оказывается не в пользу шедевров западной живописи. Например, сравнивая клеймо иконы Дионисия «Митрополит Алексий» (1480-е, ГТГ), повествующее об обретении нетленных мощей святителя, с современной ему росписью Паоло Учелло «Женщина продает гостию еврейскому купцу» из цикла «Чудо об оскверненной гостии» (1465–1469), Алпатов показывает преимущества работы русского художника. Дионисий использует художественные средства живописи при создании иконописного образа более осмысленно, целиком подчиняя их раскрытию замысла произведения, чего нельзя сказать о работе его итальянского коллеги. Произведение Учелло выглядит архаичным по сравнению с профессиональной виртуозностью Дионисия, утверждает Алпатов[24]. Итальян-

---

[23] *Алпатов М. В.* Этюды по истории русского искусства. Т. 1. С. 131.

24 *Алпатов М. В.* Паоло Учелло и Дионисий (сравнение двух произведений) // Ферапонтовский сборник. Вып. V. К 600-летию Ферапонтова монастыря (1398–1998). М.; Ферапонтово: Изд-во ГосНИИР, 1999. С. 196–202.

ский мастер не умеет композиционно связать между собой фигуры, найти выразительные средства, раскрывающие суть происходящего. Учелло создает «коробку» тщательно проработанной прямой перспективы, которую заселяет похожими на статфаж героями. В иконе Дионисия же говорят и ритм, и цвет, и положение фигур персонажей, и объем саркофага, и взаимодействие всего этого между собой. Все используется, чтобы приобщить зрителя к самому моменту чуда, показать реакцию на него окружающих, их благоговейный трепет.

Сравнительный образно-стилистический анализ – один из наиболее часто употребляемых Алпатовым в его эссе об иконах. Например, он дает развернутый анализ трех икон «Чудо о Флоре и Лавре», чтобы показать, что среди них только одна, икона из собрания Остроухова[25], является шедевром искусства, а остальные относятся к ремесленным произведениям. Хотя все три иконы написаны примерно в одно время по общей иконографической схеме, он показывает их различие не только по форме, но и философско-богословской наполненности. Подробнейшим образом Алпатов анализирует иконы с точки зрения художественного мастерства иконописцев, умения ими создать глубокий многозначный образ посредством чисто живописных средств, и делает вывод: «Основной смысл и подтекст остроуховской иконы неразрывно связаны с ее выполнением и формальными признаками – пространством, пропорциями, ритмом, соответствиями, силуэтами, колоритом, что совершенно очевидно: все это создано не по образцу, не по подсказке заказчика, а творческим актом художника. По отношению к другим иконам на тот же сюжет остроуховская икона занимает то же положение, что “Троица” Рублева по отношению к многочисленным другим “Троицам”»[26].

---

[25] «Чудо о Флоре и Лавре», Новгород, конец XV века. ГТГ.

[26] *Алпатов М. В.* Вопросы изучения и истолкования древнерусского искусства // Искусство, 1967, № 1. С. 70.

Стремясь утвердить русскую иконопись как часть современного ей европейского художественного ландшафта, вывести ее корни из европейского искусства, Алпатов сравнивает иконы и русскую скульптуру с произведениями греческой античной пластики. Алпатов, по-видимому, был знаком с трудами П. П. Муратова. Может быть, он читал и его монографию «Византийская живопись»[27], опубликованную на итальянском и французском языках. В этой работе Муратов доказывает, что византийская живопись генетически связана с античным искусством, но ее существенным отличием является ритмизация художественного пространства. «Византия не изобрела никакой новой техники, никакого нового метода, никакого нового приема в живописи. Ее роль заключалась в изобретении подчинения всех старых техник, всех старых методов, всех старых приемов новому ритмическому принципу. Этот принцип возник в то же время, что и новая религия. Христианство принесло античному миру новый ритмический язык; христианское искусство, сформировавшись, стало ритмическим искусством»[28].

Вполне возможно, что внимание Алпатова к ритму в иконописи восходит к трудам Муратова. Но для Алпатова ритм – это не только художественный прием гармонизации пространства. Он ищет в иконописных ритмических повторах смысл. Например, в очерке, посвященном композиции в живописи, ученый показывает смыслообразующее значение ритма в иконе «Оплакивание Христа» (XVI век, ГРМ)[29]: «Точно так же, как горе плачущих жен достигает высшей степени в фигуре всплеснувшей руками женщины, так и ее одежда горит самой яркой киноварью и служит цветовой доминантой всей красочной гаммы и линейной компози-

---

[27] *Muratoff, P.* La Peinture Byzantine. Avec 256 reproductionshorstexte. Traductionde Jean Chuzeville. Paris: G. Cres&Cie, 1928. 174 c.

[28] *Muratoff, P.* La Peinture Byzantine. C. 174.

[29] См.: *Алпатов М. В.* Композиция в живописи. Исторический очерк. М.; Л.: Искусство, 1940.

ции. Этой фигуре подчиняется и движение геометрически переданных скал (так называемых лещаток), которые своими очертаниями как бы подхватывают движение ее поднятых рук и повторяют его, как далекое эхо»[30].

Свой интерес к антикизирующим началам в иконописи Алпатов не ограничивает византийским искусством, что было бы очевидным. Он развивает идею Муратова применительно к русской почве. Ученый стремится показать, что, восприняв из Византии античный художественный язык, Русь сумела его развить, укоренив в собственной изобразительной традиции.

С помощью своего метода ученый выстраивал иерархию сохранившихся памятников, обозначая вершины мастерства, разделяя канонические приемы и творческие находки самих иконописцев, утверждая уникальность и гуманизм художественных поисков древних мастеров. В этом видится глубокое уважение Алпатова к художнику, восхищение творческим даром мастера, который, не разрушая канона, умел раздвинуть его границы, чтобы свидетельствовать о красоте, выразить свое чувство Божественного. Алпатов изучал древнерусскую иконопись как большое искусство, выявляя художественные шедевры с помощью выработанной им методологии.

В силу различных идеологических препятствий он остался практически единственным[31], кто использовал образно-стилистический анализ применительно к иконам[32]. «К сожалению, опыт изучения истории древнерусской живописи, основанный на строгом использовании метода

---

[30] *Алпатов М. В.* Композиция в живописи. С. 32.

[31] Последователи Алпатова, такие как Г. С. Дунаев и И. Е. Данилова, развивали другие направления, связанные с историей русской художественной культуры, которые обозначил в своем научном творчестве Алпатов.

[32] *Губарева О. В.* Ритм и метафора в искусстве иконы // Слово.ру: Балтийский акцент. 2017. Т. 8. № 1. С. 24–34; *Губарева О. В.* Образно-стилистический метод анализа иконы: научная актуальность // Вестник христианской гуманитарной академии. 2014. Вып. 15. С. 261–267; и др.

формального анализа, принадлежащего искусствоведению как науке <…> оставался маловостребованным»[33]. Несмотря на колоссальный научный авторитет М. В. Алпатова[34], развитие науки об иконах пошло другим путем.

Начиная с 60-х годов XX века, когда новизна идеи в искусстве становится определяющей для его оценки, многие авторы, пишущие об иконах, вовсе отказываются признавать их искусством, не находя в них оригинальной эстетической концепции[35]. По замечанию Алпатова, в искусствоведческих исследованиях об иконах наблюдается стремление опираться «на художественные понятия нового времени и использовать соответствующую терминологию»[36]. Иконы представляются предискусством, ведущим поиски для новых эстетических идей, новых возможностей душевно-чувственной выразительности. Их пластический язык, как лишенный авторского художественного осмысления, перестаёт интересовать искусствоведов. Статус научности закрепляется за иконографической генеалогией, ставшей основой любого исследования. Иконы лишились права на искусствоведческую интерпретацию каждого отдельного памятника.

«Идеалом историков искусства становится составление реестров памятников с их краткими описаниями и пояснительными замечаниями к ним. <…> Вместе с падением интереса к искусствоведческому анализу многие авторы обнаруживают тяготение к чисто иконографическим

---

[33] *Осташенко Е. Я.* Андрей Рублёв. Палеологовские традиции в московской живописи конца XIV – первой трети XV века. М.: Индрик, 2005. С. 8.

[34] *Губарева О. В.* Михаил Алпатов об искусстве иконы: особенности метода // Временник Зубовского института. № 1, 2019. С. 83–98.

[35] Наиболее значимая работа: *Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М.: Прогресс–Традиция, 2002.

[36] *Алпатов М. В.* «Распятие» Дионисия // М. В. Алпатов. Этюды по всеобщей истории искусств. Избранные искусствоведческие работы. С. 168.

изысканиям в духе XIX века»[37], – написал Алпатов уже в 1967 году. Рациональный подход стал основным и при изучении классического искусства прошлого. Наука стала заниматься обработкой только объективной информации: историки искусства углубились в изучение фактов истории, личностей художников, принципиально не останавливаясь на оценочной стороне произведений. Тем самым был запущен процесс разрушения границ художественного и в прошлом. Особенно это сказалось на иконописи.

Методологический подход к исследованию икон с позиции прагматики и объективизма привел к тому, что многие историки иконописи перестали видеть в иконах подлинную художественность в целом. Представление об особой значимости «авторской концепции» в произведении, культ творческой личности, культ новизны в искусстве за последние сто лет сформировал представление об искусстве противоположное тому, что представляет собой икона, какие цели и задачи она перед собой ставит. Все русское Средневековье, в котором единственным видом живописи была иконопись, словно выпало из истории русского искусства (исключение – мастера Оружейной палаты XVII века).

Специалисты по древнерусскому периоду сосредоточились на вопросах источниковедения, школ, влияний и заимствований, атрибуции, иконографии, знаках, эмблемах, обрядах, богословских текстах… Опираясь на тот факт, что иконописцы не подписывали икон, подобно своим западноевропейским современникам, историки искусства стали подчеркивать обезличенность иконописного творчества (кроме общеизвестных гениев), «рабское» следование канонам. В качестве носителя смысла утвердился приоритет иконографии, одинаковой для работ совершенно разного уровня, общим местом стало отрицание осмысленности художественных решений, живописного профессионализма мастеров. Историки древнерусской живописи стали рас-

[37] *Алпатов М. В.* Вопросы изучения и истолкования древнерусского искусства // Искусство. 1967, № 1. С. 64–70.

сматривать икону как единое художественное явление, периферийное по отношению к европейскому христианскому миру. По умолчанию русская икона стала изучаться как «почти народное творчество», то есть такое художественное явление, которое хотя и обладает определенной эстетической ценностью, но не имеет признаков осознанной личностной деятельности и основано на воспроизведении традиции.

Субъективно-объективный метод Алпатова позволял увидеть тот «виртуальный» целостный образ русского искусства, который невозможно идентифицировать методами рациональной науки. Это не вербализируемая на языке прагматики реальность единства духовного склада русского искусства, веками транслирующего в разных формах одни и те же непреходящие ценности, начало которой было положено в раннем Средневековье.

Искусство является той сферой человеческого бытия, которая оказывает сильнейшее влияние на представление человека о себе самом и своем месте в мире. Поэтому актуальность метода Алпатова является непреходящей. На фоне современного плюралистического хаоса и релятивизма в искусстве, поддерживаемого искусствоведческой прагматикой, метод Алпатова не может не привлекать стремлением обосновать критерии художественного, поисками его истоков за пределами телесности, обращением к внутреннему человеку.

Е. А. Скоробогачева, А. В. Степанова

Архетип иконы в художественном мышлении М. В. Нестерова

В статье обращаемся к некоторым аспектам нового видения творчества М. В. Нестерова в отечественной культуре на фоне сложнейших исторических, религиозно-философских, социальных процессов современного мира. В его искусстве достигнуто гармоничное, глубоко осознанное соединение живописной и религиозно-философской сфер, что поднимает произведения Нестерова на особую не только профессиональную, но духовную высоту, позволяющую художественным языком «говорить» о вневременных национальных идеях, необходимых для самоидентификации нашего народа, самобытности и значимости русской культуры, в том числе в мировом контексте. Интерпретируя векторы различных духовно-художественных влияний, достигая синтеза традиций, М. В. Нестеров смог ясно выразить визуально читаемый и наделенный глубинными смыслами образ Святой Руси, как нельзя более актуальный в начале XXI столетия в нашей стране и в мире, преодолевшем и преодолевающем испытания войн, революций, терактов и пандемии.

Одно из подтверждений тому – регулярное проведение периодических выставок произведений М. В. Нестерова за последние несколько лет. Назовем некоторые, наиболее яркие из них: «Михаил Нестеров» (ГРМ, Корпус Бенуа, 05.04.2012–30.07.2012); «Михаил Нестеров. В по-

исках своей России. К 150-летию со дня рождения» (ГТГ, Крымский Вал, 23.04.2013– 18.08.2013); «Под небом Нестерова» (ГБУК «Самарский областной художественный музей», 11.09.2014–24.11.2014); «Видения Михаила Нестерова» (Московское представительство Аукционного дома Macdougall`s, 2014); «И свеча не угасла…» (музейный комплексе «Конный двор» Сергиево-Посадского государственного историко-художественного музея-заповедника, где была представлена и композиция Нестерова «Христос благословляет отрока Варфоломея», 1926); «Неизвестный Нестеров: живопись, этюды, графика» (Театральный зал «Центра искусств». Москва, 2016); «Графика стен. Эскизы монументальных росписей XIX – начала XX веков» (ГТГ, 2017); «Михаил Нестеров» (Ярославский художественный музей, 7 марта – 6 мая 2018 г.); «Михаил Нестеров» (Башкирский государственный художественный музей им. М. В. Нестерова, 15 октября – 31 октября 2019). Выставка живописи, графики и мемориальных предметов, приуроченная к 155-летию со дня рождения Михаила Нестерова, Церковно-археологический кабинет (ЦАК). Московская Православная Духовная академия, Московская область, Сергиев Посад. Музей Московской духовной академии обладает уникальным собранием икон, а еще здесь можно найти работы Сурикова, Васнецова, Нестерова, Поленова и других русских художников. С 2015 года в экспозиции ЦАК впервые после реставрации представлены эскизы М. В. Нестерова, подготовленные художником для росписи церкви святого благоверного князя Александра Невского в грузинском Абастумани, «М. В. Нестеров. Святая Русь. Реставрация» (ГРМ, Михайловский дворец, Садовый вестибюль, 18.10.2019 – 25.11.2019).

Особенно широкий общественный резонанс вызвала его масштабная персональная выставка в Государственной Третьяковской галерее в 2013 году: множество посетителей, обилие неравнодушных позитивных отзывов, взаимодополняющих мнений, статьи, конференции, интервью, научные дискуссии также служат тому подтверждением. Преподавая в Российской академии живописи, ваяния

и зодчества Ильи Глазунова, из года в год убеждаюсь, насколько заинтересованно реагируют на искусство этого Мастера молодые художники, скульпторы, архитекторы, искусствоведы. Словно напутствуя их, как и своих учеников, «певец» Святой Руси говорил: «Самозабвенно работайте и помните, что лучший учитель – жизнь»[1].

Нельзя не поставить вопрос – почему произведения Михаила Нестерова столь актуальны, понятны, востребованы в настоящее время? В чем специфика его образов, живописного языка и смыслов произведений? Отвечая на эти вопросы, вспоминается высказывание С. Н. Дурылина, друга и биографа М. В. Нестерова: «Искусство есть познание, но познание на высшей ступени своей, есть *предвидение*...»[2]. Такого познания, предвидения смог достичь в своих образах-иносказаниях, в осознании действительности, в понимании исторического пути России, как пройденного, так и будущего, художник. Он сумел найти, пережить в душе, выразить в живописи вневременной лик России, его религиозно-философский, исторический, этический смысл, то светлое, созидающее начало, ту неискоренимую духовную красоту, которые всегда были свойственны нашей стране, русским людям, душе народа. И как важно сегодня, в новом видении настоящего времени не утратить осознания, переживания в себе, сопричастности этому лику нестеровской России.

Михаил Нестеров, как никто другой, явился в отечественном искусстве вдохновенным певцом Святой Руси, «как никто, сумел выразить всю трепетность и чистоту русской православной души», по заключению И. С. Глазунова[3]. Святость Руси, неотделимая от многовековых заветов православия, исключительно значима ныне, особенно на фоне жестокости и распрей XX – начала XXI столетий.

---

[1] Слова М. В. Нестерова из его неопубликованного письма ученику, художнику Л. К. Богомольцу (1911–2009).

[2] *Дурылин С. Н.* Статьи и исследования 1900–1920 годов. СПб.: Владимир Даль, 2014. С. 776.

[3] *Глазунов И. С.* Россия распятая. Т. 2. М.: Фонд Ильи Глазунова, 2006. С. 68.

В противоборстве с ними, являя разительный контраст им. Об этом писал И. А. Ильин в статье «О сопротивлении злу силою», словно давая напутствие соотечественникам прошлого века и сегодняшних дней: «Грозные и судьбоносные события, постигшие нашу чудесную и несчастную родину, проносятся опаляющим и очистительным огнем в наших душах. В этом огне горят все ложные основы, заблуждения и предрассудки… В этом огне обновляется наше религиозное и государственное служение, отверзаются наши духовные зеницы, закаляется наша любовь и воля. И первое, что возродится в нас через это, – будет религиозная и государственная мудрость восточного Православия и особенно русского Православия[4]. Обозначенные заключения, несомненно, в полной мере приложимые к философии творчества М. В. Нестерова, словно находят продолжение в словах святого праведного Иоанна Кронштадтского: «Господь вверил нам, русским, великий спасительный талант православной веры…»[5].

В настоящем исследовании обозначим ***две взаимосвязанных сферы***, позволяющие обосновать ***новое видение*** творчества М. В. Нестерова, ***понимание актуальности смыслов православной Руси***, им отображенных:

1. Сферу многогранности творчества, формирования специфики индивидуального сложносоставного «почерка».

2. Во многом из нее исходящую, ею определенную сферу глубинной наполненности духовно-художественного содержания его произведений.

По нашему убеждению, творческая завершенность, определенная данными сферами, и позволяет влиять на становление, развитие, сохранение направленности деятельности отдельных личностей, художественных объединений, национального искусства в целом.

---

[4] *Ильин И. А.* Грядущая Россия. Минск: Харвест, 2009. С. 4.

[5] Русские старцы и подвижники XX века. Николаев: Літопис, 2010. С. 24.

Обратимся к последовательному изучению указанных научных вопросов. ***Многогранность творчества Михаила Васильевича*** во многом определена множественностью векторов духовно-художественных влияний и тем синтезированным характером, которые они обретают в интерпретации художника.

В национальном изобразительном искусстве России, в выражении его духовных смыслов одно из центральных мест занимает именно искусство М. В. Нестерова – «певца» Святой Руси. Как никто другой он отобразил суть религиозно-философских исканий, неразрывную связь жизни народа, его идеалов и надежд с православными истинами, ставшими, по мнению Г. В. Скотниковой, «цивилизационной доминантой русской культуры»[6]. Та же точка зрения близка и другим нашим современникам, как А. А. Проханову, заключающему, что «русская история носит пасхальный характер»[7]. Поэт и литературный критик В. В. Ефимовская пишет о попытке творческой личности создать «образцовую модель мира в ограниченном пространстве-времени России, которая в историческом интеграле превосходит установленные географические и временные свои координаты»[8], что полностью приложимо к доминирующим смыслам творчества М. В. Нестерова.

Однако при столь ясно выраженной доминанте тем и идей в его творчестве, художественный язык М. В. Нестерова сложен, синтезирован, многозначен. Данные характеристики связаны, прежде всего, с глубокой последовательной эволюцией творчества художника, с его исключительной требовательностью к себе и к результатам своего живописного труда, а также с индивидуальным претворением, осмыслением им множества векторов духовно-художественных влияний[9]. Проследить данные векторы, выявить

[6] *Скотникова Г. В.* Созвучие вечным смыслам бытия. СПб.: Альфарет, 2012. С. 61.

[7] Родная Ладога. СПб., № 2 (52), 2020. С. 44.

[8] Там же. С. 233.

[9] *Скоробогачева Е. А.* Многовекторность как одна из ключевых характеристик искусства Русского Севера // Искусство и образование. 2018. № 2. С. 47.

превалирующие среди них, обосновать их генезис на примере одного из знаковых произведений М. В. Нестерова, монументальной картины «Путь ко Христу» (1911) – одна из задач данного исследования. *См. вклейку.*

Кратко обратимся к предыстории и истории создания этого выдающегося произведения, которые сопряжены с системой стенописи Марфо-Мариинской обители милосердия в Москве на улице Ордынка. Монастырь был заложен по настоянию Великой княгини Елизаветы Федоровны в 1907 году – в эпоху расцвета стиля модерн в нашей стране, как и по всей Европе, время становления неорусского стиля, но и период политических противоречий и исторических трагедий для России[10]. Одна из них – убийство великого князя Сергея Александровича террористами – свершилась в 1905 году, столь глубоко переживаемая его супругой, Елизаветой Федоровной, что еще более укрепило ее в глубоком восприятии православия, в воцерковленности, в решении о необходимости основания обители милосердия и ведения в ней благотворительной деятельности. Неизбывная душевная боль великой княгини рождает не скорбный памятник, а светлое, «музыкальное», гармоничное творение, каким и стала Покровская церковь Марфо-Мариинской обители, возведенная по проекту архитектора А. В. Щусева, и ее цельная система стенописи и иконописного убранства, воплощенная М. В. Нестеровым в 1907–1914 годах.

Среди произведений художника, здесь исполненных, одним из центральных стала монументальная живописная композиция «Путь ко Христу», размещенная в трапезной, в трансепте храма, прямо не связанная ни с посвящением церкви Покрову Пресвятой Богородицы, ни с каноничным композиционным расположением сюжетов в системе росписи православного храма. По решению великой княгини Елизаветы Федоровны, трапезная храмового пространства должна была являться не только местом для богослужений

[10] Михаил Нестеров. В поисках своей России. М.: ГТГ, 2013. С. 351.

и молений, но и выполнять роль своеобразного лектория, места собеседований священнослужителей и прихожан. Поэтому Елизавета Федоровна просила А. В. Щусева спроектировать этот интерьер светлым и просторным. Обсуждая с М. В. Нестеровым систему стенописи, великая княгиня настаивала на превалировании белого цвета, ставшего для нее наиболее ясным символичным воплощением чистоты, духовной просветленности, совершенства Божьего мира, жизни во Христе. Михаил Васильевич, продумывая живописную концепцию внутреннего убранства Покровского храма, опирался на знания символики цвета в древнем религиозном искусстве, в чем сказались ***векторы воздействий искусства Византии и Древней Руси***. В целом, художнику была предоставлена полная свобода в разработке системы живописного убранства, трактовке его композиций и отдельных образов.

Как сюжет композиции «Путь ко Христу», так и его решение являлись необычными для стенописи внутреннего храмового пространства, стали новаторством художника. Данная композиция при точном определении – не настенная живопись, а картина монументального размера, закрепленная на стене. Следовательно, очевиден ***вектор влияния станкового реалистического искусства***, школы мастерства, пройденной М. В. Нестеровым в Московском училище живописи, ваяния и зодчества в Москве и в Санкт-Петербургской Императорской Академии художеств.

Вместе с тем, приступая к выполнению столь ответственного и масштабного заказа великой княгини, М. В. Нестеров опирался и на свой, уже достаточно богатый, опыт работы художника-монументалиста – выделяем ***вектор воздействия храмового монументального искусства рубежа XIX–XX веков***. К 1907 году он уже был известен как автор фрагментов стенописи храма святого Владимира в Киеве, исполненных им по заказу А. В. Прахова под руководством В. М. Васнецова, завершенных в 1895 году, как автор стенописи церкви Спаса Воскресения (Спаса на Крови) в Санкт-Петербурге, построенной в 1883–1907 гг.

в центре северной столицы, у места трагической гибели императора Александра II, храма Александра Невского в Абастумане (Грузия, 1898–1904), а также церквей Петра Митрополита в Новой Чартории (Украина, 1899–1902) и св. Ипатия Гагрского в Гаграх (1903–1904). Однако художник, с присущей ему требовательностью к себе, критически относился к результатам своего художественного труда, строго его оценивая, стремился реализовать неудавшиеся, на его взгляд, ранее в Покровском храме замыслы.

Его цельная, гармоничная живописная система включила в себя самые разные живописные интенции и духовно-художественные воздействия, что было им осознанно, в чем заключались значимые устремления М. В. Нестерова, философия его творчества. Следовательно, множество векторов влияний позволили найти новаторский подход, наполненный глубинным содержанием. К тому же следует учитывать, что стиль модерн, достигший расцвета в данный период, его особая «ветвь» – неорусский стиль – предполагают синтезированное воздействие различных стилей, направленностей, школ искусства[11].

В данном случае М. В. Нестеров опирался на художественный опыт своего старшего современника, друга, а во многом и наставника В. М. Васнецова, ставшего одним из наиболее ярких и многогранных выразителей неорусского стиля. ***Воздействие самой личности В. М. Васнецова, интенций его творчества***: специфики найденного именно им синтезированного художественного языка и, что не менее важно, глубинного осмысления религиозно-философского опыта Древней Руси, явилось ***одним из главных векторов духовно-художественных влияний в творчестве М. В. Нестерова***, в частности, при создании им храмовой композиции «Путь ко Христу». Влияние творчества В. М. Васнецова, по определению самого М. В. Нестерова, впервые сказалось в том неизгладимом впечатлении, которое произвела на Михаила Васильевича икона-картина

[11] *Кириченко Е. И.* Русский стиль. М.: Галарт, АСТ – ЛТД, 1997.

Васнецова «Св. Сергий Радонежский», созданная для храма Спаса Нерукотворного в усадьбе Мамонтовых Абрамцево, позднее было продолжено совместной работой художников над росписями киевского храма Святого Владимира.

Однако множество воздействий нисколько не уменьшает степень самостоятельности работы М. В. Нестерова, ее профессионального совершенства и глубокого философско-религиозного осмысления вневременных духовных основ национального мировоззрения, понимания народной веры. Одно из подтверждений тому – идейная завершенность и художественная гармония образов композиции «Путь ко Христу», вобравшей в себя и развившей предшествовавшие достижения Нестерова-станковиста в картинах «Девушка-нижегородка» (1887), «Пустынник» (1888–1889), «На горах» (1896), «Великий постриг» (1898), «Два лада» (1905), в произведениях цикла, посвященного «молитвеннику земли русской» св. преподобному Сергию Радонежскому (1889–1899) и других.

Особое значение имела работа художника с натуры при создании и композиции «Путь ко Христу», и многих других наиболее значимых его творений. Сохранилось множество подготовительных набросков, этюдов портретного и пейзажного жанров, которые позволяют судить, насколько влияния натуры, самой жизни, отражения жизненной правды в живописи были важны для художника. Однако эти натурные образы он словно фильтровал, писал лишь те, через которые мог выразить философию своего искусства, идеи произведений. Поэтому, ***обозначая вектор влияния натурного письма, отображения окружающей жизни,*** следует учитывать, что ***этот вектор всегда был преломлен через мировоззрение, мировосприятие художника***.

Первоначально М. В. Нестеров написал композицию «Путь ко Христу» на стене храма, стремился как можно быстрее приступить к работе, что привело к негативным технико-технологическим результатам. Второй вариант – композиция, исполненная на металлической пластине, – гораздо более удачен. В ней М. В. Нестеров обращался к одной из главных тем своего творчества. В. В. Розанов опре-

делял ее следующим образом: «Нестеров – не иконописец, не его дело писать Бога, но только как человек прибегает к Богу»[12]. Действительно, обозначенные станковые картины художника – это именно воплощение пути к Богу, будь то нижегородская девушка, Радонежский Чудотворец – «радетель и печальник о русской земле», старообрядки из далеких скитов, в древней вере «на веках стоящие», соловецкие монахи или безымянные для нас странники. Таковы и персонажи монументальных многофигурных картин, уподобленных философско-религиозным раздумьям художника, выраженным языком живописи: «Святая Русь» (1905), «На Руси» («Душа народа») (1914–1916), «Сказание о невидимом граде Китеже. В лесах» (1918 (?)), «Отцы-пустынники и жены непорочны…» (1932), «Страстная седмица» (1933)[13]. *См. вклейку.*

Таким образом, очевидно, что тема пути человека к Богу уподоблена рефрену в «живописной симфонии» М. В. Нестерова, неотделима от творческого пути самого художника с конца 1880-х по 1930-е годы. Настенная картина Покровского храма Марфо-Мариинской обители милосердия обрела одно из наиболее глубоких, проникновенных звучаний среди его обращений к данной теме. Ее название, как и каждый композиционный образ: главные, второстепенные фигуры, пейзажный фон – выразили настроения, взгляды, веру самого автора, его путь к Христу, к вершинам национального искусства и его духовным смыслам, к постижению величия православного Отечества, стали зримым подтверждением слов афонского старца Силуана: «Вы можете помочь России только любовью и молитвой…»[14].

Так и помогал Отечеству на протяжении всей жизни, на всем творческом пути М. В. Нестеров. Обрести духовную

---

[12] *Дурылин С. Н.* Нестеров в жизни и творчестве. М.: Молодая гвардия, 2004. С. 243.

[13] Михаил Нестеров. В поисках своей России. М.: ГТГ, 2013.

[14] *Скотникова Г. В.* Византийский ассист. СПб.: Аргус-СПб., 2018. С. 134.

глубину содержаний в своем искусстве ему позволило сочетание нескольких факторов.

1. Прежде всего, горячая искренняя вера художника, его приверженность православному учению, не только изучение великих православных мыслителей и знание церковных обрядов, но жизнь во Христе, жизнь по вере, осмысление и соблюдение христианских заповедей, нашедшие отражение в творчестве.

2. Приобщению к ним во многом содействовала личная трагедия – безвременная кончина любимой супруги в молодом возрасте, и скорбь, которую испытал художник, осталась с ним на десятилетия и нашла отражение в творчестве – в решении женских образов его картин.

3. Постижение традиций русской старины, воспринятых через специфику художественного языка, интерпретированных в произведениях во многом осуществилось через соприкосновение с образами и искусством Русского Севера.

Обратимся более подробно к исследованию последнего из обозначенных положений, ***к вектору воздействия северных мотивов и образов в искусстве М. В. Нестерова.*** Образы Севера оказали важнейшее влияние на художественный язык, философию творчества, а также манеру работы, технико-технологические особенности произведений ряда ведущих художников России последней трети XIX – начала XX в. Среди них следует выделить И. Я. Билибина, А. А. Борисова, В. М. Васнецова, М. В. Нестерова, А. А. Рылова. При этом именно на рубеже XIX–XX вв. возросла роль художественных традиций окраинных земель. Тогда северный край был осмыслен как уникальный кладезь национального искусства, старины Руси, сохраняющий вневременные основы культуры, духовности.

Особое влияние синергизм духовного пространства Русского Севера оказал на формирование личности и философию искусства М. В. Нестерова. В контексте данного исследования вводим термин «философия живописного образа»,

значимый для характеристики творчества, мировоззрения художника. Данный термин позволяет проследить концепт творческого познания, антропоцентрического осмысления им мира. Особое внимание следует уделить генезису философского образа Севера, явленного в его творчестве.

Нестеров работал во многих жанрах – создавал историко-религиозные произведения, пейзажные композиции, росписи, портреты, этюды, в которых репрезентирован вневременной образ-лик Севера, суть древней земли. Национальные корни отечественной культуры художники часто постигали на Севере, так как именно здесь в XIX – начале XX в. сохранялись и развивались древние самобытные традиции, была выражена максимальная устойчивость культуры, в которой локальная дисперсность не нарушала общую цельность. Замкнутость жизни северян не исключала заимствований, которые дополняли искусство далекого края, обогащая его образный строй и наполняя философско-религиозное содержание. Многие художники достигали аутентичности трактовки образов, особой глубины смысла и эмоциональной проникновенности произведений, воссоздавая именно северные образы и с их помощью раскрывая идейное звучание, но именно М. В. Нестеров наиболее полно отразил синергизм духовного пространства северного края, акцентировав в нем лик русского монашества.

Следует отметить, что с северным пограничьем связано происхождение художника. Михаил Васильевич рассказывал о своих предках: «Они были новгородцы, быть может, новгородская вольница»[15]. Один из рода Нестеровых, Иван Андреевич, перебрался из новгородских земель на Урал, стал крепостным крестьянином Демидовых. В эпоху Екатерины II Иван Андреевич Нестеров, дед художника, получив вольную, обосновался в Уфе, где и родился в 1862 году Михаил Васильевич. Таким образом, происхождение рода Нестеровых связано с землями, окрестными Русскому Северу.

[15] *Дурылин С. Н.* Нестеров в жизни и творчестве. С. 16.

С детских лет, овеянных народными поверьями и сказаниями, складывался в сознании будущего художника образ далекого древнего края, его духовного содержания. В годы учебы в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1877–1880, 1883–1886 гг.) сильное впечатление на него произвела картина преподавателя Училища И. М. Прянишникова «Спасов день на Севере». Об этом М. В. Нестеров писал: «Прянишников в расцвете своего таланта стал подлинным живописцем, чему свидетельствует его картина из жизни северного края»[16]. Этот художественный, религиозно-философский опыт, полученный в годы учебы, оставался значимым для него на протяжении всего творческого пути. Первый биограф живописца, С. Н. Дурылин, заключал: «Корни реалистического искусства, к которым Нестеров прикоснулся в годы учения с помощью Прянишникова, Перова и передвижников, были настолько прочны и глубоки, что Нестеров всегда дорожил плодотворной крепостью этих корней»[17].

Уже окончив обучение, молодой художник неоднократно писал с натуры пейзажи по Ярославской дороге, на границах Средней и Северной Руси. Часто создавал здесь этюды к картинам, занимающим центральное место в его творчестве. Уже с юных лет велико было преклонение Михаила Нестерова перед святой Русью, о чем позволяет судить тонко и точно переданный им облик северной земли. Скромные детали его полотен слагают неравнодушное, то радостное, то щемящее грустью сказание о Руси, исключительно профессионально написанное на языке живописи, через линию, тон, цвет. Обращение к центральной философской теме творчества – воплощению лика монашествующей святой Руси – связано с личной трагедией художника – смертью его жены. Эта тема раскрыта им во многом через образы северного края.

С первых обращений художника к теме Севера можно говорить о возможности введения термина «философия

[16] *Дурылин С. Н.* Нестеров в жизни и творчестве. С. 37.

[17] Там же. С. 42.

живописного образа» при исследовании его произведений. Данный термин следует отличать от «содержания образа», поскольку «содержание» характеризует зримо, явно, конкретно то или иное событие, личность. Напротив, «философия живописного образа» заключает в себе глубинную, неоднозначную в своей трактовке, вневременную идею. Следует вспомнить заключение старшего современника М. В. Нестерова, ученого Н. Н. Страхова в его «Письме о философии. Письме 1-ом»: «…Фихте, а потом Шеллинг признавали в уме особенную деятельность для постижения души и мышления о ней: они называли эту деятельность умственным созерцанием (intellectuelle Anschauung). Это непосредственное внутреннее созерцание дает нам не какие-нибудь простые факты, а внушает понятия и положения, совершено несоразмерные с обыкновенными приемами мышления. Таковы именно понятия истины, блага и свободы»[18]. Отображение поиска, обретения этих понятий русским народом, прежде всего, через православные традиции, через стародавний жизненный уклад, составляет важнейшую идейную направленность творчества М. В. Нестерова, философию его живописных образов, его искусства, жизни. И потому закономерно обращение художника к самобытному миру северного края – кладезю старины, к синергии его духовного пространства.

Михаил Васильевич подолгу не жил на Русском Севере, но образы края все же неотделимы от его картин. С Капри он писал: «Как здесь ни чудесно, а как вспомнишь про родину, про всенощную у “Преподобного”, или мотив: “Ах ни мне, подруженьки”, так тебя и потянет туда, на север…»,[19] а также упоминал «о тихой песне Севера, которая мне так любезна и понятна…».[20] В полотнах «Пустын-

[18] *Страхов Н. Н.* Философские очерки. URL: http://www.nasledie.enip.ras.ru/ras/view/publication/general.htm/?id=43490057/.

[19] *Нестеров М. В.* Воспоминания / Вступ. ст. А. А. Русаковой. М.: Советский художник, 1989. С. 30.

[20] Там же. С. 45.

ник», «Под благовест», «Великий постриг», «Молчание», «На Руси» и многих других он вдохновенно говорил о величии родной земли. Воссозданные им северные просторы с могучими горами и прозрачными реками, предстают как вечно неизменный символ России, ее религиозно-философский, духовный архетип, остающийся незамутненным в бурном течении времени.

Картина «Христова невеста» (1887), написанная как воспоминание о жене художника М. И. Мартыновской (1862–1886), изображает девушку, черты лица которой близки покойной. Ее наряд: темно-синий сарафан, белая рубаха, платок, напоминает старинный русский костюм, который перекликается с олонецкими одеждами конца XIX в. В полотне «Христова невеста», рожденном из скорби художника об утраченном близком человеке, из тревоги за Россию и надежды на ее пробуждение, возникает иной, новый для него, глубинный смысл. Так формируется его философия живописного образа, во многом связанная с постижением Русского Севера, синергии его духовного пространства. Михаил Васильевич писал: «С этой картины произошел перелом во мне, появилось то, что позднее развилось в нечто цельное, определенное, давшее мне свое “лицо”»[21]. Близкое настроение и характер пейзажа свойственны композиции «Великий постриг», которую, по словам автора, он писал с редким воодушевлением, заполнившим все его существо. Уже в этих полотнах создан проникновенной образ молитвенной Руси, тихой, сокрытой за безбрежными лесами, реками да топями, живущей своей сокровенной жизнью по стародавним православным заветам.

Сдержанно звучание произведения «Пустынник» (1888–1889), а его острая по художественному звучанию портретная характеристика и неравнодушно написанный, словно пережитый художником пейзаж аутентично раскрывают идейный смысл. Так отображена философия живописного образа Севера, монашества окраинных земель,

[21] *Дурылин С. Н.* Нестеров в жизни и творчестве. С. 65.

молитвенной тишины, столь близких духовному настрою самого Нестерова. Следует отметить, что подготовительный материал для этого произведения он собирал у Сергиева Посада, откуда уходит дорога на Русский Север, где основал свою обитель преподобный Сергий Радонежский – отец северного монашества. Михаил Васильевич писал: «…В 1888 году я задумал одновременно две картины: “За приворотным зельем” и “Пустынник”. Летом уехал в Сергиев Посад…»[22]. *См. вклейку*.

Живописный облик пустынника напоминает рисунок М. В. Нестерова «Созерцатель», опубликованный в журнале «Север». Обобщенный образ богомольца, подвижника, покинувшего суету мира, исключительно важен, полно раскрыт в его творчестве. Найденная портретная характеристика пустынника отчасти близка облику В. М. Васнецова, друга и старшего наставника М. В. Нестерова. Можно отметить немало созвучий в творчестве обоих художников. Так, в 1920 г. Виктор Михайлович написал исповедь своей жизни, назвав ее «Пустынник».

Творчество Нестерова, в частности, тема Севера, связано с художественным кругом Абрамцева. Тонко написанные здесь этюды свидетельствуют о постижении им образов исконной Руси и через поэзию натурных видов. Безоглядные дали и задумчивые аллеи, пышное разноцветье лета и кристальная строгость осени с ярким обрамлением листвы – завораживающие картины русской природы, наполнены тем же молитвенным предстоянием, свойственным его центральным произведениям.

Для М. В. Нестерова понятие «Русский Север» приобретает обобщенный философский смысл, близкий терминам «исконная Русь», «вневременные традиции». Это понятие для него исключительно цельно, устойчиво, ибо определено синергией духовного пространства Севера, Руси, постигаемого им во многом через личность Сергия Радонежского, а также через атмосферу художественного круга Абрамцева. Так рождались образы его картин, преломлен-

[22] *Нестеров М. В.* Давние дни. М.: Русская книга, 2005. С. 68.

ные через мировоззрение автора, его философское осмысление окружающего.

Как писал Н. Н. Страхов: «Если мы принимаемся мыслить, рассуждать, наблюдать, то оказывается, что мы заранее признаем понятие познания, заранее предполагаем существование истины, достигнуть которой и стараемся... Принимаемся ценить существующее, какие бы то ни было вещи и явления, не в них самих, а в известном отношении их к нам, как наше *благо* и *зло*...»[23]. Опираясь на заключения Страхова, можно сделать вывод, что для Нестерова понятие «Русский Север» приобрело смысл идентичный понятию «святая исконная Русь», воплощающий абсолютное «благо», выражающий основную идейную направленность его творчества.

Следует предположить, что именно под влиянием образов земель Абрамцева, окрестных лавре, где проходила жизнь радонежского чудотворца, под воздействием общения здесь с северянином Виктором Васнецовым, Михаил Нестеров задумал цикл произведений, посвященный святому Сергию. В то время Нестеров уже часто бывал в Абрамцеве, нередко писал здесь с натуры, и сделанные этюды помогли ему в решении замысла картин: «Юность Сергия», «Юность отрока Варфоломея», его триптиха, посвященного трудам Святого. Окрест древнего монастыря сама природа словно была наполнена памятью ушедших веков, народными преданиями о деяниях преподобного Сергия и его учеников, притчами и былями, сказками и поверьями, которые приобретали новое звучание, иной смысл среди лесов и живописных взгорий. *См. вклейку.*

М. В. Нестеров не раз обращался к образу св. Сергия Радонежского. Однако первый эскиз будущей композиции «Юность отрока Варфоломея» был им исполнен вдали от северных земель, на Капри, в альбоме, на обороте одной из страниц с изображением итальянского пейзажа. Этюды к картинам «Видение отроку Варфоломею» и «Юность Сергия» Михаил Васильевич писал по Ярославской дороге,

[23] *Страхов Н. Н.* Письма о философии. URL: http://www.az.lib.ru/s/strahow_n_n/

к северу от Москвы, близ подмосковного селения Хотьково, где похоронены родители преподобного Кирилл и Мария, в Абрамцеве, в деревнях Комякине и Ахтырке. Искал в них образы, передающие духовную суть Древней Руси, суровой северной земли. О работе над картиной «Видение отроку Варфоломею» Михаил Васильевич писал: «Часто бывал в Абрамцеве. Как-то с террасы абрамцевского дома моим глазам неожиданно представилась такая русская, русская красота… Я принялся за этюд, он удался, и я, глядя на этот пейзаж, проникся каким-то чувством его подлинной “историчности”… Я уверовал так крепко, что иного и искать не хотел»[24].

Пейзажи в данных произведениях отличаются аутентичностью, остротой звучания. И зритель, и персонажи картины словно общаются с природой, с матерью-землей. «Симфонией северного леса» называл А. Н. Бенуа картину М. В. Нестерова «Юность Сергия». Непросто складывался ее замысел. Нестеров рассказывал об этом: «У меня был лишь маленький акварельный набросок. Я показал его Павлу Михайловичу [Третьякову. – *Е. С.*], он ему понравился. Как это нередко бывает с нашим братом, показав еще не созревшую мысль, я охладел к ней. Позднее я нашел иную композицию для этой картины, уехал в Ахтырку (около Абрамцева), стал работать над этюдами к ней»[25]. «Юность Сергия» Михаил Васильевич писал пять лет, искал характеристику святого, менял масштаб фигуры, жест и костюм отрока, общий тон полотна, пытаясь постичь внутреннюю силу и содержание его лика, одного из символов, архетипов православной Руси, передать в нем суть подвижнической деятельности. Наконец, переписал уже законченную картину на новом холсте, так и не достигнув в полной мере убедительности в трактовке Чудотворца.

С «языком живописи» М. В. Нестерова сопоставимы строки знаменитой статьи В. О. Ключевского о святом Сергии: «Он мог применять к делу средства нравственной дис-

[24] *Нестеров М. В.* Давние дни. С. 71.

[25] Там же. С. 75.

циплины, ему доступные и понятные тому веку, а в числе таких средств самым сильным был живой пример, наглядное осуществление нравственного правила. Он начал с самого себя и продолжительным уединением, исполненным трудов и лишений среди дремучего леса, приготовился быть руководителем других пустынножителей»[26].

На полотне Нестерова оживает Северная Русь, но не совсем убеждает по сравнению с ними решение образа святого Сергия. На наш взгляд, большей выразительностью и проникновенностью трактовки отличается подготовительный этюд «Юность Сергия» (1892. Х., м. 82 х 45. Самарский художественный музей). В нем акцентировано лицо отрока, выражение которого, тонкие, певучие линии рисунка уподобляют его лику Святого. Художник, используя крупный масштаб фигуры в рост, почти не давая пейзажного фона и не прописывая подробно детали, избирает точку зрения несколько снизу, тем самым подчеркивая и масштаб личности Сергия Радонежского и усиливая движение ввысь в композиционном построении, подкрепляя его жестом Сергия и направлением его взгляда, что раскрывает идею – самопожертвование Святителя, его молитвенное предстояние Господу. При письме allaprima, используя на завершающей стадии работы технику раздельного мазка, М. В. Нестеров достигает в этюде смысловой законченности и духовной масштабности, звучания самостоятельного произведения. Оно исключительно глубоко и гармонично, что может быть достигнуто только при определенном душевном настрое автора, его проникновении в идейную суть и его переживании, чувствовании темы, что отражено на холсте. Так зримо воплощается на холсте философия живописного образа, рождается аутентичная самобытность произведения.

Истоком замысла картины «Юность Сергия», как и «Видения отроку Варфоломею», послужила икона

---

[26] *Ключевский В. О.* Значение преподобного Сергия для русского народа и государства. URL: http://www.pravmir.ru/znachenie-prepodobnogo-sergiya-dlya-russkogo-narod…/

В. М. Васнецова «Св. Сергий Радонежский», находящаяся в Спасской церкви в Абрамцеве, о чем М. В. Нестеров писал: «Теперь упомяну лишь о “Сергии” Васнецова. Тут как нигде чувствуешь наш родной Север. Преподобный Сергий стоит с хартией в одной руке и благословляет другой, в фоне – древняя церковка и за ней дремучий бор, на небе явленная икона “Святая Троица”. Тут детская непорочная наивность граничит с совершенным искусством»[27]. Данное описание близко картине самого М. В. Нестерова. Над полотнами, посвященными Сергию Радонежскому, он работал одновременно с росписью собора Святого Владимира в Киеве, где находился под влиянием личности В. М. Васнецова, и найденные построения стали также основой образа святого Георгия в стенописи киевского храма. При всей самобытности обозначенных образов их объединяет одно – воплощение православных истин, «вечных законов духовно-нравственного бытия, постижение которых имеет непреходящую ценность»[28].

О восприятии картин М. В. Нестерова современниками свидетельствует, например, письмо А. М. Васнецова. В письме к брату Аполлинарию он рассказывал: «Во время болезни Сережи [новорожденный сын А. М. Васнецова. – *Е. С.*] в одну из самых тяжелых минут под руку подвернулся “Альбом двадцати пяти художников”. Я задумал погадать на нем: чем кончится болезнь сына… Наугад вытащил из средины картину. Оказалось – нестеровская: “Сергий в юношестве”, где он изображен с медведем. Во мне тоже откликнулось религиозное чувство. Мы решили прибегнуть к его помощи. В тот же день отслужили молебен. Сергий Радонежский – патрон Сережи. На другой же день Сереже стало лучше. И мы решили картину обратить в икону. Вероятно, Нестеров писал картину с особенным религиозным чувством, потому она и вышла такой чудодейственной»[29].

---

[27] *Нестеров М. В.* Воспоминания. С. 45.

[28] *Скотникова Г. В.* Византийский ассист. С. 3.

[29] Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. ОР ГТГ «Васнецовы». № 11/415. Письмо Ал. М. Васнецова Ап. М. Васнецову от 28 марта 1903 г. С. 1.

Обоснован столь глубокий интерес Михаила Васильевича к личности и житию Радонежского Чудотворца, вышедшего из самой плоти русской земли, во многом сумевшего добиться единения и духовного возрождения русского государства в смуте XIV столетия. Как писал историк В. О. Ключевский, «нравственному воспитанию народа... посвятил свою жизнь преподобный Сергий. То была внутренняя миссия, долженствовавшая служить подготовкой и обеспечением успехов миссии внешней...»[30].

С образами Севера связано создание картины «Святая Русь» (1901–1906). Собирая материал к ней, в 1901 году М. В. Нестеров предпринял поездку на Белое море в Соловецкий монастырь. Эта поездка оказала значимое воздействие на мировоззрение художника, его понимание духовной жизни народа, на философию его живописных образов, и северная тема то в полную мощь, то отголоском стала звучать во многих его произведениях. Михаил Васильевич писал о северянах во время путешествия на суровые острова: «Это был народ крепкий, умный, деловой. Они молились Богу в труде, в работе»[31]. Из них, как пишет художник, «попало ко мне на картину “Святая Русь” несколько лиц более или менее примечательных»[32]. *См. вклейку.*

Один из самых ярких образов полотна – монах-подросток, близко подошедший к Христу. Его, «ястребка», как говорил художник, он встретил на Соловках. Образ женщины в синем сарафане напоминает скитницу из старообрядческого скита или северную крестьянку. Этюды, созданные на северной земле, помогли Михаилу Васильевичу в работе не только над «Святой Русью», но также над произведениями «Мечтатели» или «Белая ночь на Соловецком», «Душа народа», «Лисичка». Здесь им был найдено решение произведения «Зосима Соловецкий».

---

[30] *Ключевский В. О.* Значение преподобного Сергия для русского народа и государства. URL: http://www. pravmir.ru/znachenie-prepodobnogo-sergiya-dlya-russkogo-narod.../

[31] *Дурылин С. Н.* Нестеров в жизни и творчестве. С. 96.

[32] Там же.

Подчеркнем, что в письмах к А. А. Турыгину с Севера М. В. Нестеров заключал, что обрел здесь «много своеобразного, но все это уже как бы видел когда-то во сне» и «передал в своих первых картинах»[33]. Русский Север – древняя окраинная земля, с таинством ее тишины, в которой сокрыта память стародавних заветов, задушевность сказаний и песен, самобытность обычаев и обрядов – оказался исключительно близким мирочувствованию, миропониманию Нестерова, а, следовательно, и философии его живописных образов. Итак, им Русский Север был осмыслен как воплощение исконной православной Руси, хранящей свои стародавние заветы, свою древнюю самобытность. Через Север, через образы его подвижников, он стремился познать Отечество, словно следуя словам И. А. Ильина: «Россия – это прежде всего живой сонм русских правдолюбцев, “прямых стоятелей”, верных Божьей правде»[34].

После 1917 г. художник не отказался от религиозной темы: им были написаны полотна «Распятие», «У креста», «Монах в лесу». Образы Севера, его храмов и обителей, помогали ему постичь и выразить в живописи образ Спасителя. В хаосе столь непростой послереволюционной жизни России художник умел все же находить светлые образы, черпал их в прошлом, но вкладывал в них современное содержание. Обращаясь через философию живописного образа к постижению Спасителя, «любимого, искомого, желанного»[35] русской душой, как писал о нем И. А. Ильин, он постигал Русь православную, святую северную Русь – кладезь стародавних заветов, постигал через образы выдающихся деятелей, простого люда, через поэзию пейзажа, через символику народного искусства и быта. В живописи Нестеров словно следовал философскому положению Страхова: «Старинное положение: человек состоит из души

---

[33] *Дурылин С. Н.* Нестеров в жизни и творчестве. С. 98.

[34] *Ильин И. А.* Жизнеописание, мировоззрение, цитаты. URL: http://www.universalinternetlibrary.ru/book/6974/ogl.shtml/.

[35] *Ильин И. А.* Путь духовного обновления. URL: http://www.golden-ship.ru/load/proekt_rossija/put…ilin_i…/133-1-0-1085/.

и тела, имеет не совсем точный вид, предполагает, как будто, что душа и тело могут быть поставлены наравне. Гораздо правильнее сказать: человек есть душа, облеченная телом»[36].

О глубинном духовном содержании искусства, о постижении художником не только систем православной стенописи, но сложнейших иносказательных, многоплановых в своем звучании образов-символов, «философских мыслеобразов» свидетельствует обращение М. В. Нестерова к ***живописным трактовкам Троицы***. Именно они, на наш взгляд, ***объединяют превалирующие идейные смыслы его станкового и монументального искусства, явно выражают философию творчества художника, сопряженную с православным учением, с важнейшими христианскими устоями.***

Догмат о Троице, троичности Господа, отнесенный к одним из сложнейших в богословии, в изобразительном искусстве имеет довольно условную трактовку, что закономерно. Вероятно, поэтому обращение к данной иконографии нечасто привлекало художников-реалистов, также как и М. В. Нестерова. Насколько нам удалось установить, он обращался к образу Троицы в сфере монументальной стенописи трижды – «Троицу Ветхозаветную» воплотил в эскизе к росписи в киевском соборе св. Владимира, в стенописи храма в Сумах на Украине, «Троица Ветхозаветная» была им также интерпретирована в системе росписей Покровского храма Марфо-Мариинской обители милосердия в Москве.

В данных произведениях отметим векторы духовно-художественных влияний – искусства Древней Руси, Византии, Италии, академической и реалистической живописи, отчасти эстетики модерна; специфику художественного языка – синтез традиций и достижение самобытности «почерка» в решении формы, образных характеристиках, особенностях колорита; религиозно-философских тракто-

[36] *Страхов Н. Н.* Письма о философии. URL: http://www.az.lib.ru/s/strahow_n_n/

вок – связь, прежде всего, с русской философской мыслью, иносказательное напоминание об истории Отечества.

Работа М. В. Нестерова над росписями собора св. Владимира в Киеве стала его первым опытом в сфере храмовой стенописи. Он был приглашен к этому масштабному художественному труду А. В. Праховым в качестве помощника, сподвижника В. М. Васнецова. В этот период Виктор Васнецов являлся уже известным художником, Михаил Нестеров – начинающим, хотя уже вполне профессиональным и многогранным автором. Для него позади остались годы обучения в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, где своим главным наставником он почитал В. Г. Перова, в Санкт-Петербургской Императорской Академии художеств под началом прославленного педагога, автора собственной системы преподавания П. П. Чистякова. И потому, основы академического искусства, как и требования реалистической школы, им были освоены в полной мере.

Однако монументальная живопись требовала и иных знаний – византийских канонов, иносказательного языка древнерусской живописи, понимания художественных достижений титанов эпохи Ренессанса. Их молодой живописец успешно осваивает, во многом под влиянием А. В. Прахова и В. М. Васнецова. Известно, что Прахов настоятельно советовал Васнецову, Врубелю, Нестерову, трем художникам-«соборянам» не только опираться на каноны византийского и древнерусского искусства, но и руководствоваться уроками итальянских мастеров, с этой целью предпринять поездку в Италию. Несомненно, что итальянские путешествия лишь благотворно сказались на творчестве каждого из них, дав новый художественный опыт, повлияв на особенности художественного языка, на понимание смысловых глубин религиозного искусства.

Пройденные «уроки» были мастерски, вдохновенно претворены М. В. Нестеровым в дальнейшем храмовом творчестве, в том числе при обращении к образу Троицы Ветхозаветной в эскизе к росписи Владимирского собора. Важно подчеркнуть, что он, будучи глубоко верующим

человеком, воцерковленным художником-мыслителем, интерпретировал догмат о Троице и как философ, и как художник-новатор. Он находил иносказательное воплощение идеи о триединстве Господа – Бога-Отца, Бога-Сына и Святого Духа, что особенно близко смысловому звучанию «Троицы Новозаветной», известной с XVI в. Часто данная иконография пересекается с иконографией «Христос Царь царей», которая достаточно редко встречается как самостоятельное иконографическое решение[37].

Идею Троицы художник трактовал через воплощение «высшей духовной силы» в своих произведениях, и эта сила наиболее явно и глубоко, на наш взгляд, была им раскрыта через решение религиозно-философской идеи пути человека к Богу, через символичные образы странников, путников, пустынников, созерцающих святых, молитвенников Земли Русской. В них также явлена Троица – созидающая мудрость Бога-Отца, жертвенность Бога-Сына, неотрывного от духовной жизни Руси, Святого Духа, нисходящего на русский народ – иноков, монахов, простой люд, смиренных дев, детей, взыскующих о Господе. Поэтичные строки Ф. И. Тютчева, проникнутые глубокой религиозно-философской мыслью, нашли наиболее последовательное, вдохновенное выражение в живописном творчестве его младшего современника – М. В. Нестерова. В них раскрыто то же символичное понимание Троицы на Руси, переживание образа Христа, православного учения и его догматов: «Удрученный ношей крестной, / Всю тебя, земля родная, / В рабском виде Царь Небесный / Исходил, благословляя».

Следует заключить, что искусство Михаила Васильевича Нестерова выявило важную грань жизни России – ее религиозно-философские основы. Идейная наполненность его произведений во многом сопоставима с трудами философов России: И. А. Ильина, К. Н. Леонтьева, Н. Н. Страхова, Е. Н. Трубецкого, писателей Ф. М. Достоевского, С. Н. Дурылина, Н. С. Лескова, И. С. Шмелева. В живописно-

[37] *Припачкин И. А.* Иконография Господа Иисуса Христа. М.: Паломник, 2001. С. 119.

философских «сказаниях» Нестерова присутствуют и сострадание как «главнейший и, может быть, единственный закон бытия всего человечества» Достоевского[38] и дух, который искони живет в нашем народе и содержит в себе всю тайну роста, силы и развития нашей земли» Страхова[39], «путь духовного обновления» Ильина, «любовь моральная» Леонтьева[40], «иное царство» Трубецкого[41], зов «Колоколов» Дурылина и говор богомольцев Шмелева. Немало параллелей можно найти между лирично-проникновенным повествованием Шмелева с его «живописью словом», и Нестерова с его философией живописного образа. «Большая площадь золотится от косого солнца, которое уже ушло за лавру. Над стенами – розово-белыми – синие пузатые купола с золотыми звездами и великая колокольня – Троица. Видны на ней колонки, и кудерьки, и золотая чаша, в которую льется от креста золото... В ворота с башней проходят богомольцы и монахи...»[42].

И. А. Ильин в своем труде «Путь духовного обновления» писал: «Тот, кто говорит о родине, разумеет *духовное единство своего народа*. Он разумеет нечто такое, что остается сущим и объективным, несмотря на гибель единичных субъектов и на смену поколений. Родина есть нечто *единое для многих*... Родина есть великое лоно, объединяющее *всех* своих сынов так, что каждая душа соединена с нею нитью живой связи; и эта связь сохраняется даже тогда, когда кто-нибудь почему-нибудь не культивирует ее, пренебрегает ею и совсем не думает о ней... Но для того, что-

---

[38] *Глазунов И. С.* Россия распятая. Т. 2. С. 641.

[39] *Страхов Н. Н.* Философские очерки. URL: http://www.nasledie.enip.ras.ru/ras/view/publication/general.htm/?id=43490057/.

[40] *Леонтьев К. Н.* О всемирной любви. (Речь Ф. М. Достоевского на Пушкинском празднике). URL: http://www. lib.ru/FILOSOF/LEONTIEV_K/s_love.txt_with-big-pictures.html/.

[41] *Трубецкой Е. Н.* Три очерка о русской иконе. М.: Лепта, 2003.

[42] *Шмелев И. С.* Богомолье. URL: http://www. lib.pravmir.ru ›Художественная литература›Проза /.

бы найти свою родину и слиться с нею чувством и волею, и жизнью, необходимо *жить духом* и беречь его в себе и, далее, необходимо осуществить в себе *патриотическое самосознание* или хотя бы верно "почувствовать" себя и свой народ в духе»[43]. В живописи Михаила Васильевича Нестерова раскрыто то же синергийное преображение событий и персонажей без монополии интеллектуализма, логического, чувственно-эмпирического мышления, но с обязательной созерцательностью, внутренним переживанием, чувствованием Отечества, что столь значимо в наши дни при нарастании политических, социальных, этнических, религиозных противоречий многополярного мира. И потому в философии живописных образов М. В. Нестерова отражено постижение художником сути духовной жизни исконной вневременной русской земли. Святую Русь благословенную вдохновенно воспевал в своем искусстве художник, в том числе и во времена личных драм и трагедий, и в годы Первой мировой, Великой Отечественной войн. М. В. Нестеров словно направлял живописное послание и к будущим поколениям и эпохам, в том числе к неспокойствию, конфликтам и испытаниям начала XXI века.

[43] *Ильин И. А.* Путь духовного обновления. URL: http://www.golden-ship.ru/load/proekt_rossija/put...ilin_i.../133-1-0-1085/

О. В. Губарева

Иконописная эстетика в живописи Александра Самохвалова 1920–1930-х годов

СССР стал первой страной, в которой на практике было реализовано марксистское понимания искусства как политического и идеологического феномена. В середине 1920-х годов, когда советская власть уже в основном закрепилась на всей территории России, партией была поставлена задача создания системного, научно-обоснованного принципа использования искусства для формирования нового общественного сознания. «1920-е годы в советской культуре представляют собой огромную лабораторию, в которой проводился эксперимент по созданию социалистического реализма»[1]. Работа этой «лаборатории» основывалась на тщательном отборе всего того, что могло послужить созданию мифов и героических идеалов, укрепляющих советскую власть.

В выработке механизмов влияния и апробации новых форм искусства партийное руководство страны, скорее всего, опиралось на достижения в психологии, которая в Советской России была сильно политизирована и развива-

[1] *Гюнтер Ханс*. Герой в тоталитарной культуре // Агитация за счастье. Советское искусство сталинской эпохи. СПб., 1994. С. 75.

лась под непосредственным руководством лидеров партии большевиков[2]. Об интересе Л. Д. Троцкого[3] и других советских лидеров к работам З. Фрейда хорошо известно[4]. Однако остается неисследованной тема возможного знакомства советских политиков с активно развивающейся со времен Первой мировой войны психологии влияния: с работами Уолтера Липпманна и племянника Фрейда Эдварда Бернейса[5]. Интересно было бы проследить использование в искусстве PR идей Бернейса, впервые опубликованных им в книге «Пропаганда» в 1928 году, где он откровенно рассуждает о способах влияния на толпу и изменение сознания людей, привитие им новых вкусов, желаний, привычек. Во всяком случае, взгляды лидеров партии большевиков на воспитательную роль искусства, его задачу изменить человека под созданную ими политическую систему, с ней перекликаются: «Выпустить новое, “улучшенное издание” человека – это и есть дальнейшая задача коммунизма»[6]. Думается, что для развития советской пропаганды использовались и новые работы Карла Юнга, его изучение коллективного бессознательного и теория архетипов. Несмотря на то что исследований на эту тему пока недостаточно, судя по практическим результатам первый широкий опыт использования теории архетипов был связан со становлением социалистического реализма и оказал сильнейшее влияние на формирование образа социального героя.

С середины 1920-х до середины 1930-х годов в советском искусстве шли поиски образа нового человека в сфере его

---

[2] *Эткинд А. М.* Эрос невозможного: история психоанализа в России. М., 1994. С. 195.

[3] *Троцкий Л. Д.* Сочинения. М.; Л.: Госиздат, 1927. Сер. 6: Проблемы культуры. Т. 21.

[4] *Шилкина И. С.* Психоанализ в послереволюционной России (1920–1930-е годы) // РСМ. 2019. №3 (104). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/psihoanaliz-v-poslerevolyutsionnoy-rossii-1920-1930-e-gody (дата обращения: 29.05.2021).

[5] *Белоусов А.* От пропаганды до связей с общественностью (к выходу в свет русского издания книги Эдварда Бернейса) // Свободная мысль, 2010. № 8. С. 199–211.

героических проявлений – трудовых, военных и спортивных. И героический архетип, который создавали художники, писатели, режиссеры должен был стать носителем советских ценностей и идеалов. Архетип героя – центральный во всех культурах мира, и один из наиболее тщательно разработанных в теории Юнга, поскольку герой определяет процесс становления социума и характер общественных отношений. Идея героя, харизматического подвижника, жертвующего жизнью за свой народ, существовала во всех странах на всех этапах развития человечества. Но особую актуальность она обретала в момент социальных трансформаций, когда от людей требовалась максимальная сплоченность вокруг лидера, напряжение и самоотдача. По мнению Ханса Гюнтера, это связано с особым типом подчинения и понуждения масс людей к личной жертве: «Пропагандирование молодого героя может быть очень хорошо использовано для целенаправленного достижения психической инфляции, то есть, героического раздувания инфантильного Я. Увековеченный архетип молодого героя нацелен на то, чтобы препятствовать взрослению “сыновей-героев” и всех, кто идентифицирует себя с ними, а право на зрелость оставить исключительно за мудрыми “вождями-отцами”»[7]. Архетип героя стал основным в советском искусстве и действительно повлиял на сложение новой советской общности.

??? м.б, ...го, как сложилась новая советская...

Первым важнейшим качеством, которое начало воспитывать искусство в советском человеке, было абсолютное доверие и преданность вождям революции, руководителям советского государства. Другим не менее значимым нравственным свойством стал коллективизм – трансформированный идеал православной соборности, в свете которого героическое превращалось в жизненную норму. От каждого человека партия и ее вожди требовали особых, сверхчеловеческих свершений, постоянной личной жертвы, без

[6] *Троцкий Л. Д.* Литература и революция. М.: Политиздат, 1991. С. 43.

[7] *Гюнтер Ханс.* Герой в тоталитарной культуре. С. 10.

рассуждений приносимой во имя светлого будущего. Коллективный человек, преданный идеям партии, и его героические свершения, стал главной темой искусства. Все, что касалось частной жизни, личных переживаний, не связанных с профессиональной и трудовой деятельностью, в новом искусстве освещать не предполагалось.

Несмотря на то что советские политические лидеры подходили к созданию героического архетипа вполне прагматично, у художников тема героизма и жертвенности вызвала живой творческий отклик, побудила к созданию подлинных шедевров. «Героическое – это разновидность возвышенного. В тематическом воплощении героическое предполагает художественное воспроизведение индивида или масс ради высоких и благородных целей»[8]. Героика – не важно, где она проявляется, – требует высшего напряжения духовных и физических сил, мужества и самоотверженности. И после многих лет авангарда с его гипертрофированным эго, художники с воодушевлением взялись за создание возвышенного образа человека. Их творческая искренность и воодушевление сыграли решающее значение: в конечном итоге, обращение к общечеловеческим героическим идеалам помогло преодолеть девальвацию нравственных ценностей, характерную для первого послереволюционного десятилетия.

Первоначально естественными и адекватными для раскрытия темы национального героического архетипа многим показались иконописные стилистические принципы, адаптированные авангардистами. Образы новых героев, по сути, и предполагалось создавать как иконы нового мира, свободного от мелкобуржуазного индивидуализма. Нужно было их только по-новому творчески одухотворить. Наиболее яркие и интересные поиски в этом направлении велись в московском «Обществе станковистов» (ОСТ), основанном в 1925 году выпускниками ВХУТЕМАСа Д. Ште-

[8] *Исмиева В. М.* Проблема социального героя в философии К. Г. Юнга: автореф. дис. … кандид. философских наук: 09.00.13 / Ин-т философии РАН. М., 2006. 32 с.

ренбергом, и ленинградским «Кругом художников», состоявшим из молодых выпускников ленинградского ВХУТЕИНа. Художники объединений создали галерею образов нового человека, иконизируя с помощью древнерусских стилистических приемов его важнейшие социальные качества.

В первую очередь они развили тот иконописный стилистический прием, который наиболее ярко противопоставляет икону западноевропейскому академическому искусству: колористическую и ритмическую неразрывность человеческой фигуры и фона – условно-светящегося или пейзажно-архитектурного. Сложный организм картин ленинградских и московских станковистов основывался на той же вписанности, впаянности человека в фон и объединения всего изображения особой системой световых бликов. В иконах это соединение выражало онтологическую связь человека с его Небесным Отечеством, целостность созданного Богом Космоса, оживотворенного энергией божественного света. У художников ОСТа и «Круга художников» человеческое тело и гармонически согласованный с ним индустриальный пейзаж рождали другие смысловые конструкты: чувство коллективизма и причастности к жизни государства. Страна Советов в их картинах раскрывалась как единый живой организм, дышащий трубами великий строек, постоянно развивающийся и радостно движущийся к светлому будущему. Орнаментально-ритмическое соединение фигур и индустриального фона создавало суррогатный образ соборности: ритмика поступательного движения целого зависела от действий каждого конкретного человека. «Строительство тела шло параллельно воссозданию пространства. Физкультура и спорт несли литургические функции»[9].

В Средние века православные иконы создавались как образ вселенской гармонии, в центре которой находился

[9] *Маликов Е.* Пылающий эрос норд-оста. URL: https://malikow.ru/2010/01/pylajuscij-eros-nord-osta/ (дата обращения: 05.06.2021).

Иисус Христос. Каждое изображение святого на иконах несло в себе Его образ и подобие, и это обуславливало их чудотворность, делало предметом поклонения верующих. Метафоричность пластического языка и многозначность контекста иконописи пробуждали визуальный интеллект, приглашали к вдумчивому созерцанию, делали зрителя сотворцом смыслов. Замещение в искусстве образа Божьего образом человека, выделение человеческой фигуры из фона превратили произведения живописи в подобие прекрасного, но недоступного зазеркалья, а зрителя – в пассивного наблюдателя живописной поверхности. Непосредственное включение зрителя в творческий созерцательный процесс исчезло, диалогичность искусства была утрачена. И даже творчество художников-реалистов не смогло этого изменить. Обращение к иконописным эстетическим принципам сделало искусство снова коммуникативными стало его важнейшей чертой в первое двадцатилетие советской власти.

Одним из художников, сознательно и необыкновенно плодотворно использовавших иконописную эстетику в своем творчестве, был Александр Самохвалов, член объединения «Круг художников».

Интерес к иконописи, к иконописной стилистике появился у Самохвалова очень рано. Под влиянием педагога, К. П. Петрова-Водкина, он еще студентом Академии Художеств начал экспериментировать с пространством, перспективой, ритмом («Головомойка»), а также обращаться к выразительным возможностям иконографических формул, которые узнаются в некоторых его картинах. Правда, в ранних работах смысловой нагрузки эти реминисценции еще не несут. Художник просто использует веками выверенную пластическую форму, в которую «загружает» собственный сюжет. Например, «Работница» (1924) воспроизводит фигуру Ильи пророка из иконографии «Илья пророк в пустыне», в картине «На берегу» (1920-е годы) узнается иконография Боголюбской иконы Божией Матери, а «Шахти-Зинда» (1921) стилизован под иконописное палатное письмо. Иконографические цитаты

в этих картинах – лишь стилистическая игра. Но вскоре она перерастает в глубокое понимание иконописного пластического языка.

После 1928 года иконографические формы и стилизации в картинах Самохвалова почти исчезают. В этом году художник принимает участие в реставрации фресок Георгиевского собора в Старой Ладоге. Он перестает воспринимать иконопись как систему шаблонных приемов и углубляется в исследование ее пластического языка. Самохвалов начинает переосмысливать стилистические иконописные принципы и с их помощью превращать образы современных ему советских людей в «социалистические иконы».

До середины 1930-х годов А. Самохвалов создает лучшие свои произведения. Это знаменитая галерея портретов, обобщенных образов советских женщин, спортсменок, работниц, метростроевок. «Спартаковка» (1928), «На стадионе» (1935), «Советская физкультура» (1935), «После кросса», «Девушка с ядром» (1933), «Физкультурница с букетом» (1935), «Метростроевка со сверлом» (1937), «Метростроевка у бетоньерки» (1937), «Песчаный карьер в Лещиновке» (1936), метростроевки «с отбойным молотком» и «лопатой» и др. – образы этих девушек, как изображения святых на древних иконах, нельзя рассматривать с позиции натурного реализма. Их часто называют «советскими венерами», рассуждая о новом типе физической женской красоты, которую воспевал Самохвалов, тем самым переводя его произведения в плоскость академической эстетики. Но художника не интересовал идеал женской красоты. Он писал типические образы, в которых черты физического совершенства определялись не чувственностью, а нравственными идеалами героинь. Самохвалов создавал образ нового человека, рождающийся в процессе коммунистического строительства, образ преображения физической природы, соединения внешнего и внутреннего человека, идущего великим путем света.

Художник писал по поводу своей серии «Метростроевки»: «Поиски образа-типа советской девушки-метро-

строевки, органически впаянной в общий ход гигантской стройки, в которой ее общественный смысл подчеркивается каждой деталью, требовали, как мне казалось, иного подхода и иного формата решения»[10]. Везде, где художник пишет о своей работе над серией, его речь окрашивается яркими эмоциональными эпитетами. Он находит очень точные слова, соответствующие изображаемому им архетипу: герою, живущему в ритме трудовых будней, для изображения которого он использует весь многообразный арсенал русской фресковой живописи. «Я был совершенно потрясен энергичной, беспокойной и такой любовно коллективной работой этих девушек», – пишет Самохвалов, и дальше в восхищении описывает «память о музыкальных ритмах своего трудового процесса, незабываемо красивых ритмах...», «...каждое их движение было монументально, как песнь о великом механизированном труде...»[11]. Эту песенность художник передает в живописи, заимствуя способы ее изображения в древнерусском искусстве. Музыкальное звучание ритмов мы видим в русской иконе и фреске везде. Это непрерывное песнопение линий, форм, цветовых пятен, связанных между собой повторами, симметрией, подобием. Эта связь не только орнаментальная, она является и связью по сути, становясь строительным материалом для смысловых визуальных метафор.

В акварельных образах девушек-метростроевок рождающие смысл ритмические сопоставления становятся главными характеристиками героинь. Например, «Девушка с отбойным молотком» представлена Самохваловым словно вырастающей из стены шахты.

Могучий торс метростроевки, обтянутый тонкой футболкой, отделяется от скальной породы потоком света, к которому она повернула лицо. В позе девушки много от античности, от «Отдыхающего Геракла» Лиссипа. Но сходство не идет дальше общих очертаний. Акварель наполнена

[10] *Самохвалов А. Н.* Мой творческий путь. М.: Художник РСФСР, 1977. С. 207.

[11] Там же.

той ритмической связанностью складок одежд, цветовых бликов, единого линейного рисунка фигуры и фона, которого античность не знала, и которое в искусство было принесено Византией. Ритмы прошивают всю художественную ткань, поддерживая ее двумерность. Так, профиль девушки находит повторение в скальной породе справа от нее, а горизонтальным полосам на торсе вторят линии на молотке и стене шахты. Движение обозначено и позой, но при этом оно остается внутри статичного изображения. Художник заимствовал из иконописного арсенала прием завершенного внутри картины ритмического движения, того ритма вечности, который придавал иконописным образам черты вселенской значимости. Этот ритм лишает образ метростроевки автономности, реалистической иллюзорности, столь ценной для античных художников. Он приобщает ее к той огромной всесоюзной стройке, наполнившей молодую страну. Ритм заставляет зрителя воспринимать девушку-метростроевку как часть новой гармонии, рождающейся созидательным трудом, вызывает желание включиться в нее, приобщиться к ее прекрасному миру. Соединенность героини со скальной породой, которую она только что бурила, является и ее характеристикой – художник создает образ девушки-скалы, сильной героической натуры, идущей тяжелым путем трудовых подвигов.

Во многом именно благодаря иконописному ритмическому рисунку герои Самохвалова всегда воспринимаются не как конкретные люди, а как символы созидательного труда, телесного здоровья, великих свершений советских людей. Все сценическое действо его работ всегда рождает ощущение устойчивости и неколебимости мира изображенных героев: так есть, так будет, и никакие внешние события не способны заставить свернуть с намеченного пути поколение героев.

Один из самых ярких и «иконописных» образов Самохвалова – прославленная «Девушка в футболке». Ее изображение сразу встает перед глазами, когда мы говорим о молодежи 30-х годов. Художник выстраивает архетипическую образность вокруг идеи здоровья, силы, радости

труда, которые помещает в сферу сакрального, превращая героиню в незыблемый, вечный, практически божественный идеал. «Девушка в футболке» – это образ действенной веры в светлое будущее, образ героического, который художник показывает как типическую черту молодого поколения.

Архетипические черты героя угадываются во всем. Это телесная сила и даже мощь, неспокойный разворот фигуры. Действенную решительность подчеркивает диагональ, проходящая через лицо: ее образует линия правого плеча и срез коротких волос. Девушка одета просто и удобно – настоящий герой всегда готов к действию в своем стремлении преобразовывать мир, и это сказывается на его одежде. Архетип героя Самохвалов передает очень точно, смыслово заостряя ключевые детали. Например, в названии картины нет имени девушки, зато присутствует слово «футболка». Удобная недорогая одежда, которую еще недавно никогда не носили женщины, становится маркером, основной чертой советского героического архетипа.

Десять лет понадобилось партии, чтобы определиться с выбором стиля для пропаганды новых идеалов, воспитании человека нового типа. Во второй половине 1930-х годов поиски образно-пластического языка в искусстве заканчиваются. К сожалению, все, что в искусстве напоминало об иконописи и авангарде, советской агитационной машиной было отвергнуто. В нем прочно устанавливаются идеалы романтического, идеализирующего реализма. Партия рекомендует художникам изображать действительность в радостных, жизнеутверждающих красках, определяет круг сюжетов и стиль – реалистическая пленэрная живопись. Натурное письмо придавало любому изображению жизненную достоверность, и на живопись была возложена особая идеологическая нагрузка: совместить зазеркалье с реальностью. Вместе с другими видами визуальных искусств, живопись должна была утвердить народ страны в том, что «современная советская действительность такова, что смех, радость, улыбка являются характерными

чертами нового быта», и «жизнь стала действительно замечательная»[12].

В 1932 году директивным постановлением ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» были упразднены все независимые художественные группировки и создан единый Союз советских художников и единый эстетический принцип – социалистический реализм. Теперь все мастера изобразительного искусства обеспечивались работой, материальной базой, заказами, возможностью выставлять и продавать свои произведения при условии, что они «поддерживают платформу Советской власти и стремятся участвовать в социалистическом строительстве». В 1937 году в газетах «Правда», «Комсомольская правда» и «Литературная газета» публикуются статьи против формализма и натурализма в искусстве. После этого большинство художников ОСТа и «Круга художников» полностью отступают от иконописной стилистики. Большинство из них, как, например, Александр Дейнека, успешно трансформируют свой стиль под требование эпохи. Но не все художники смогли столь же гибко, не потеряв в индивидуальности, приспособить свою творческую манеру к требованиям социалистического реализма. Александр Самохвалов, создавший великолепную галерею «иконописных» образов эпохи, был из тех, кто не смог адаптироваться столь же органично. Он много и плодотворно работал после 1930-х годов, но его поздние произведения растворились в море похожих друг на друга агитационных изображений.

эпитет противоре- [illegible] смыслу высказывания

[12] *Бляхин П.* Советское фотоискусство – передовое в мире // Советское фото, 1936, № 5–6. С. 17.

М. С. Фомина

Проблемы современной картины в культурном контексте взаимодействия модерна, постмодерна и традиционализма (по петербургскому счету)

Целый ряд выставок изобразительного искусства последних двух десятилетий, ознаменовавших переход от века XX к веку XXI, демонстрирует всё разнообразие стилей, видов, жанров и направлений профессионального искусства. *В этом смысле «культурная столица» России представляет собой удобный пример для обнаружения общих свойств современной изобразительности, находясь на стыке европейских, постсоветских академических, андерграундных и неоавангардных тенденций.* Обилие профессиональных художников (только членов петербургского отделения Союза художников России в городе около четырех тысяч), музеев, галерей, салонов дает широкую панораму художественных вкусов и идейных концепций современных творцов.

Представляется, что соединение традиционных явлений в искусстве, идущих от эпох Ренессанса и Классицизма, которые можно условно назвать академическими, соединяется в современном изобразительном творчестве с тенденциями модерна и постмодерна XX столетия. Под модерном мы здесь понимаем не искусство рубежа XIX–XX столетий (ар нуво), а модерн как культурно-историче-

скую эпоху, для которой было свойственно рождение новых форм в искусстве, от импрессионизма до авангардных течений. Постмодерн в изобразительном искусстве будет рассматриваться здесь как характерное для второй половины XX века соединение разных художественных напластований, ассоциаций, цитат из мировой культуры в единое эклектическое по сути, но цельное по художественному образу проявление изобразительности.

Выставки в художественных институциях Петербурга чрезвычайно ярко показывают это сосуществование традиционализма (неоклассика, академизм, реализм) с модерном и постмодерном. В частности, регулярные выставки петербургского отделения Союза художников России (Б. Морская, 38), прежде всего мультивидовые и мультижанровые «осенние» и «весенние», продолжая традиции Общества поощрения художеств, отражают основные проявления традиции, модерна и постмодерна в рамках профессионального художественного творчества.

Здесь экспонируется и фигуративное, и нонфигуративное искусство, представлены академизм и импрессионизм, картина, портрет, пейзаж и натюрморт, различные техники, от традиционных темперы и масла до акрила и смешанных техник.

Последние по хронологии экспозиционные события отразили, как в капле воды, все особенности и проблемы бытования современной живописи, сохранившей «уходящую натуру» картинных форм. Начнем с недавних по хронологии событий.

В выставочном пространстве большого зала на последней по времени выставке «Весна-2021» доминировала мажорная тональность и в выборе сюжетов и тем, и в цветовом строе. Насыщенные, звучные краски, яркие колористические сочетания, повышенная цветность, намеренный декоративизм в целом преобладали в работах экспонентов.

Как русские барокко и классицизм с их радостной двухцветностью, так и живописные создания наших современников, кажется, противостоят множеству оттенков серого, свойственных нашему «умышленному городу».

Пастельная размытость тонов больше проявляется в импрессионистических трактованных пейзажах с их подвижными мазками и цветовой сдержанностью вибрирующих живописных поверхностей – и в целом это характерно для русского извода импрессионизма с начала XX века. Именно в пейзаже проявления импрессионизма, европейского и русского, с его большей осязаемостью, пастозностью, вещественностью форм и сдержанностью колорита ощущаются особенно выпукло. В картинах академического толка, напротив, твердая линеарность очерка фигур и предметов сочетается с насыщенным цветом, с открытыми цветовыми плоскостями, глубокой насыщенностью тона.

На последней весенней выставке в залах Союза художников были представлены как маститые художники (среди них Татьяна Федорова, Раушан Губайдуллин, Виталий Боровик, Игорь Болотов, Надежда Касаткина, Александр Полозов и другие), так и молодые представители петербургской школы. И те тенденции, о которых мы говорили выше, проявляются у всех возрастных и гендерных групп петербургских мастеров изобразительности.

Но и у давно известных, и у недавно начинающих доминирует ныне созерцательно-лирический взгляд на мир. Драматизм, связанный с выбором сюжета, военного, античного или библейского, гармонизирован отвлеченной классической красотой в передаче формы. Эстетизм, акцентуация красоты, идеализация образов характерны теперь не только для таких столпов академизма, опирающихся на наследие «старых мастеров», как Татьяна Федорова с ее вечной женственностью лиц-ликов и изысканными фантазиями в духе кватроченто. И эти качества присущи не только женщинам-художникам, которых в последние годы как никогда много в выставочных пространствах Петербурга, но и мужской части живописного цеха.

Художественным мирам «Весны-2021», как и ряду других выставок под высокой кровлей Союза художников, были свойственны молчаливое созерцание, философическая отрешенность и статичная вписанность фигур и предметов в пейзаж – частью живого и неживого мира,

а также сознательное, почти настойчивое любование детским личиком, женским телом, даже обшарпанной стеной двора-колодца. И все эти формы и предметы, одушевленные и неодушевленные, выступают на равных, вписываются в общую пантеистическую картину бытия. В ней иногда звучат христианские коннотации, как в «Изгнании» (обнаженные юноша и девушка – легко считываемые образы Адама и Евы) у Н. Патихина или в опрокинутом распятии с воином у И. Кожевникова; или античные, как в обвитом змеиным телом Лаокооне.

Но их драматизм несколько приглушен академически трактованными формами и флером авторской отрешенности, обобщающим, как бы парящим взглядом творцов этих живописных пространств.

Труд, материнство, отдых, созерцание пейзажа, размышление, омовение, чтение – все состояния и занятия решаются через любование мотивом, персонажем, самой избранной автором композицией.

Высокий уровень мастерства представленных на выставке работ, разнообразие их технических и художественных приемов вызывает у арт-критика удовлетворение состоянием современной петербургской школы. Все остальные темы – выбор сюжетов, трактовка образов, поиски соотношения условного и натурного, отражение современного и вечного – должно становиться предметом обсуждения, частью общего художественного процесса.

Говоря о других событиях профессионального арт-пространства Петербурга, явленного на экспозициях и в мастерских художников, в каталогах персональных и коллективных выставок, нужно отметить следующее: все многообразие жанров и техник объединено тяготением к нескольким основным стилевым проявлениям, которые вписываются в рамки академизма, модернизма и постмодерна.

Академические традиции, представленные в Петербурге прежде всего школой самой Академии Художеств, породили несколько художественных направлений. Они связаны с мастерской монументальной живописи, кото-

рую долгие годы возглавлял Андрей Мыльников, а также с мастерскими станковой живописи Евсея Моисеенко, ныне руководимой Владимиром Песиковым, Хамида Савкуева, Владимира Загонека. Для них характерно использование методов и техник, идущих и от европейского академизма, и от древнерусских фресок, и – в случае станковых произведений – от русского импрессионизма. То есть школа Академии Художеств на нынешнем этапе ее развития предлагает соединение традиции и модерна, ассимилируя помимо академизма и реализма приемы импрессионизма, сезаннизма, символизма, сюрреализма. Мастера, сформировавшиеся в рамках двух главных художественных школ города – Академии Художеств и Академии Штиглица с ее повышенным декоративизмом и тягой к условности изобразительного пространства, – выступают носителями этих основных тенденций в искусстве XX – начала XXI веков в Петербурге. Впрочем, учитывая влияние этих двух школ северной столицы, а также их «аналогов» в Москве, которые окормляли не одно поколение художников из русской провинции и национальных образований, можно сказать, что ситуация Петербурга отражает и региональные тенденции.

Академизм находит свое выражение в творчестве всех трех поколений живописцев рубежа столетий – старшего, среднего и младшего в жанрах исторической и историко-религиозной, историко-мифологической картины, в жанре бытовой и социально-бытовой картины. Ярким примером этих проявлений, помимо упомянутых уже сезонных выставок Союза художников, стали молодежные выставки. Особую страницу в истории современной картины во всех ее стилевых и технических решениях заняла тематика великой войны, своеобразно усвоенная и интерпретированная «молодыми». В их трактовке она становится почти каноническим проявлением нового гражданского культа и вариацией историко-мифологического жанра.

Тема противостояния войне, ее ужасам, ее нечеловеческой злой воле – одна из главных в искусстве XX века. Ведь этот жестокий век создал целую индустрию мировых

и локальных войн (также как репрессий и массовых внесудебных расправ) с поистине машинной «техникой» уничтожения миллионов людей. Для России, которая с ее богатствами, огромными территориями и отсутствием естественных географических преград, с суровой «властной вертикалью», манипулирующей «податным населением», всегда становилась вожделенной для захватчиков с востока и запада, эта тема – особая. Нашествие «двунадесяти языков», испытание осадами крепостей, отпор ордам – одна из сквозных линий русской истории. Поэтому неслучайно темы войны и мира, героизма и трагедии на протяжении десятилетий становились важными для мастеров искусств. Для молодого поколения художников тема войны антиномически переплетается с идеей торжества красоты. Ведь красота может, как любовь и добро, явиться в самых ужасающих обстоятельствах жизни и истории. Школа Академии Художеств изначально проповедует красоту как идеал преображения натуры, она стоит наравне с высотой замысла и смысловой наполненностью произведения. Старшее поколение академических мастеров (А. Мыльников, Б. Угаров, М. Труфанов, Д. Беляев и др.), пройдя военное лихолетье, часто предпочитало писать на далекие от него сюжеты.

У среднего поколения художников, связанных с академической школой, с многообразными изводами современного «полиреализма», доминирует философское осмысление темы войны и мира, созерцательный взгляд на окружающий мир, эстетизация «грубой натуры» (Раушан Губайдуллин, Александр Быстров, Александр Чувин). Андрей Базанов пишет портрет отца, ветерана войны, в почти гиперреалистической манере, оставляя, как дюреровскую монограмму, значок ВВС в углу картины. «Ужасы войны» с почти гойевской беспощадностью трактуются в картине Николая Лысака «Мечта самовара»: безногий инвалид («самовар» – по народному выражению послевоенных лет) мучительно тянется к луне как символу недостижимой мечты о счастье.

Для молодых мастеров важна сложная и поэтически трактованная композиция, отсылающая зрителя к античным и ренессансным истокам, к барельефу и фризовому построению картины, важны библейские аллюзии. Так, Фрол Иванов берет евангельский мотив «Не рыдай Мене, Мати», изображая сцену расстрела русского воина немцами: на фоне высокого пейзажного горизонта с серыми избами и белым очерком храма – солдат с молитвенно сложенными руками стоит в расстрельной яме, как Христос во гробе, окруженный безлико-свирепыми, похожими на демонов-назгулов, профилями врагов. На почти монохромном, утонченном в своей жемчужно-серой гамме фоне – как резкий цветовой удар и смысловой акцент – зеленое яблоко в руке офицера. Он держит его, точно древний змей-искуситель, очищая острым ножом, сверкая моноклем, точно бельмом на глазу. Белая рубаха солдата воспринимается как смертные пелены, как одеяние мученика на фоне черной формы нацистов. Эти христианские коннотации в трактовке военной темы характерны для молодых художников, воспитанных в условиях нового религиозно-художественного ренессанса 1990–2000-х годов. Темы пьеты и оплакивания (например, у С. Данчева), моления и предстояния часто берутся современными мастерами при обращении к историко-военным сюжетам. Подобные аллюзии, обращение к европейскому и русскому, христианскому или античному наследию регулярно встречаются на сезонных выставках в Союзе художников, на молодежных, проводившихся на разных его площадках в 2010-е годы, на выставках Петербурга и Москвы, обращенных к понятию реализма или «картины после живописи».

Среди других популярных исторических тем можно назвать образы Петра Великого, его чудесного творения – Петербурга, древнерусских ратей, Пушкина, Николая II. Религиозные сюжеты идут бок о бок с историческими, подчас создавая историко-мифологический поджанр. Так, Николай II выступает и как историческая фигура, и как церковно канонизированный святой. Древнерусское войско изображается частью исторического воинства

и – как иконная небесная рать. Религиозные сюжеты вызваны к жизни религиозно-художественным ренессансом, начавшимся после 1988 года, года тысячелетия крещения Руси, и продолжившим «после перерыва» в семьдесят лет тоталитаризма и государственного атеизма процессы начала XX столетия. Художники, прошедшие профессиональную, академическую школу, пришли в храмы и стали создателями росписей и икон, в духе византийской, древнерусской и академической («васнецовской») традиций. Церковь за последнюю четверть века стала, по сути, единственным крупным заказчиком искусства, от чего устранилось государство и к чему не пришли частные меценаты. «Побочным эффектом» такого художественного воцерковления стала современная религиозная картина. Мастера, обращающиеся к станковым произведениям с религиозной сюжетикой, часто выбирают отвлеченно-символические трактовки (как в произведениях Кирилла Иванова или Ивана Уралова). Они изображают и храмы с парящими ангелами на фоне пейзажа, как образы Руси ушедшей, но вечной и чаемой. И современные вариации евангельских сюжетов – Тайная вечеря, Оплакивание, Распятие. Поцелуй Иуды; образы Богоматери, трактованные как Мадонна католической живописи, особенно эпохи Ренессанса (в картинах уже упомянутой Татьяны Федоровой все женские образы напоминают одновременно Мадонну и Венеру эпохи итальянского Раннего Ренессанса). Библейские темы интерпретируются через фольклорную тематику, становясь «усвоенным» материалом национальных культур, как образы Ноева ковчега или Самсона у монументально мыслящего в станковой живописи Хамида Савкуева, создавшего свою манеру, которой следуют теперь другие художники из национальных регионов России, особенно кавказских республик.

Все эти сюжеты и образы решаются в рамках взаимодействия и соотношения двух великих традиций – академизма и реализма, но с современным метафорическим, обобщающим звучанием всей смыслоформы произведения.

Темы созерцания, размышления, образы родного дома, семьи характерны для современной петербургской картины этого стилистического ряда, как у Т. Федоровой, Е. Грачевой и др.

Пейзаж, часто становящийся частью картины бытового или историко-мифологического жанра, как отдельный жанр «склонен» к проявлениям русского импрессионизма: этюдность, акцентированная свето-воздушная среда, подвижный мазок, вибрирующая поверхность живописного пространства. В то же время не меньшей популярностью среди творцов петербургского живописного пейзажа пользуется академический и условно-декоративистский подход к решению композиции: здесь величественные, панорамные виды городов – от Петербурга до Парижа А. Блиока, символистские образы храмового зодчества К. Иванова, элегические сельские пейзажи Н. Фомина. Жизнеутверждающий мотив, этюдный подход в импрессионистической пейзажной живописи у мастеров нашего времени соседствует с образами вечной красоты в природе и архитектуре – в современном академическом пейзаже (как у того же Н. Фомина или А. Чувина). Красота доминирует над безобрáзным и безóбразным, даже если она поругана человеком, как в мотивах погибших деревень, заброшенных полей, разрушенных храмов, обшарпанных петербургских дворов.

А жанр портрета существует в рамках великих традиций старых мастеров (начиная со знаменитых автопортретов Л. Кирилловой и Т. Федоровой), в традициях модернизма: импрессионистически решенные портреты, сезаннистские, гиперреалистические (как, например, у А. Курбанова).

Кроме мастеров, связанных с педагогической деятельностью в петербургской Академии Художеств, есть целый ряд художников, создавших свою интерпретацию традиции и модерна в картине. Это Вячеслав Михайлов, соединивший академическую школу и икону, «старых мастеров» и экспрессивный язык живописи XX столетия. Это график Латиф Казбеков, монументалист по школе и стилю, созда-

ющий рукотворные бумажные рельефы с отсылками к европейским и восточным традициям. Это Владимир Загоров (Толстой), прошедший школу монументальной живописи в мастерской А. Мыльникова и пришедший к абстрагированным, авангардистским по стилистике композициям. Эти и другие петербургские художники, работающие в фигуративной и нонфигуративной манере, опираются на все великие традиции XX века – академизм, модерн, постмодерн.

Исследователи наследия XX века в искусстве века XXI находятся часто на диаметрально противоположных художественных и идейных позициях. Одни внимательно изучают наследие реализма и академизма, соединение их с «измами» авангарда и неоавангарда, почти неизбежную постмодернистскую составляющую современного творчества (С. М. Грачева, Н. С. Кутейникова, А. И. Шаманькова, М. С. Фомина и др.). Для других важно увидеть прежде всего идеологический заказ на реализм, отметить салонную составляющую современных изводов реализма и академизма. Так, А. Толстова пишет по поводу выставки «Реализм. XXI век», проходившей в ГРМ в 2015 году: «… стилистически “послания” очень разнообразны: академизм, гиперреализм, экспрессионизм, салонный сюрреализм и даже запоздалый соц-арт – на любой вкус. И вложить в такое “послание” можно какое угодно содержание – и полуфашистское, и неомарксистское, а можно и вовсе ничего такого не вкладывать. Тут наблюдательный зритель должен, по всей видимости, прийти к такому обобщающему выводу: русский реализм сегодня – это картины больших и очень больших форматов, где понятно, что изображено (лица, фигуры, предметы, интерьеры, пейзажи, чаще городские, животные, натюрморты, чаще с едой), этими большими картинами торгуют галереи»[1].

А вот суждение об академизме как о форме выражения творческих устремлений современных художников из мо-

[1] *Толстова А.* Реализм как консенсус // Коммерсантъ Weekend, № 40. 20.11.2015. С. 20.

нументальной монографии профессора Академии Художеств С. Грачевой: «Можно определить академическое направление в изобразительном искусстве как использование фундаментальных принципов академической школы, опору на высокие образцы искусства, совершенствование художественного вкуса, свободное владение академическими методами изобразительности, что проявляется в отношении рисунка, живописи, композиции, графических и скульптурных законов построения произведений искусства. Академическое направление состоит также в профессиональном знании технологических особенностей художественных материалов»[2]. И самое интересное, что все эти черты академического и реалистического – от следования высоким образцам и профессионализма до салонных проявлений на зыбкой вкусовой грани, от гиперреалистических и неоклассических тенденций до вкраплений импрессионизма, сюрреализма или экспрессионизма – действительно, очевидны просвещенному зрителю современной картины. Той самой картины, смерть которой давно предсказывали, наряду со смертью героя и автора в постмодернистском дискурсе. Тем не менее, «картина после живописи» (название еще одной нашумевшей выставки, на этот раз в Российской Академии Художеств в Москве в 2016 году) остается жива и является зрителю на выставках и в музейных пространствах, отведенных современным течениям в искусстве – как продолжение классики, как вызов классике или плодотворный спор с ней. Слегка перефразируя неоднократно повторявшееся высказывание Ивана Чечота, картина, в конце концов, должна просто заключать трехмерность в плоскость и быть частью медиа.

Подводя предварительные итоги, скажем, что бытование современной картины кажется отражением кризисного периода в культуре. Она существует на стыке эпох, на сломе классического и усвоении антиклассического. Она

[2] *Грачева С.* Современное петербургское академическое изобразительное искусство. Традиции, состояние и тренды развития. М., 2019. С. 96.

использует все методы и приемы искусства XIX–XX веков, поневоле соперничает с видеоискусством и другими формами contemporary art, но постепенно вытесняется нарастающим информационным шумом постиндустриального общества на периферию культурного восприятия. На вопрос – жива ли картина? – пока наблюдатель может дать утвердительный ответ. Но выживет ли «наблюдаемый» в привычных нам формах во время нового декаданса, маньеризма, терминального кризиса капитализма – или как еще назовут нашу рубежную пору культурологи и политологи – этот вопрос остается открытым. Очевидно одно: форма творчества и его рецепции меняются на наших глазах, а человек оказывается в ситуации множественности выбора. В то же время «открытое общество» начинает постепенно закрывать «двери», вводя на фоне неслыханной свободы все новые ограничения. Удастся ли классическим, а заодно и ставшим им родственными постмодернистским формам искусства, в частности, картине, проскользнуть в медленно закрывающиеся двери будущего – покажет время. Новое время и его новые творцы.

В. В. Ефимовская

Классическая традиция в искусстве современной петербургской графики. Служение красоте Нины Казимовой[1]

– Что больше жизни?
– Служение жизни, как служение свету[2].
Новалис

Целое задумано не ради созерцания,
а ради действия; цель целого и части –
вырвать живущих в этой жизни
из состояния бедствия
и привести к состоянию счастья[3].
Данте

Свет – высший уровень зримого совершенства, синоним красоты и *состояния счастья*. Счастье в своем земном традиционном понимании – обретение

[1] Статья опубликована на портале «Русская народная линия» под названием «Королева красоты. О сибирской главе творчества петербургского художника Нины Казимовой». 24.03.2020 (дата обращения: 28.06.2021).

[2] *Новалис*. Генрих фон Оффтердинген. Фрагменты. Ученики в Саисе. СПб., 1995. С. 154.

[3] Цит. по: *Антоний (Сурожский), митрополит*. Красота и уродство. Беседы об искусстве и реальности. М.: Никея. 2017. С. 35.

всеобъемлющей гармонии, приобщение к прекрасному, наполненность жизни Красотой, обладающей соразмерной формой и духовным содержанием. И реликтовый, и насущный «свет совершенства» содержится в произведениях искусства, которые не только воскрешают прошлое, фиксируют настоящее, но и формируют будущее посредством неповторимого авторского художественного и личностного жизненного опыта. В этом аспекте искусство спорит с одним из постулатов физики, с постулатом *причинности*, утверждающим, что любое событие настоящего времени может оказывать влияние только на события, происходящие позже него, и не может оказывать влияние на события, произошедшие раньше. В физическом мире этот постулат справедлив. Но в произведениях искусства такой строгой зависимости не наблюдается. Искусство является доступным средством, позволяющим «остановить мгновенье», расширить рамки бытия, сохранить в веках тепло человеческих эмоций и переживаний, сберечь выстраданные человечеством нравственные законы и экстраполировать их в будущее. Искусство позволяет расширить горизонты исторического видения, оправдать прошлое, выявить правду ушедших эпох, уличить обман и таким образом повлиять на минувшее, потребовав его реабилитации. В сравнении с хрупкостью, зыбкостью человеческого существования, произведение искусства является тем мощным, спасительным средством, которое расширяет пределы эмпирического бытия, открывает духовную его глубину, взаимосвязь и взаимовлияние вр*е*менного и вечного. Незыблемость высоких творений противостоит зыбкости повседневности, закономерностью мастерства ослабляется натиск примитивизма, хаос временности гармонизируется вечностью красоты.

Все это ярко проявляется в творчестве всемирно известного художника-графика Нины Ивановны Казимовой, которая, будучи нашей современницей, кажется художником из прошлых эпох и одновременно является инициатором новаторских идей, достойных будущего. Говорить, не повторяя чужие оценки, о ее профессиональных дости-

жениях сложно, так как написано множество статей о ее творческом пути, художественном методе, значении достижений в современном российском и мировом искусстве. О Нине Казимовой писали ведущие искусствоведы и литературные критики, сотрудники музеев и частные коллекционеры.

И в то же время, кажется, что для популяризации творчества выдающегося художника, для понимания его значения в современном мире этого недостаточно. Горячо желание, чтобы как можно больше наших современников знали имя Заслуженного художника России, финалиста многих международных конкурсов, в частности, во Франции, Италии, в Китае, в Польше, лауреата многих российских и зарубежных премий, обладательницы медали Международного конкурса экслибрисов, медали Министерства культуры РФ и других наград, – Нины Казимовой, имеющей более пятидесяти одних только персональных выставок. Чтобы отличали ее творческий почерк, разбирались в жанровых особенностях неповторимого художественного мастерства. Хочется найти такие слова, чтобы в родном Санкт-Петербурге работы Нины Казимовой также любили, как их любят в Сибири, в славных городах – Тюмени, Тобольске, Омске, Ханты-Мансийске, Салехарде, в отдаленных сибирских областях и поселках. Для того чтобы понять, почему в далеких от Петербурга краях так популярно ее творчество, надо обратиться к жизненному пути художника, на котором, по ее мнению, немало промыслительного и метафизического.

Ссылка на метафизику в наш цифровой век может вызывать скепсис, но жизнь Нины Казимовой доказывает, что закономерности каждого частного случая бытия не укладываются в заданные схемы, при том, что существуют абсолютные критерии человеческих дел, поступков, судеб. Может, не владела бы Нина Казимова такой индивидуальной графической манерой письма, не окончи она архитектурный факультет Ленинградского инженерно-строительного института. Именно эта школа во многом определила художественные формы ее искусства, тяготе-

ющего к изображению архитектурных конструкций, обладающего музыкальным строем, родственным математически выверенной гармонии петербургских дворцов, колоннад, улиц. Промыслительным Нина Казимова считает знакомство в годы своего творческого становления с выдающимися мастерами – печатником Г. П. Пахревским, художником В. П. Пензиным. Имя вологодского искусствоведа С. Г. Ивенского она произносит с особым почтением не только в связи с его подвижническим трудом, но в понимании этого знакомства, произошедшего в Вологде, как «реперной точки» своей судьбы, даровавшей ей в дальнейшем не только профессию художника станковой графики, но и специализацию в области экслибриса, расширение в сферу библиофильства, где она достигла вершин мастерства. Смысл знакомства с С. Г. Ивенским Нина Казимова транспонирует на ряд событий своей жизни, в частности на промыслительную встречу с руководителем общественного фонда «Возрождение Тобольска» Аркадием Григорьевичем Елфимовым, который в другое время, в далекой Сибири, тоже познакомился с С. Г. Ивенским, был слушателем его лекций по искусству. И где-то в пространстве художественных смыслов оказалось предусмотрено судьбой знакомство художника Казимовой и сибирского просветителя и культуролога Елфимова, превратившееся в крепкую дружбу, много обогатившую как современное искусство, так и творчество художника-графика Нины Казимовой, которая удачной страницей жизни-творчества считает «сибирскую» тему.

Но задолго до этого знакомства было успешное, можно сказать блистательное, становление Нины Казимовой как мастера станковой графики, как пропагандиста традиций лубка в современных формах, как «королевы акватинты». По исконной родовой принадлежности к великому светочу культуры Санкт-Петербургу, Нина Казимова, конечно, как свою первую любовь воспела его. Не могла она не поклониться образцам петровской имперской «прекрасной эпохи», и тому, инкрустированному образами сегодняшнего дня искусству, когда, по образным строкам Анны Ахматовой,

На Галерной чернела арка,
В Летнем тонко пела флюгарка,
И серебряный месяц ярко
Над серебряным веком стыл...

«Моряки и наяды», «Питер», «Стрелка Васильевского острова», «Зимний дворец. Александрийский столп» и многие другие графические работы Нины Казимовой, посвященные образам Санкт-Петербурга и его кровнородственным пригородам, глубоки и сложны по содержанию, как сложна история и сама жизнь; торжественны по настроению, как торжественна величественная Красота. Образы Красоты, этакой принарядившейся Жар-Птицы, променявшей провинциальные яблоневые кущи на зыбкие столичные невские берега, присутствуют во многих работах мастера, все творчество которой можно охарактеризовать одним основным фундаментальным образом-лейтмотивом – образом Красоты. Кажется, эту сказочную Жар-Птицу, воплощение лучезарного бога Солнца, созданную народным воображением и олицетворяющую сияние, несущую радость, дарящую свое перо на счастье добру молодцу, художник Нина Казимова изобразила в образе «Невы» на одноименном эстампе. Прекрасная Нева молода и нарядна, сильна и вдохновенна в своей неповторимой красоте, в спасительное сияние которой вмещен наш великий, бессмертный, жертвенный город. Но вот эта Жар-Птица предстает в кокетливом образе «Осени», стилизованной под мраморный бюст красавицы, украсившей себя как драгоценностями сезонными дарами. А вот она изображает из себя «Лето» в Петергофе или «Зиму» в Ораниенбауме. *См. вклейку.*

Во многих работах художника слышны темы западноевропейской орнаментальной графики прошлых веков или старинной японской гравюры. Так Нина Казимова показывает свое знание мирового наследия. Так, наследуя традицию, выходя за пределы видимого пространства и настоящего времени, она вносит свой вклад в решение неразрешимой для человечества задачи непрерывности человеческой мысли. И иное, нежели Красота, слово трудно подобрать

для обобщающей оценки и личности, и творчества Нины Казимовой.

Давно за ней утвердился титул «королевы акватинты», то есть уникального мастера, виртуозно владеющего такой гравировальной техникой, которая расширяет художественные возможности графического жанра посредством технологических приемов. Акватинта – это разновидность цветного офорта, делающего его похожим на акварель, она позволяет получить тональные и фактурные эффекты. Техника акватинты в работах Нины Казимовой расширяет пространство, наполняет его воздухом, углубляет. Создается зрительный эффект объемного, текучего, мерцающего, живого изображения. Так ее «Красавица», у которой «грудь лебедина, походка павлина, очи сокольи, брови собольи», кажется, выступает из плоскости листа, чтобы преподнести нам волшебный цветок, похожий на перо Жар-Птицы. Удивительно, в ее руке всего один цветок, но достается он каждому, кто хочет приобщиться к красоте, кто выражает ей свое восхищение, кто внемлет ее смыслам.

Глядя на все дивные художественные работы, саму Нину Казимову хочется назвать королевой Красоты: и как ее созидательницу, и как обладательницу. Используя литературные термины, можно сказать, что это тот случай, когда герой любой работы мастера является не только «объектом» созерцания и исследования, но и «субъектом», выражающим авторские идеалы и воззрения на мир.

Наиболее полного выражения своих идеалов художник добивается в цельно гравированной книге. К известным достижениям Нины Казимовой в этом жанре относятся прославленные на весь мир книги, созданные по литературным произведениям, каждая – отдельное собственноручное произведение художника. Сборник «Сады моей души», изданный в 30 экземплярах, содержит стихи поэтов Серебряного века. Издание «Пир Петра Великого», в 27 экземплярах (что символизирует день рождения города), – посвящено историческому стихотворению Пушкина. Рукописная книга «Рим», выпущенная в количестве 7 экз. (по числу римских холмов), воспроизводит отрывок из из-

вестного произведения Гоголя в знак поклонения художника великому русскому писателю и в почтении к вечному городу.

Процесс издания отдельной книги требует более внимательного, можно сказать любовного отношения к текстовой первооснове и тщательного графического воплощения. При всем разнообразии тем и художественных решений во всех этих графических книгах наблюдается образная каллиграфия: где скоропись, где полуустав, где подобие машинописного текста; соблюдается концептуальное единство, раскрывается замысел автора, поясняющего: «Мне хотелось показать, как прекрасна была та эпоха, ее поэты, их стихи». Через рукотворность, одухотворенность, тонкую, кружевную красоту гравюры проявляется влюбленность автора в своих героев, в ряду которых и исторические личности, и сказочные персонажи, и архитектурные ансамбли, и красоты природы в сложном символичном взаимодействии. Такое глубокое чувство заставляет и читателя-зрителя вдохновиться этой любовью, которая в совокупном выражении является любовью к Отечеству, к великой России, и немыслима без непосредственного, географического соприкосновения со страной, то есть без выставочного процесса.

Первая выставка Нины Казимовой в Сибири состоялась в 2007 году в музее старинного города Ирбита, расположенного в Свердловской области. Этот шумный, веселый ярмарочный в стародавние времена город слыл самым честным в крае, он считался местом встречи Европы и Сибири. Сейчас Ирбит известен своим Художественным музеем, являющимся градообразующим предприятием. Постоянная экспозиция музея составлена во многом из экспонатов, оставшихся после блокадной эвакуации сюда нескольких ленинградских музеев. Нина Казимова представила на этой выставке свою станковую графику, книги, экслибрисы.

Успех петербургского художника был велик, информация о выставке современной графики достигла Тобольска, куда впоследствии также была приглашена Нина

Казимова. После знакомства с обширной благотворительной деятельностью Общественного фонда «Возрождение Тобольска», занимающегося популяризацией отечественной истории, благотворительно пополняющего коллекции сибирских музеев, создающего уникальные современные книжные издания, и его президентом Аркадием Елфимовым, художник Нина Казимова подарила фонду часть своей личной коллекции. Она стала передвижной выставкой, очень популярной во многих регионах Сибири.

Аркадий Елфимов является, в частности, идеологом создания Ниной Казимовой самой известной гравированной авторской книги, посвященной Тобольску, который на протяжении нескольких веков считался столицей Сибири и третьей, после Санкт-Петербурга и Москвы, столицей России. Сегодня город имеет важное историко-культурное значение, отраженное великим русским писателем, сибиряком Валентином Распутиным в эссе «Возвращение Тобольска». Нина Казимова создала уникальное цельно гравированное издание этой книги в 2012 г. в количестве 50 экземпляров. Так о содержании этого произведения искусства говорит заведующая отделом изоизданий Российской государственной библиотеки (Москва) Л. В. Родионова: «… литература и графика соседствуют в гравированной книге “Возвращение Тобольска” неразрывно. При этом многие иллюстративные образы будут понятны и близки, прежде всего, знатокам истории Отечества, хотя и у людей несведущих вызовут сложные ощущения и эмоциональные реакции, так как они – суть составные элементы единого рассказа не только об одном городе и его славном прошлом, но и страницы общей истории российской и всечеловеческой»[4]. *См. вклейку.*

Книга состоит из отдельных листов, из которых на двадцати одном представлены фрагменты текста Валентина Распутина, гравированные сложным филигранным

[4] *Родионова Л. В.* Тобольск и его гений в гравированной книге Нины Казимовой // Нина Казимова. Книжная и станковая графика. СПб.: Русская классика. 2015. С. 117.

шрифтом, тексты перемежаются с многоэлементными композициями виньеток и буквиц. Сложный, витиеватый шрифт, разработанный Ниной Казимовой, заставляет современного человека, привыкшего к большим скоростям жизни, притормозить, отдаться медленному чтению. Читатель должен сосредоточенно вчитаться в мудрые слова, всмотреться в символичные картинки, представленные на остальных страницах издания. Они являются самостоятельными графическими произведениями, раскрывающими содержание и усиливающими звучание текста. Применение трудоемкой графической техники оправдано здесь тем, что это повышает статус книги как, действительно, основного источника знаний. Дорогим оформлением издания подчеркивается историческая значимость возвращенных из забвения героев, о которых с гордостью и любовью вспоминает Валентин Распутин.

Карта Сибири XVIII века привлекает взгляд читателя своей метафорической формой, увлекает рассмотрением мелких деталей: диковинных животных, птиц, сложных символичных элементов, изображенных в поле обрамления и являющихся фабульными единицами. На страницах книги мы видим графические образы памятников выдающимся сынам Отечества, причастным истории Сибири, – картографу-первопроходцу С. Ремезову, великому писателю Ф. Достоевскому, автору знаменитого «Конька-горбунка» П. Ершову. Показаны также духовные символы и архитектурные доминанты города.

Поэтична знаковая, многочастная, как старинные иконы, гравюра с тремя ангелами. Исторично ангельское покровительство Тобольска, основанного, по преданию, в Троицын день. Ангел – современный скульптурный знак города. На листе тобольской книги Нины Казимовой «Ветхозаветная Троица» – не только религиозный образ, но символ, соединяющий времена и сословия, материю и дух. Художник, изображая конкретные архитектурные достопримечательности города, намеренно монументализирует смысл этой гравюры, устремленный в своей высшей идее к небесам. Показать жизнь между землей и небом,

ее тяжесть и легкость, то есть в реальных координатах бытия, Нине Казимовой удается сопряжением разных уровней человеческого существования. В нижнем, близком к земле ряду изображены, подчеркнуто детально, старинные тобольские домики. В них на протяжении веков протекала нелегкая жизнь сибиряков, в таких домиках рождались те, кто прославил в дальнейшем не только Тобольск, но и всю Россию, как, например, ученый Дмитрий Менделеев, композитор Александр Алябьев, поэт Павел Ершов, художник Василий Суриков и мн. другие. В следующем изобразительном регистре склоны возвышенностей, оказывающиеся над крышами этих домиков, повышают уровень нашего зрения, выводят рассмотрение на новый уровень. Там, на этих мягких склонах, как на облаках, легко парят тяжелые храмовые строения. Ажурные кресты узорчатых куполов и стройной колокольни, кажется, сшивают землю с небом, мало здесь отдаленные друг от друга. В верхнем регистре – собственно Троица, символизирующая Божественное присутствие вблизи человека, образы Господнего милосердия и Вечности. К этой высшей точке обращается наш взор с молитвой «Пресвятая Троица, помилуй нас…».

Эта прекрасная гравюра, читающаяся снизу вверх, сложносоставная изобразительно и по смыслам, волшебна и проста в той необходимости, в которой показывает желание автора отразить реалии бытия, выявить восходящий, пронизывающий все сферы человеческой жизни духовный свет, высвечивающий одну из главных опор существования – память. За сбережение памяти боролся и великий наш современник Валентин Распутин. Это его слова размещены на первом листе книги в картуше-эпиграфе: «Ответим хотя бы проснувшейся памятью».

Таким блистательным ответом можно считать еще одну книгу Нины Казимовой «Двадцать имен тобольской истории», содержащую двадцать портретов знаменитых тоболяков и людей, судьбой соприкоснувшихся с этим городом. Двадцать оригинальных офортов, собственноручно оттиснутых полюбившей сибирскую землю петербурженкой Ниной Казимовой, составили уникальную серию. Хочется пе-

речислить все имена, среди которых легендарный атаман Ермак Тимофеевич, основатель Тобольска Даниил Чулков, первый ученый и исследователь края Семен Ремезов, просветитель святой митрополит Иоанн Тобольский, ссыльный писатель Александр Радищев, гонимый богоборцами святой Император Николай II с Семьей, разработчик советского атомного оружия Николай Дмитриев и многие другие исторические личности. Эти работы Нины Казимовой искусствоведы определяют как «созданные в композиционных принципах парадного портретирования с использованием символики, раскрывающей судьбы и род занятий героев»[5]. Нина Казимова решала сложную задачу – выразить сущность личности и достигнуть похожести. Если с первым художник справилась блистательно – посредством духовного проникновения в образ, путем отражения личностных характеристик системой символичных элементов, размещенных в поле гравюры, то для отображения реальных черт пришлось проделать большую историко-исследовательскую работу. Большинство портретов обладает похожестью, но некоторые лица, как, например, Данилы Чулкова, основателя Тобольска, пришлось додумывать. Нина Казимова создала его портрет по своему видению, взяв за основу, за неимением достоверного оригинала, черты одного из знаменитых современных тоболяков, подвижника Аркадия Елфимова, дополнив известными деталями образа Чулкова. В этом портрете художник подчеркнула русскость, смелость (морское поприще по плечу бесстрашным) и мощь натуры основателя Тобольска. Изображение в гравюре внушительной крепостной стены свидетельствует о воинском значении и героическом стоянии города; три ангела, венчающие композицию, символизируют Божий Промысл тобольской истории, память о которой сегодня становится не только сибирским, но и всероссийским богатством. *См. вклейку.*

[5] *Дворцов В. В.* Двадцать имен Тобольской истории // Нина Казимова. Книжная и станковая графика. С. 141.

О неизбывности памяти, о том, чтобы она не угасла в потомках, заботятся современные коллекционеры и библиофилы, заказывающие Нине Казимовой именные экслибрисы. Искусство экслибриса это старинная, наиболее поэтичная страница из всех графических произведений. Изначально, в средние века, экслибрис имел прикладное значение и представлял собой небольшую графическую метку знатного владельца, которую он ставил на свою книгу или другую печатную продукцию. В дальнейшем развитии, укрупнившись форматно, украсившись художественно, продолжая исполнять первоначальную функцию, экслибрис обрел статус произведения искусства. Сегодня эта, исполняемая известным художником-графиком, метка является выражением статуса, вкуса, рода занятий, то есть личности коллекционера. Как известно, каждый собиратель коллекции мечтает, чтобы его дело было продолжено потомками, и экслибрис в этом плане является для наследников напоминанием о предках, импульсом для размышлений о прошлом своей семьи и страны, овеществленным образом памяти. Очень большое значение экслибрис имеет для классификации музейных экспонатов.

Известна петербургская школа экслибриса, связанная с работами художников, принадлежащих к группе «Мир искусства», московская традиция экслибриса ярко проявилась в советском агитационном творчестве в первые годы советской власти. Сегодня Нина Казимова является одним из ведущих мастеров этого развивающегося графического жанра. Ее работы отличает уверенность исполнения, композиционные, технические, образные решения, свежесть и органичность, свидетельствующие о высоком художественном мастерстве и пронзительном авторском вдохновении. Как говорит художник, искусствовед С. Ивенский: «Ее экслибрисы – свидетельство глубокой творческой переплавки и органичного усвоения широкого, мощного потока историко-эстетической информации, щедро воспринимаемой чувствительным и внимательным взглядом артиста. То в переливчатом бархате глубоких затемненных тонов тлеют отблески древних икон, то в них струи-

тся терпкий привкус классической японской графики с ее подчеркнуто-пластичной линией, то вспоминается искусство средневековых витражей, то отголоски гравюр петровской эпохи с ее барочным и одновременно грубоватым "расейским" народным эстетизмом, а иногда вдруг где-то "пробьется" скрипично-утонченная мелодия мирискуснических эмоций "серебряного века"»[6]. Это чутко ощущает зритель, и многие современные знаменитые люди увековечивают свои имена в экслибрисах Нины Казимовой, как, например, премьер-министр Дмитрий Медведев, художник Илья Глазунов; заказывают ее печати музеи и творческие организации, например, Российская Государственная библиотека, научная библиотека Государственного музея «Царское Село», общественный фонд «Возрождение Тобольска» и др. Ее работы встречаются в личных собраниях многих сибиряков: выдающегося писателя Валентина Распутина, президента фонда «Возрождение Тобольска» Аркадия Елфимова, председателя попечительского совета фонда «Возрождение Тобольска» Юрия Шафраника и многих других знатоков и почитателей таланта Нины Казимовой. *См. вклейку.*

Такая высокая оценка работ художника-графика связана с их способностью привести человека к состоянию счастья; с тем, что в наши драматические времена это творчество несет и радостные переживания, и понимание чуда, и целостность восприятия жизни. Как говорил архиепископ Иоанн (Шаховской):

Мы ходим средь ужасной высоты,
Залито небо красной кровью.
И – всюду пропасти... И всюду есть мосты,
Соединяющие все любовью.

Соединяющая любовь художника выражается в труде, который есть мерило времени. Чем больше человек сделал за свою жизнь, тем счастливее и длиннее она. Чем

[6] *Ивенский С. Г.* Об экслибрисах Н. И. Казимовой // Нина Казимова. Книжная и станковая графика. С. 152.

больше Нина Казимова открыла образов «непроявленного мира», тем в мире стало больше любви и гармонии. И ближе к каждому из нас стал образ неповторимой стойкости церкви Покрова на Нерли, несущей сквозь времена в своей пасхальной дивности идею неизбывной веры, спасительной жертвенности, духовной красоты.

В. М. Авдеев

Метаморфоз традиций в монументальной живописи России рубежа XX–XXI вв.: к постановке проблемы

Формирование изобразительных традиций определяется совокупностью множества факторов от исторических и политических до искусствоведческих и социокультурных. Вопросы монументальной живописи в отечественной культуре находятся в ряду насущных и современных проблем.

Актуальность обращения к исследованию традиций, сформировавшихся в монументальной живописи России XX–XXI веков, обусловлена характерной для этого вида искусства высокой степенью воздействия на зрителя, возможностью через эстетически оформленное изображение донести и утвердить ценностные постулаты, имеющие обществообразующее значение. Монументальное искусство располагает широким диапазоном средств для реализации фундаментальных социальных идей.

Монументальное искусство традиционно для России. Оно пришло на Русь с Крещением, в X веке, и быстро заняло прочное место в качестве визуальной интерпретации духовной традиции русского общества. «В культурных мирах прошлого люди нашей эпохи распознают все значительное, что было некогда создано, пусть и во имя идеалов, отражающих мироощущение, весьма отличное

от современного»[1]. В начале XX века Русское Православие было не просто доминирующей религией, Церковь стала частью государственной системы Российской империи. Бурно развивалась религиозная философия, представленная трудами С. Н. Булгакова, Н. А. Бердяева, С. Н. Трубецкого, И. А. Ильина, А. Ф. Лосева и многих других ученых. Активно велось храмовое строительство. В столице и в крупных городах империи церкви расписывали ведущие художники того времени. В их числе можно вспомнить Виктора Васнецова, Михаила Врубеля, Михаила Нестерова, Андрея Рябушкина, Василия Беляева, Николая Харламова, Николая Бруни. Были созданы комплексные ансамбли Свято-Владимирского собора и Кирилловской церкви в Киеве, Храма Рождества Иоанна Предтечи на Пресне в Москве, мозаичное оформление собора Воскресения Христова (Спаса на Крови) и Церкви Христа Спасителя (Спаса на Водах) в Санкт-Петербурге, продолжался перевод в мозаику росписей Исаакиевского собора и многие другие работы[2].

В числе не вполне удачных, но безусловно имеющих художественную и историческую ценность, следует упомянуть оформительские решения, принятые Н. К Рерихом при создании росписи и мозаичного оформления фасада храма-усыпальницы Святого Духа во Фленове (неподалеку от Талашкина). Храм не был освящен ввиду нарушения ряда изобразительных канонов Русской православной церкви, но этот факт лишний раз подчеркивает высокое значение монументального искусства в культуре русского общества начала XX века и не менее высокие требования, применяемые к нему.

Разбор этих требований – тема отдельного исследования и мы лишь зафиксируем факт проникновения в церковное искусство новаций, характерных для живописи рубежа веков и приведших к возникновению понятия «синтеза ис-

---

[1] *Любимов Л. Д.* Искусство Древней Руси / Л. Д. Любимов. М.: Просвещение, 1964. С. 9.

[2] *Виннер А. В.* Материалы и техника мозаичной живописи / А. В. Виннер. М.: Искусство, 1953. С. 205.

кусств». «Синтез искусств работает на реализацию стиля в архитектурном сооружении, на воссоздание образа эпохи во всей ее целостности и неповторимости»[3].

В светской культуре этого периода монументальное искусство представлено в основном в декоре фасадов и интерьеров, возводимых во множестве общественных зданий и частных особняков в стилистике модерна. И оно, в рамках этого богатого на новации архитектурного стиля, необычайно многообразно как по форме исполнения, так и по палитре используемых материалов, в числе которых помимо традиционных: керамика, художественные металл и стекло, витраж, резное дерево и другие материалы. «Смелым новаторским решением было включение в композицию фасадов церквей монументальных мозаичных, изразцовых или майоликовых панно и фризов, а также больших ярких витражей в интерьеры общественных зданий и особняков»[4].

Произошедшие в первые десятилетия XX века три революции, последовавшая за ними смена государственного строя привели к радикальным переменам и в области монументального искусства. Новая власть, утверждая свою идеологию, прекрасно отдавала себе отчет в силе воздействия монументальных образов на общественное сознание. В 1918 году В. И. Лениным был выдвинут план «Монументальной пропаганды»[5], согласно которому в молодой республике развернулось массовое сооружение памятников деятелям революции и культуры, большинство из которых

---

[3] *Дружинкина Н. Г.* Живописные изыскания в пространственных представлениях зодчих XX – начала XXI в.: проблема синтеза искусств от модерна к функционализму / Н. Г. Дружинкина // Актуальные проблемы монументального искусства. СПб.: ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2020. С. 271.

[4] *Сокольникова Н. М.* История изобразительного искусства в 2 т. Т. 2 / Н. М. Сокольникова. М.: Издательский центр «Академия», 2007. С. 90.

[5] *Толстой В. П.* Ленинский план монументальной пропаганды в действии / В. П. Толстой. М.: Изд. Академии художеств СССР, 1961.

были тогда осуществлены из временных материалов. Ввиду сложности создания по-настоящему монументальной живописи, ее роль первоначально взял на себя агитационный плакат и создаваемые на не характерных для монументального искусства кумаче, холсте и панелях, затянутых бумагой, портреты вождей, лозунги, другие наглядные агитационные изображения вплоть до сатирических и карикатурных. Такие произведения наскоро оформляли общественные пространства и были призваны создавать сопровождающий визуальный ряд для очень популярных и регулярных тогда народных манифестаций, шествий и демонстраций. Таким образом монументальное искусство позиционировало себя как массовое искусство больших идей, что сопровождалось у некоторых художников отрицательным отношением к традиционным и особенно станковым видам творчества, трактовавшимся тогда, как формальные. Однако подобный авангардистский подход просуществовал не долго. «Это развитие авангарда было резко прервано партийными и правительственными постановлениями и вмешательством государственных органов и тех художников, которые придерживались противоположных позиций»[6].

С преодолением разрухи и началом активного строительства во второй половине 20–30-х годов XX века, на новой идеологической основе возродился интерес и к традиционным видам монументального изобразительного искусства, но уже в стилистике конструктивизма и рационализма.

В обществе победившего советского социализма, как никогда выявился запрос власти на убедительное подтверждение этой победы, визуальное оформление новой символики, наглядный панегирик обеспечившим эту победу вождям и героям. В стране, веками развивавшейся в христианской парадигме, в условиях новой идеологии требовалось кардинальное изменение художественного

[6] *Сарабьянов Д. В.* История русского искусства конца XIX – начала XX века / Д. В. Сарабьянов. М.: АСТ-Пресс: Галарт, 2001. С. 295.

языка монументального искусства, создание новой «библии для неграмотных». Сохранялась и потребность в наглядной агитации.

Примерно в это же время в Мексике, тоже недавно перенесшей революцию, художники-муралисты – Давид Сикейрос, Диего Ривера, Хосе Ороско и другие – создают масштабные изображения нерелигиозного содержания, а власти СССР, развивая предложенный ими путь, обращаются к монументальному искусству, чтобы с его помощью показать советскому народу и всему миру мощь новой государственной формации. Темой красочных мозаики фресок, создаваемых на стенах учреждений и жилых домов во многих городах Советского Союза, становятся произведения, прославляющие идеи «нового человека», грядущую победу коммунизма, трудовых и производственных достижений и т. п. В эти годы в стране устанавливается тоталитарный режим, и постепенно острую динамичность монументального искусства первых советских десятилетий сменяет торжественная неподвижность абсолютизированных идей и форм, а в архитектуре возникает так называемый «сталинский ампир». Изображения вождя делаются центральной частью практически любого значимого монументального произведения, а искусство становится средством формирования «культа личности», подавляя собой любые прочие формы общественного сознания.

Вышесказанное, впрочем, не означает, что с помощью произведений монументального искусства обществу навязывались исключительно чуждые ему идеалы. Художниками создавались произведения, хоть и подчиненные общей идеологической задаче, но при этом воспевавшие совершенство человеческого тела, семейные ценности, связь поколений, счастливое детство, красоту природы. Единственным направлением, оказавшимся под запретом, было церковное искусство, развитие которого в советские годы на территории нашей страны практически остановилось.

В период, предшествующий Великой Отечественной войне, в СССР монументальные по формам и динамичные по композициям произведения создавали художники-

монументалисты Александр Дейнека, Владимир Фаворский, Евгений Лансере, Алексей Душкин, Яков Лихтенберг и многие другие. Тогда мозаичные панно превратили московский метрополитен в подземный музей и задали высокий архитектурный тон всему советскому метростроению, а в композициях выставок ВДНХ монументальное искусство, скульптура и архитектура начинали обретать новое стилистическое единство, формирующее новый художественный стиль – социалистический реализм.

В годы войны в повестку идеологического фронта вновь включаются агитационный плакат, лозунг, портреты вождей и героев. Война, как и послевоенный период, не время для новаций в архитектуре, отягощенных изобразительными изысками, «художественные концепции первого послевоенного десятилетия, выросшие на довоенном опыте, отвергаются начисто как излишество, расточительное украшательство, вредоносная догма»[7].

Только со второй половины 1950-х годов наряду с большими объемами индустриального строительства и типового жилья, в архитектуре и монументальном искусстве выявляются тенденции к «новой грандиозности», опирающейся на довоенные архитектурные и изобразительные традиции. Запрос на благоустройство общественных пространств, декорирование фасадов и интерьеров, создание фресок, мозаик и витражей вновь выходит на передний план. Этот запрос обуславливают масштабные восстановительные работы, реновация целых городов, возведение многочисленных мемориальных комплексов, в которых выявилась необходимость увековечить подвиги советских воинов-героев. Причем, в ключе нового противостояния между Востоком и Западом и развития социалистического интернационализма, создание монументальных произведений находилось на подъеме не только на территории Советского Союза, но и в ряде стран Восточной Европы.

---

[7] *Полевой В. М.* Двадцатый век: Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира / В. М. Полевой. М.: Советский художник, 1989. С. 411.

Вообще 50–70-е годы XX века можно назвать золотым временем отечественного монументального искусства, влияние которого распространилось тогда на весь социалистический лагерь.

Основные тенденции развития монументального искусства в этот период очевидно заимствовались из советского искусства довоенного периода. Оно, как искусство общественных пространств, по-прежнему было обращено к народу, но теперь в нём воспевается героика борьбы с фашизмом и созидательный труд строителей нового мира. Всё также актуальной является революционная тема, создается галерея типажей славного исторического прошлого и одухотворенные образы героев-современников. Искусство социалистических стран, сплоченное единством идейно-эстетических принципов, выступает активным инструментом в идеологической борьбе с западным империализмом, проводимой руководством их коммунистических партий и правительств.

В 1960-е годы, на фоне успехов СССР в освоении космоса, формирования на государственном уровне задач по развитию образования и науки, в сюжетный ряд монументального искусства, в числе основных, активно проникают и космическая тема, и темы научных исследований, призванные мотивировать новыми целями молодежь. В обществе того времени превалирует устремленность в будущее. На фоне еще недавней Победы, проведенного в относительно короткий срок восстановления страны, самые фантастические цели казались народу достижимыми.

Изобразительный язык монументальных произведений оказывает в 1960-е годы свое влияние и на станковое искусство. В искусстве социалистического реализма выделяется так называемый «суровый стиль», для которого «... характерны монументальные композиции, обобщенные, лаконичные формы, энергичные ритмы, четкие силуэты, сдержанная цветовая гамма»[8]. В этом стиле работают худож-

[8] *Сокольникова Н. М.* История изобразительного искусства в 2 т. Т. 2. С.197.

ники Николай Андронов, Виктор Иванов, Гелий Коржев, Павел Никонов, Петр Оссовский, Таир Салахов и многие другие. В 1953 году в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, под руководством Андрея Андреевича Мыльникова начинает работу мастерская монументальной живописи. В объеме художественного наследия А. А. Мыльникова не только монументальные росписи, панно, мозаики, станковые произведения, но и более пятисот подготовленных художников, прошедших обучение в его мастерской, большинство из которых продолжают продуктивно трудиться и в настоящее время.

Политические пертурбации середины 1980-х годов положили конец искусству социалистического реализма. Сопутствующие им идеологические изменения свели к минимуму государственный заказ на произведения монументального искусства, сохранившийся разве что в части декорирования возводимых станций метрополитена, да и то в силу инерции, сопутствующей их строительству. Попутно, на территории Российской Федерации, в последнее десятилетие XX века заметно возрастает интерес к монументальной живописи в Русской Православной церкви, отметившей в 1988 году свое 1000-летие. Церковь занимает в эти годы освобожденную коммунистами идеологически-духовную нишу общественной жизни, получает поддержку властных и коммерческих структур, ведет активную работу по возрождению общин, строительству новых и реставрации старых соборных сооружений. В возобновленном жанре церковно-монументальной росписи задачи, стоящие перед художниками, оказываются непосредственно связанными с целым пластом вопросов богословского характера, вновь становясь инструментом духовно-нравственного воспитания общества. Причем состоявшееся обращение к традициям древнерусской монументальной живописи, отсылая зрителя к архетипическим образам, помогло преодолеть негативные аспекты художественного наследия советской эпохи, связанные с прагматико-позитивистским, рационализированным пониманием жизненного идеала. Работа

по преодолению разрыва традиций в православном монументальном искусстве, восстановление фундаментальных понятий, формирующих нравственные ориентиры общества, выстраивание категориального искусствоведческого инструментария в области монументального искусства, помогли художникам-монументалистам преодолеть расплывчатость системы эстетических ценностей и противоречивость художественных координат, свойственных любому переходному периоду.

В настоящее время монументальное изобразительное искусство активно развивается. На прошедшей весной 2021 года в стенах Санкт-Петербургского Союза художников выставке «СТЕНА», посвященной тридцатилетию секции монументального искусства Союза, было представлено более двухсот произведений, эстетически и тематически собранных в обширную, содержательную экспозицию, объединяющую художественный опыт более чем сотни авторов. На основе этой выборки вполне возможно предпринять попытку краткого анализа современного состояния монументального искусства, выявить тенденции, формировавшие его развитие в последние годы и на этой основе предположить некоторые направления развития отечественной монументальной живописи в ближайшее время.

В первую очередь отметим обилие художественных техник, применяемых в современном монументальном искусстве: фрески, мозаики, витража, живописи, графики, эмали, сложных смешанных техник, представленных и в эскизах, и в готовых, а зачастую уже и реализованных, архитектурных проектах. И если на рубеже XX–XXI столетий можно было говорить скорее о формировании художественных направлений внутри данного вида искусства, поиске авторами своих путей в развитии наследия предшествовавших периодов, сейчас, в начале второго десятилетия XXI века, следует отметить очевидное развитие изобразительных подходов внутри каждой техники. Теперь мозаика представлена не только классической, смальтовой выкладкой, в которой содержательно продолжают работать художники Ю. Н. Сухоруков, В. А Анопова, В. А. Ма-

шенкин, мозаичную традицию подхватывают и развивают А. В. Васильев, Д. В. Анопов, В. С. Попов, В. А. Татаренко, и уже в работах последнего, классический смальтовый набор разнообразят элементы из нержавеющей стали. Этот подход совершенствуют и М. В. Власова, совмещающая смальтовую мозаику с природным камнем и керамическими элементами, С. А. Евграфов добавляющий в свои композиции стекло, А. П. Беляев работающий с грандиозными картонами керамических мозаик форматом более семи метров! Налицо развитие отечественного мозаичного искусства в части используемых материалов, и это уже очевидная и явно продуктивная современная тенденция. Развивая мозаичную традицию, в технике флорентийской мозаики продуктивно работают и Г. Л. Алексеев и О. М. Алексеева, выразительный ряд представленных ими работ говорит сам за себя.

Подобная ситуация складывается и в витраже. Характерным для церковного искусства, масштабным (более трех метров в высоту) работам Ю. Н. Сухорукова (архангелы Михаил и Гавриил), классическим витражам В. М. Михайлова и Н. Г. Михайловой в экспозиции сопутствует и комплекс новаторских решений, в котором классический витраж дополняется и элементами фьюзинга и росписью по стеклу. Таковы работы Е. В. Евсиной и А. И. Кузнецова, Н. С. Энтелис, творческий метод которой охватывает широчайшую палитру интересов: от классического парного портрета до абстрактной композиции по мотивам В. Кандинского. С. Б. Башарина обрамляет свои витражные композиции в бетон, В. Н Лупанов, помимо расписного витража активно использует латунные элементы. Уверенное владение техникой, выходящей за классические пределы, демонстрирует тут и художник швейцарского происхождения Андре Сюньо. Налицо яркий творческий поиск художников в использовании и смелом сочетании различных материалов, и это также можно отметить как тенденцию.

Столь же отрадно наблюдать и мультизадачность, с которой справляются многие художники-монументалисты. В обойме творческих интересов В. М. Мельничука и хра-

мовая роспись, и малые архитектурные, и к тому же отвлеченно-абстрактные формы. А В. Васильев представляет масштабную фресковую живопись, мозаичные выкладки и миниатюры в эмалевой технике, В. П. Чувашев демонстрирует комплексный подход в создании композиций из керамических элементов, П. В. Обух и В. Г. Бушуев продуктивно экспериментируют с энкаустикой, О. О. Лысенкова идет еще дальше, компонуя горячую эмаль на меди по деревянной основе и демонстрируя выраженную заявку на собственный изобразительный стиль, самобытный и экзистенциально наполненный.

Традиционно, большой блок работ художников-монументалистов посвящен прикладной религиозной тематике. Высокий, ответственный уровень работ демонстрируют тут Ю. Н. Сухоруков, А. В. Васильев, Е. В. Евсина, А. И. Кузнецов, Андре Сюньо, М. Т. Антощенко, С. А. Гоменюк, М. А. Жукова, В. Г. Агапов, В. А. Татаренко, В. М. Мельничук, В. В. Заварицкий, И. Р. Четышов, П. В. Сорокин, А. П. Беляев, И. А. Бурмистров, С. П. Пономаренко, С. Н. Крылов, В. Н. Лупанов, А. Н. Гордин и многие другие.

Этот краткий обзор показывает, что современные художники-монументалисты демонстрируют уверенное владение классическими изобразительными приемами, но готовы представить в то же время и новые творческие подходы, содержащие выраженные новаторские тенденции. Можно обоснованно предположить, что отечественное монументальное искусство в ближайшие годы ждет дальнейшее разнонаправленное развитие.

Представленная компактная панорама трансформации традиций монументальной живописи в XX – начале XXI веков претендует лишь на обозначение основных направлений развития этого вида искусства в заявленный период. «Выяснение закономерностей динамики художественной культуры – одна из актуальных задач современной культурологии»[9]. Предлагаемый обзор позволяет выявить ряд

[9] Культурология / Под ред. Н. Г. Багдасарьян. М.: Высшая школа, 1998. С. 176.

аспектов, на сегодняшний день еще не попадавших в поле зрения исследователей, либо изученных недостаточно полно, которые могли бы быть исследованы в рамках культурологии. К ним можно отнести:

1. Особенности изобразительного языка, сложившегося в российском монументальном искусстве к началу XX века.

2. Проблематику бытовавших в период рубежа XIX–XX веков церковных иконографических канонов.

3. Анализ монументальной наглядной агитации первых советских лет.

4. Сравнительный анализ традиционных церковных и первых советских монументальных изображений.

5. Сравнительных анализ монументальных произведений, созданных в странах Латинской Америки и СССР в 1930-х годах.

6. Значение произведений монументального искусства в формировании культа личности И. В. Сталина.

7. Особенности монументального искусства стран социалистического лагеря в эпоху развитого социализма.

8. Сюжетный ряд, характерный для произведений монументального искусства 60–70-х и первой половины 80-х годов XX века.

9. Обзор основных тенденций развития монументального искусства рубежа XX–XXI веков.

10. Современное состояние монументального искусства.

Исследование проблематики монументальной живописи имеет особую важность для ведения работы по формированию соответствующих нормам сегодняшнего дня общественных пространств, наполнению всей среды обитания современного человека новыми высокодуховными, эстетически ценными, идейно организованными и технически безупречно выполненными художественными произведениями.

ТРЕТИЙ РАЗДЕЛ

Н. С. Серегина

Баллада А. С. Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный» в магическом кристалле Достоевского и Баха в опере А. Смелкова «Идиот» (на либретто Ю. Димитрина)

«Жил на свете рыцарь бедный»: А. С. Пушкин

Литературные источники пушкинской баллады «Жил на свете рыцарь бедный…» определены усилиями многих исследователей, которые пришли к выводу, что Пушкину была известна традиция античного так называемого *Книдского мифа*, в котором героиня Венера в Средние века была замещена Мадонной, Богородицей[1]. Сюжет получил новое развитие в средневековых нравоучительных народных действах – мираклях (miraculum – чудо), представляв-

[1] *Пушкин А. С.* Жил на свете рыцарь бедный… / А. С. Пушкин // Собр. соч. в 10 т. «Современник». 1837. Т. 2. С. 248–249.

ших сюжеты о чудесах богоматери или святых[2], прощавших и спасавших грешников, которые преодолевали искушения бесов и утверждались в вере.

Сборник мираклей, принадлежащих одному из немногих известных авторов мираклей Готье де Куанси (хранится в РНБ СПб.)[3]. Из последних изысканий исследователей стало известно о претворении Пушкиным некоторых основных стилистических моделей этого жанра в стихотворении

См.: *Сумцов Н. Ф.* Романс «Жил на свете…» // Харьковский университетский сборник в честь А. С. Пушкина (1799–1899). – Харьков, 1900. С. 160–162; *Гудзий Н. К.* К истории сюжета романса Пушкина о бедном рыцаре // Пушкин. Сб. 2. Под ред. Н. К. Пиксанова. – М.; Л., 1930. С. 145–158; *Бонди С. М.* Стихи о бедном рыцаре // Известия Академии наук СССР. 1937. № 2–3. С. 559–677; *Якубович Д. П.* Пушкинская «легенда» о рыцаре бедном // Западный сборник. Вып. 1. – М.; Л., 1937. С. 227–256; *Иезуитова Р. В.* «Легенда». Стихотворения Пушкина 1820–1830-х годов. История создания и идейно-художественная проблематика. – Л.: Наука. 1974. С. 139–176; *Сурат И. З.* «Жил на свете рыцарь бедный…». – М.: Московское культурологическое общество. Ротапринт РТИ АН СССР. 1990. 165 с.; *Дмитриева Н. Л.* Стихотворение Пушкина «Легенда» («Жил на свете рыцарь бедный…»): Источниковедческие разыскания // Вече. Вып. 5. – СПб., 1996. С. 91–101; *Фомичев С. А.* Баллада Пушкина о рыцаре бедном // Пушкинская перспектива / С. А. Фомичев. – М.: Знак, 2007. 532 с. С. 101–112; *Леушина О. В.* К проблеме системно-структурного анализа баллады А. С. Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный…» // Вестник Омского гос. педагог. ун-та. Гуманитарные исследования. 2016. № 3 (12). С. 75–82; *Китанина Т. А.* Щелкунчик и книдский миф (Статуи, куклы и автоматы в литературе эпохи романтизма) // Литературный факт. 2018. № 8. С. 176–195.

[2] *Сапонов М. А.* Менестрели. Изд. 2. – М.: Классика-XXI, 2004. С. 9; *Романова О. П.* Средневековый французский миракль: проблемы жанра. Дис. канд. искусствоведения. Санкт-Петербургская гос. академия театрального искусства, 2000. 196 с.

[3] *Готье де Куэнси*. Жизнь и чудеса Богоматери. Кон. 13 века. Франция. Санкт-Петербург, Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.

о рыцаре бедном, прощенном Богоматерью за верность ей[4]. Сюжет о явлении Богородицы известен также и русской агиографии (жития Сергия Радонежского и других русских святых)[5].

Рыцарство – особое явление в истории западной Европы, связанное с историей крестовых походов, – в условиях русской культуры не сформировалось[6]. Одну из ветвей рыцарства представляли тамплиеры, которые называли себя «бедными рыцарями Иисуса Христа» (фр. L'Ordre des Pauvres Chevaliers du Christ), позднее «рыцарями Храма» (Орден бедных рыцарей Иерусалимского храма (фр. L'Ordre des Pauvres Chevaliers du Temple de Jerusalem)), а поскольку «Храм» на французском – «Temple» (тампль), то и «тамплиерами».

По заключению современного исследователя Дэна Джонса, «Орден возник в 1119 году, и в основу его существования легли принципы целомудрия, послушания и бедности – последний из которых был увековечен в официальной печа-

---

[4] *Коровин В. И.* Баллада А. С. Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный…» и поэма Готье де Куэнси «Чудеса Богоматери» // А. С. Пушкин и книга: сборник статей. Рос. акад. образования, Отд-ние «Образование и культура», Гос. музей А. С. Пушкина / Сост. Н. И. Михайлова, В. А. Невская; под общ. ред. Н. И. Михайловой. – М.: ИКАР, 2016. С. 210–311; *Рогов М. А.* Мотивы «Чудес Богоматери» в стихотворении А. С. Пушкина «Легенда» // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 34. – СПб.: Росток, 2020. С. 78–101.

[5] *Фомичев С. А.* Баллада Пушкина о рыцаре бедном // Пушкинская перспектива... С. 104.

[6] Рыцарство – привилегированное военно-землевладельческое сословие в Западной Европе в Средние века, складывавшееся по принципу орденских объединений, принявших религиозный обет и кодекс чести, например, членов ордена тамплиеров. См.: *Алексинский Д.*, *Жуков К.*, *Бутягин А.*, *Коровкин Д.* Всадники войны. Кавалерия Европы. – М.; СПб.: Аст, Полигон, 2005. 488 с. *Хёйзинга Й.* Осень Средневековья / Пер. Д. В. Сильвестрова. Под ред. С. С. Аверинцева. – М.: Наука, 1988. 544 с.: ил. – (Памятники исторической мысли).

ти великого магистра, изображавшей двух вооруженных братьев ордена, едущих на одном коне, – но очень скоро он стал богат и влиятелен. <…> Начав очень скромно, он превратился в самую могущественную организацию позднего Средневековья»[7]. «Тамплиеры были святым воинством, людьми веры и меча, паломниками и солдатами, нищими и банкирами. Алый крест на их одеждах символизировал кровь Христову, пролитую во спасение всего человечества, и готовность самих тамплиеров проливать свою кровь ради служения Господу. Они были лишь одним из множества религиозных орденов, возникших в средневековой Европе и Святой земле в XI–XIV веках, но, без сомнения, самым прославленным и самым загадочным»[8].

О рыцарстве существует большая научная[9] и художественная[10] литература, наиболее известными образами которой являются Дон Кихот Сервантеса (1605)[11] и Айвенго Вальтера Скотта (1819).

Научное освоение Средневековья у Вальтера Скотта проявилось задолго до написания «Айвенго». В 1800–1805 гг. он перевел на современный английский язык ряд литературных текстов XIII и XIV веков, написанных на старофранцузском и среднеанглийском языках. Среди них «Сэр

---

[7] *Джонс, Дэн*. Тамплиеры: рождение и гибель великого ордена / Пер. с англ. Н. Нарциссовой. – М.: Альпина нон-фикшн, 2018. 396 с. С. 17–18.

[8] *Джонс, Дэн*. Тамплиеры: рождение и гибель великого. С. 17.

[9] *Варакин А. С.* Розенкрейцеры – рыцари Розы и Креста / А. С. Варакин. – М.: Вече, 2007. 416 с.; *Демурже А.* Жизнь и смерть ордена тамплиеров. 1120–1314 / А. Демурже. Пер. с. фр. А. Санина. – СПб.: Евразия, 2008. 400 с.; *Демурже А.* Рыцари Христа. Военно-монашеские ордены в средние века, XI–XVI вв. / А. Демурже. Пер. с фр. М. Ю. Некрасова. – СПб.: Евразия, 2008. 542 [2] с. С. 2.; *Джонс, Дэн*. Тамплиеры: Рождение и гибель великого ордена. 2019. 396 с.

[10] *Пастуро, Мишель*. Символическая история европейского средневековья. Пер. с фр. Е. Решетниковой. – СПб.: «Alexandria», 2012. 448 с. Глава «Средневековье “Айвенго”. Бестселлер эпохи романтизма». С. 352–353.

Тристрам», где рассказывается история Тристана и Изольды и повествуется о приключениях рыцарей. Скотт был признанным ученым и владельцем собранной им специальной библиотеки. В 1813 году издатели Британской энциклопедии предложили ему написать статью «Chivalry» («Рыцарство»)[12]. По словам Т. Г. Лазаревой, «Скотт был одним из самых активных и трудолюбивых антиквариев своего времени и прекрасно знал тексты всех известных на то время рыцарских романов. Применив в работе с рукописями открытия шотландской философской школы историков, он оказался у истоков научного подхода к исследованию средневековых памятников культуры. Изучение средневековых рукописей, содержащих старинные романы, исторических трудов при подготовке комментариев к балладам в “Песнях Шотландского Пограничья”, к “Сэру Тристраму”, а затем и к собственным romance на средневековые сюжеты, переписка со знаменитыми антикварями своего времени позволили Скотту собрать огромный материал, который он изложил в “Эссе о рыцарском романе” (An Essay on Romance, 1823) и который не мог не сказаться в его творчестве, прежде всего в романах о рыцарских временах»[13].

В России роман В. Скотта имел продолжительный успех[14]. Уже через год после его первой публикации в январе 1821 г. в Санкт-Петербурге была поставлена драматургическая переделка романа, выполненная А. А. Шахов-

---

[11] *Багно В.* Русское донкихотство как феномен культуры // Вожди умов и моды. Чужое имя как наследуемая модель жизни. – СПб.: Наука, 2003. С. 217–233.

[12] См.: *Пастуро, Мишель.* Символическая история европейского средневековья. С. 355.

[13] *Лазарева Т. Г.* Мотивный инструментарий рыцарского романа в романах Вальтера Скотта о средневековье // Вестник Пермского ун-та. Российская и зарубежная филология / 2010. С. 84–88. С. 84. См.: *Скотт В.* Айвенго // В. Скотт. Собр. соч. В 8 т. Т. 6. – М.: Правда, 1990. 477 с.

[14] См.: *Альтшулер М.* Эпоха Вальтера Скотта в России. Исторический роман 1830-х годов. – М.: Академический проект, MCMXCVI (1996). 336 с.

ским и П. А. Катениным: «”Иваной, или Возвращение Ричарда Львинаго сердца”». Романтическая Комедия в пяти Действиях. В Англинском роде, с большим спектаклем, Ристалищем, Сражениями, Дивертиссементом, Песнями, Балладами и Хорами; – Взятая из сочинения Валтера Скота К.<нязем> А. А. Шаховским. Представлена в первый раз в Санктпетербурге на большом Театре Генваря 21 дня 1821 года. В пользу актрисы Г.<оспожи> Валберховой»[15].

Роман Вальтера Скотта вышел в России в 1826 году («Ивангое, или Возвращение изъ крестовыхъ походовъ». Сочинение Валтера Скотта. Санктпетербург, въ типографии А. Смирдина. 1826) и неоднократно переиздавался.

Сохранился экземпляр книги с владельческой надписью «Александр Пушкин», сделанной при ее покупке, по предположению Т. Цявловской, весной 1827 г., свидетельствующей, что Пушкин читал «Айвенго» несомненно вскоре по выходе романа[16]. А в 1830 г. он сделал набросок статьи о произведениях английского писателя, отмеченный рядом глубоких характеристик и исторических обобщений:

> Главная прелесть романов Walter Scott состоит в том, что мы знакомимся с прошедшим временем не с enflure (*напыщенностью* (*франц.*)) французских трагедий, –

[15] См.: *Гозенпуд А. А.* Вальтер Скотт и романтические комедии А. А. Шаховского // Русско-европейские литературные связи: Сб. ст. к 70-летию со дня рождения академика М. П. Алексеева / АН СССР, Отделение лит-ры и языка, ИРЛИ; отв. ред. Ю. Д. Левин. – М.-Л., 1966. С. 38–48; *Левин Ю. Д.* Прижизненная слава Вальтера Скотта в России // Эпоха романтизма: Из истории международных связей русской литературы. – Л., 1975. С. 5–67; *Жилякова Э. М.* Шотландские страницы. Эхо Вальтера Скотта в русской литературе XIX века. Очерки. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 2014. Глава «Поэтический диалог Пушкина с Вальтером Скоттом». С. 75–95.

[16] См.: *Цявловская Т. Г.* Новые автографы Пушкина на русском издании «Айвенго» Вальтера Скотта // Временник Пушкинской комиссии, 1963 / АН СССР. Отд-ние лит. и яз. Пушкин. комис. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1966. С. 5–30.

не с чопорностию чувствительных романов – не с dignite (*достоинством* (*франц.*)) истории, но современно, но домашним образом – Ce qui me degoute c'est ce que… (*То, что мне противно…* (*франц.*)). Тут наоборот ce qui nous charme dans le roman historique – c'est que ce qui est historique est absolument ce que nous voyons (*что нас очаровывает в историческом романе – это то, что историческое в них есть подлинно то, что мы видим (франц.)*).

Shakespeare, Гете, Walter Scott не имеют холопского пристрастия к королям и героям. Они не походят (как герои французские) на холопей, передразнивающих la dignite et la noblesse. Ils sont familiers dans les circonstances ordinaires de la vie, leur parole n'a rien d'affecte de theatral meme dans les circonstances solennelles – car les grandes circonstances leur sont familieres. On voit que Walter Scott est de la petite societe des rois d'Angleterre (*достоинство и благородство. Они просты в буднях жизни, в их речах нет приподнятости, театральности, даже в торжественных случаях, так как величественное для них обычно. Видно, что Вальтер Скотт принадлежит к интимному кругу английских королей (франц.)*))[17].

Эта тема нашла продолжение в поэтическом осмыслении образа рыцарства в творчестве Пушкина (в «Маленьких трагедиях» и других произведениях Поэта)[18] также в связи с мотивами Данте и Франциска Ассизского[19].

---

[17] *Пушкин А. С.* <О романах Вальтера Скотта > // А. С. Пушкин. Полн. собр. соч.: В 10 т. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977–1979. Т. 7. Критика и публицистика. 1978. С. 366.

[18] См.: *Сурат И. З.* «Жил на свете рыцарь бедный…». 1990. 165 с.; *Ветловская В. Е.* Трагикомическое начало в драме Пушкина «Скупой рыцарь» // Временник Пушкинской комиссии: Сб. науч. тр. / РАН. Истор.-филол. отд-ние. Пушкин. комис. – СПб.: Наука, 2004. Вып. 29. С. 29–43. URL: http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/v04/v04-029.htm; *Леушина О. В.* К проблеме системно-структурного анализа баллады А. С. Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный…». С. 75–79.

[19] *Архимандрит Августин* (Дмитрий Евгениевич Никитин). Святой Франциск Ассизский. Данте. Пушкин // Нева, № 7, 2015. С. 242–254. С. 252.

так?

«Жил на свете рыцарь бедный»: Ф. М. Достоевский

Пушкинский текст «Жил на свете рыцарь бедный…» – один из ведущих мотивов романа «Идиот»[20]. «Рыцарский» мотив оказывается возможным объяснить благодаря представленной в поэтике романа балладе о «Рыцаре бедном». В романе Мышкин являет собой возвышенный образ рыцаря в глазах Аглаи, устами которой характеризуется образ, подразумевающий следование рыцарскому кодексу благородства, самоотвержения, христианских добродетелей. В чувстве Аглаи к главному герою романа определяется и творческий замысел Достоевского представить князя Мышкина как художественное воплощение великого и святого идеала, уподобленного Христу, хотя полное осуществление такого идеала свыше сил любого человека[21].

---

[20] См.: *Альми И. Л.* О превращениях пушкинского «Жил на свете рыцарь бедный» в художественном мире Достоевского // Сюжет и время: Сб. науч. тр.: К 70-летию Г. В. Краснова / Коломен. пед. ин-т. – Коломна, 1991. С. 131–134; *Фомичев С. А.* «Рыцарь бедный…» в романе «Идиот» // Пушкин и Достоевский. Материалы для обсуждения. Международ. науч. конф. 21–24 мая 1998 г. Новгород Великий – Старая Русса, 1998. С. 101–103; *Касаткина Т. А.* «Рыцарь бедный…»: пушкинская цитата в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // Пушкин и Достоевский. Указ. соч. С. 104–106; *Дмитриева Н. Л.* Пушкинский «рыцарь бедный» в творческом восприятии Достоевского // Пушкин и Достоевский. Указ. соч. С. 107–108; *Касаткина Т. А.* «Рыцарь бедный…»: Пушкинская цитата в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. № 1. 1999. С. 301–307; *Ветловская В. Е.* Жил на свете рыцарь бедный… // Ф. Я. Прийма и вопросы филологии XX века. Исследования. Воспоминания. Материалы. К 100-летию со дня рождения Федора Яковлевича Приймы. Под общ. ред. В. Е. Ветловской и Н. Н. Шумских; сост. И. Ф. Прийма. – СПб.: «Береста», 2009. С. 33–65.

[21] См.: *Ермилова Г. Г.* Тайна князя Мышкина: О романе Достоевского «Идиот». Иван. гос. ун-т. – Иваново: ИвГУ, 1993. С. 45; *Новикова Т. Л.* Агиографические мотивы в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // Русская литература XIX века и христи-

Рыцарский и христианский идеал в романе противостоит миру возрастающего в России капитализма, мере денег, подавляющей мир человечности. В создании образа князя Мышкина вплетена также традиция сюжета о Дон-Кихоте, объединяющегося в образ идеального человека в его исконной восприимчивости к различению добра и зла, всеоткрытости к истине в мире и, в первую очередь, в самом себе[22].

так? или в создание?

Достоевский знал, что христианский идеал человека в реальности трудно достижим и пока только обозначен: «Прекрасное есть идеал, а идеал ни наш, ни цивилизованной Европы еще далеко не выработался. На свете есть одно только положительно прекрасное лицо – Христос»[23].

анство. – М., 1997. С. 330, 335; *Соломина-Минихен Н. Н.* (монахиня Ксения). О влиянии Евангелия на роман Достоевского «Идиот». – СПб.: «Скифия», 2016. 232 с. С. 10.

[22] *Достоевский Ф. М.* Идиот: [роман] // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. (33 кн.). – Л.: Наука (Лен. отд-ние), 1973. Т. 8. 509 с.; *Веселовский Ю. А.* Рыцарский роман // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. – СПб.: Семеновская Типолитография (И. А. Ефрона), 1890–1907. Т. 82. С. 454–455; *Романычева Е. В.* Топика рыцарства в художественной системе Ф. М. Достоевского и М. А. Булгакова. Автореф. дис. … канд. филол. наук. – Иваново, 2009. 19 с.; *Ермилова Г. Г.* Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: поэтика, контекст. Автореф. дис. … д-ра филол. наук. Иван. гос. ун-т. – Иваново, 1999. 49 с.; *Шакин С. А.* Красота: этический и эстетический идеал в философии Ф. М. Достоевского // Вестник Вятского гос. гуманитарного ун-та. Вып. 2. 2013. С. 18–210; *Иванов В. В.* Христианские традиции в творчестве Ф. М. Достоевского. Автореф. дис. … д-ра филол. наук. – Петрозаводск, 2004. 48 с.; *Леушина О. В.* Мотив «Рыцарства» в поэтике романа Ф. М. Достоевского «Идиот» // Наука о человеке: гуманитарные исследования. Омский гос. педагог. ун-т. 2017. № 1 (27). С. 21–25; *Леушина О. В.* Роль баллады А. С. Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный… » в поэтике романа Ф. М. Достоевского «Идиот» // Наука о человеке: гуманитарные исследования. 2017. С. 20–24.

[23] Цит. по: *Фомичев С. А.* Баллада Пушкина о рыцаре бедном // Пушкинская перспектива. С. 15. См.: *Лебедев Ю. В.* О «Положительно прекрасном человеке» в романе Ф. М. Досто-

Прелюдия f-moll из 2-го тома ХТК И. С. Баха и размышления о ее содержании

Известно, что система средневекового искусства основывается на символике богословия христианства[24]. Творческий метод И. С. Баха связан с интонационной символикой богословского содержания музыкального языка, символикой музыкальной лексики[25], риторической спецификой музыки[26], обращением к музыкальной лексике других стран[27]. Существуют исследования, показывающие также связь музыки Баха с интонационной символикой специального внутреннего языка тайных обществ[28], каковыми

евского «Идиот» / Рец. на книгу д-ра филос. Н. Н. Соломиной-Минихен (монахини Ксении) «О влиянии Евангелия на роман Достоевского “Идиот”». – СПб.: «Скифия», 2016. 232 с. // Вестник Костромского гос. ун-та им. Н. А. Некрасова, № 3, 2016. С. 271–272.

[24] *Аверинцев С. С.* Символика раннего Средневековья: (К постановке вопроса) // Семиотика и художественное творчество / Отв. ред. Ю. Я. Барабаш. – М.: Наука, 1977. С. 308–337.

[25] *Гордеева Е. В.* Музыкальная лексикография смысловых структур в клавирных текстах И.-С. Баха. Дис. канд. искусствоведения. 2010. 263 с.

[26] *Захарова О. И.* Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. – М.: Музыка, 1983, 77 с. (Вопросы истории, теории, методики); *Лазутина Т. В.* Символотворчество в музыке И. С. Баха // Вестник Томского гос. ун-та. 2007. № 300-1. С. 55–60.

[27] *Недоспасова А. П.* Итальянский и французский стили в творчестве И. С. Баха: проблемы исполнительской реализации // Вестник музыкальной науки. 2014. № 4 (6). С. 88–96.

[28] Традиции И. С. Баха в современной культуре: музыка, литература, живопись, кино: сб. ст. / Под ред. В. Г. Зусмана [и др.]. – Нижний Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2008. 112 с.; *Чершинцева М. А.* Феномен тайнописи в культуре и его специфические особенности проявления в творчестве И. С. Баха. Дис. канд. культурологии. – М., 2010. 421 с.; *Гринченко Г. А.* Творчество И. С. Баха в контексте символических концепций тайных обществ Европы: культурологический анализ. Дис. канд. культурологии. Мордовский гос. ун-т им. Н. П. Огарева. – Саранск, 2015. 234 с.

являются, в частности, средневековые рыцарские объединения. Есть сфера исследований, рассматривающих числовую символику музыкального языка Баха[29].

В фундаментальных работах XX века детально освещены вопросы семантики тематизма произведений И. С. Баха[30]. Известна исследованная А. Швейцером семантическая предопределенность, структурированность интонаций-мотивов, смысловых символов музыкального языка композитора[31].

Б. Яворский установил типы циклов ассоциативных Евангельских образов в драматургии ХТК, определив тему Прелюдии f-moll в Цикле «Деяния Христа», конкретизи-

---

[29] *Петров Ю. П.* Символика и диалектика чисел в «Хорошо темперированном клавире» И. С. Баха (1 том) // Интерпретация клавирных сочинений И. С. Баха / Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 109. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1990. С. 5–32; *Коростелёв В. В.* Между Л. Мицлером и И. Маттезоном (творческий процесс И. С. Баха и «Музыкальная математика») // Южно-Российский музыкальный альманах. 2013. № 1. Проблемы музыкальной науки. С. 27–35.

[30] *Мильштейн Я. И.* «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и особенности его исполнения. – М.: Классика-XXI, 2004. 352 с. С. 300–302; *Берченко Р. Э.* В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». – М.: Классика-XXI, 2005. 372 с.; *Носина В. Б.* Символика музыки И. С. Баха и ее интерпретация в «Хорошо темперированном клавире». – М.: М-во культуры РСФСР, ГМПИ им. Гнесиных. [б. и.], 1990. 61 с.; *Носина В. Б.* Символика музыки И. С. Баха и ее интерпретация в «Хорошо темперированном клавире». – М., ГМПИ им. Гнесиных, 1991; *Холопова В. Н.* Три стороны музыкального содержания // Музыкальное содержание: наука и педагогика. Материалы Первой российской научно-практ. конф. 4–5 декабря 2000 г., Москва // Москва–Уфа, РИЦ УГИИ, 2002. С. 55–76; *Носина В. Б.* Символика музыки И. С. Баха. – М.: Классика, 2004. 105 с. С. 36.

[31] Иоганн Себастьян Бах [Текст] / А. Швейцер. Перевод с немец. Я. С. Друскина, Х. А. Стрекаловской; ред. Л. Г. Ковнацкая. – М.: Классика-XXI, 2002. 816 с.

ровав евангельское событие: «Христос у Марфы и Марии» (Иоанн 11, 20–30)[32]. По утверждению Яворского, Прелюдия f-moll в первом восьмитакте содержит и в дальнейшем развивает два образа – Марии и Марфы: тема Марии – на задумчивых вздыхающих терциях и секстах, тема Марфы – на последующих токкатных гармонических фигурациях, будто бы изображающих суетливую Марфу, которая озаботилась приготовлением угощений для Него (и Он сказал ей: «Суетишься о многом» (Лк. 10, 41), Мария же предпочла сесть у Его ног и внимать Его драгоценным словам[33].

Сюжет Евангельской притчи о Христе и двух сестрах исцеленного Им Лазаря, широко представлен в искусстве Средневековья и Нового времени. Яворский отсылает к иллюстрации этой темы – Христос, Мария и Марфа – картине Я. Вермеера «Христос в доме Марфы и Марии» (1655)[34]. См. вклейку.

Я. Мильштейн отмечает «скорбно-выразительные возможности темы прелюдии», говоря об интонации вздыхающих терций и секст, их «приятной мягкости», полагая, что «исполнение, при всей простоте и скромности требует грациозной мягкости, нежности, особой эмоциональной выразительности в духе Ф. Э. Баха»[35]. Мильштейн видит зрительный образ Прелюдии f-moll в сюжете «Слезы Клариссы» Джотто (ок. 1267 – 1337) – по Фреске «Оплакива-

---

[32] *Берченко Р. Э.* В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М.: Классика-XXI, 2005. Прелюдия f-moll. С. 213–216.

[33] *Носина В. Б.* Символика музыки И. С. Баха. / F-moll. 2 т. Христос у Марии и Марфы. – М.: Классика-XXI, 2006. С. 11–24. С. 23.

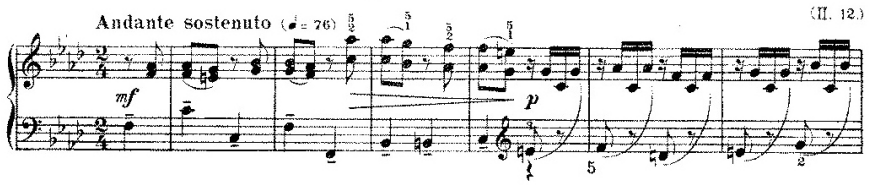
[34] «Христос в доме Марфы и Марии» (нидерл. Christus in het huis van Martha en Maria) – картина голландского художника Яна Вермеера, выполнена в 1655 году.

[35] *Мильштейн Я. И.* Хорошо темперированный клавир И. С. Баха и особенности его исполнения. – М.: Музыка 1967. С. 300–301.

ние Святого Франциска Святой Кларой»[36] росписи Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи (1290–1300). См. вклейку.

Сюжет притчи о Марии и Марфе представлен также у Джотто в той же Нижней церкви базилики Святого Франциска Ассизского (1307–1308), где Марфа подает Христу кушание, а Мария совершает помазание миром Его ног [Лк.7:37–38]. См. вклейку.

Прелюдия



Романс «Жил на свете рыцарь бедный» А. Пушкина на музыку И. С. Баха в драматургии оперы А. Смелкова «Идиот»

Опера А. Смелкова на либретто Ю. Димитрина (1934–2020), закончена 15 мая 2015 года. 22 и 24 января 2021 г.

---

[36] Святой Франциск Ассизский (Francesco d'Assisi) (ок. 1181–1226), основатель ордена братьев-миноритов (францисканцев). В юности отличался живым и легкомысленным нравом и готовился стать рыцарем. Однако услышал в церкви за литургией чтение 10-й главы Евангелия от Матфея и истолковал его как обращенный лично к нему призыв жить в совершенной бедности и проповедовать Евангелие. Его духовность наполнила содержанием искусство раннего итальянского Возрождения, и прежде всего Джотто. Его «Гимн Солнцу» вдохновил великого Данте. См.: *Августин (Никитин)*, *архим.* Св. Франциск Ассизский, Достоевский и восточное монашество // Достоевский: Материалы и исследования / РАН, ИРЛИ. Отв. ред. Н. Ф. Буданова, И. Д. Якубович. – СПб.: Наука, 2007. Т. 18. 480 с. С. 62–85; *Августин (Никитин)*, архим. Преподобный Сергий Радонежский и святой Франциск Ассизский в отечественной мысли XIX–XX веков // Древняя Русь: во времени, в личностях, в идеях. Вып. 2. 2014. С. 165–182.

в Большом зале Приморской сцены Мариинского театра состоялась ее мировая премьера[37]. См. вклейку.

Накануне премьеры вышло интервью с композитором под заголовком, содержащим ответ на вопрос журналиста о том, какую главную мысль он хотел донести в этой опере: «Князь Мышкин – святой, но сам об этом не знает»[38].

Характеристика князя Мышкина, основанная в романе Достоевского на стихотворении Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный» в опере выстраивается на использовании музыки И. С. Баха, определяющей семантику этого образа и структуру собственно музыкальной драматургии произведения.

Романс положен «на голос» Прелюдии f-moll И. С. Баха из 2-го тома «Хорошо темперированного клавира», взятой не цитатой одного лишь напева, но всей прелюдии Баха целиком[39]. Текст Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный» звучит в квинтете из 2-й картины 1-го действия оперы. Квинтет выстроен в двух смысловых параллелях и в двух пространствах – в соседних комнатах дома Епанчиных:

---

[37] ИСПОЛНИТЕЛИ: Дирижер – Павел Смелков
Князь Лев Николаевич Мышкин – Мэргэн Санданов
Парфён Семенович Рогожин – Алексей Бублик
Настасья Филипповна Барашкова – Елена Разгуляева
Аглая Ивановна Епанчина – Мария Суздальцева
Гаврила Ардалионович Иволгин – Вячеслав Васильев
АВТОРЫ И ПОСТАНОВЩИКИ:
Музыкальный руководитель – Павел Смелков
Ответственный концертмейстер – Ольга Крукович
Хормейстеры – Лариса Швейковская, Анна Пипия
Дирижер-ассистент – Виталий Шевелев

[38] 21 января, 21:34. Приморская сцена Мариинского театра. С композитором беседовала Наталья Рогудеева. – ВостокМедиа: Новости Приморья и Владивостока. URL: vostokmedia/topic/152866542041971

[39] В клавире автор делает сноску: Прелюдия f-moll из 2-го тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха. См.: Идиот. Опера в двух действиях. Либретто Ю. Димитрина по роману Ф. М. Достоевского. Клавир. 2021. 298 с. С. 38.

в кабинете генерала ведут напряженный диалог о судьбе Настасьи Филипповны Ганя и князь Мышкин, в гостиной дочери и супруга генерала поют романс. Текст Пушкина звучит буквально на музыку прелюдии Баха, под аккомпанемент фортепиано (за роялем концертмейстер театра в костюме 3-й дочери генерала), импульсивные же реплики Гани и Мышкина вписаны в течение **прелюдии** Баха как мелодически контрастные, находящие, однако, образную поддержку в гармонии Баха, впрочем, как и постепенно раскрывающийся смысл баллады о рыцаре проявляется в гармонических созвучиях Прелюдии. При этом здесь возникает сопряжение темы крови как предвестника гибели Настасьи Филипповны в словах князя Мышкина на речитатив, вписанный композитором в баховскую фактуру («Я думаю, женился бы, пожалуй, и зарезал бы ее…»), и в романсе о рыцаре («A. M. D. своею кровью / Начертал он на щите») на возвышенно-отрешенный мотив Баха. К пению романса в конце его присоединяется и сам генерал, движением руки приглашая беседующих в гостиную к поющим[40]. И заключительные слова женских партий квинтета при появлении князя Мышкина перед поющими звучат как предвестие его судьбы:

…все безмолвный, все печальный,
Как безумец умер он.

Литературная цитата – стихотворение А. С. Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный», избрана Достоевским как литературный «лейтмотив» князя Мышкина. Цитата из Пушкина обладает богатой смысловой гаммой, обращенной к истории Европы, истории христианства, к образу самого Пушкина. Она придает историческую и ментальную глубину образу князя Мышкина в романе «Идиот», определяет основные знаки и символы его характеристики, отношения с персонажами романа.

[40] *А. Смелков*. Идиот. Клавир. 2021. № 5. Кабинет Епанчина. С. 38–44. Ц. 36–42.

Эти знаки существенны также как исторические топосы христианства – в связи с тем, что, в представлении Достоевского, в князе Мышкине обозначается уровень высочайшей, идеальной значимости духовных качеств человека, воспринимаемого, однако, окружающими как досадная помеха, препятствие к совершению планируемых ими поступков («Идиот!» – вырывается у Гани), а читателями и автором трактуемого как носителя черт святости: нестяжательства, простодушия, человеколюбия и «нечаянной» прозорливости, и в целом – черт Христоподобия.

И так же, как стихотворение Пушкина придает новый уровень восприятия образа Мышкина и всех коллизий романа, точно так же Прелюдия Баха f-moll, взятая для стихотворения Пушкина, определяет новую ступень раскрытия образа.

Думается, что если бы композитор сочинил для этой темы новую, свою музыку, как бы она ни была хороша и уместна для характеристики князя, в своей новизне она не могла бы нести те глубинные смыслы, которые накоплены и значительны для нас в теме Баха, в ее исторической и семантической наполненности.

Кроме того, эта тема несет и новые драматургические смыслы в построении оперы, составляя высшую точку и определяя также низшие уровни ее образной иерархии.

Принцип цитирования как прием, столь значимый для музыкального искусства, в ракурсе семантического измерения музыкального произведения обозначен в ряде теоретических исследований. В подобных случаях, по словам А. В. Денисова, «Цитата оказывается символическим заместителем другого текста, представляющим его по принципу pars pro toto («часть вместо целого»). Цитату можно рассматривать как своего рода «окно» в сферу смыслов, связанных с ее первоисточником. Таким образом, использование принципа цитирования в значительной степени расширяет семантический горизонт произведения»[41].

[41] *Денисов А. В.* О соотношении «Цитата-контекст» в музыкальном произведении // Южно-Российский музыкальный

Интонации Прелюдии Баха преображаются в интенсивный ритм прерывистого дыхания в начале 2-го действия (№ 11 Прелюдия с. 163) и затем, после прочтения Аглаей письма князя Мышкина, служат аккомпанементом ее взволнованной песни о Бедном рыцаре, лишь отдаленно напоминающей интонационный рисунок темы Баха. И здесь образ Мышкина предстает в изломанных интонациях, отдаляющемся от идеала и служащем не Богоматери, а женщине, обозначенной иными инициалами:

Полон чистою любовью,
Верен сладостной мечте,
Н. Ф. Б. своею кровью
Начертал он на щите...[42]

альманах. 2016. № 2. С. 13–21. С. 13. См. также: *Крылова Л.* Функции цитаты в музыкальном тексте // Советская музыка. 1975. № 8. С. 92–97; *Лаврова С. В.* Цитирование в творчестве современных композиторов. – СПб.: Из-во Санкт-Петербург. гос. консерватории, 2007. 173 с.; *Денисов А. В.* Межтекстовые взаимодействия в музыке – семиотический аспект // Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития: сб. ст. по материалам Второй Междунар. науч. конф. «Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития», 13–14 ноября 2008 г. / Гл. ред. Л. В. Савина. – Астрахань: Изд-во ОГОУ ДПО «АИПКП», 2008. С. 30–34; *Денисов А. В.* Феномен музыкальной цитаты – проблемы и исследования // MUSICUS: Вестник Санкт-Петерб. гос. консерватории. 2009. № 5 (18). С. 28–33; *Семченкова А. В.*, *Шак Т. Ф.* Музыкальная цитата в структуре медиатекста: направления анализа // Вестник Адыгейского гос. ун-та. Сер. 2: Филология и искусствоведение, 2010. № 2. С. 179–184; *Денисов А.* Музыкальные цитаты. Справочник. – СПб.: Композитор, 2013. 224 с.; рец.: *Исупова Т.* Диалог с музыкальной цитатой: о своевременности «Справочника» А. Денисова // MUSICUS, № 1. 2016. С. 61–62; *Демешко Г. А.* В диалоге с Бахом: о новых комментирующих композициях в музыке XX века // Вестник музыкальной науки, 2019. № 2 (24). С. 5–17; *Романец М. С.* Феномен самозаимствования в творчестве композиторов XX века. Дис. доктора иск., 2020. 191 с.

[42] Идиот. Клавир. Действие II. № 12. Интермедия. С. 166–167. Ц. 177–181.

В картине 16-й «На террасе дачи Епанчиных» сцена с конфузным заявлением Аглаи о замужестве («Я никогда не выйду за князя! Никогда!») заканчивается смехом на мотив фигурации из середины Прелюдии f-moll. Образ идеального Рыцаря осмеян, но он этого не замечает («Я вас не просил, Аглая Ивановна!»), как не замечает разбитой китайской вазы, не вошедшей, впрочем, в сюжет оперы.

Верхний полюс образной иерархии оперы представляет христоподобие человечности князя Мышкина. На нижнем полюсе – разрушение божественности бытия, выраженное «точками» эшафота (который пережил сам Достоевский и о котором так конфузно некстати рассказывает князь Мышкин генеральским дочерям в Сцене № 6. Гостиная генеральши, с. 50–52), гибель Настасьи Филипповны, неотвратимость которой «нечаянно» предсказана Мышкиным при взгляде на ее портрет.

Внешне почти безобидно нижний полюс образной иерархии представлен в песне о Таракане, которую поет Фердыщенко и азартно подхватывают гости Настасьи Филипповны в 5-й картине. Начальные строки песни о Таракане состоят из стихов капитана Лебядкина из романа Достоевского «Бесы»[43] и из двух куплетов стихотворения Николая Олейникова «Таракан», введенного в оперу «Идиот» либреттистом Ю. Димитриным. Начальная мелодия песни о Таракане имеет то же начало, что и романс «Жил на свете рыцарь бедный», где нарочито проводится обманно подчернутый тройным повторением напев «Жил на свете» на

[43] См.: *Лукин Е. В.* Философия капитана Лебядкина // Нева, № 4, 2006. С. 240; *Тихомиров Б. Н.* Басня капитана Картузова / Лебядкина «Жил на свете Таракан…» (контексты интерпретации) // Мир науки, культуры, образования, № 6 (67), 2017. С. 600; а также: *Шостакович Д.* Четыре стихотворения капитана Лебядкина (из романа Ф. М. Достоевского «Бесы») для баса и фортепиано. Соч. 146 (1974) – 2. «Таракан»; *Бланк Ксана.* Стихи капитана Лебядкина: Шостакович и Достоевский // Opera musicologica, № 3 [13], 2012. С. 23–42.

мотив той же Прелюдии И. С. Баха, с неожиданным, грубым срывом к долбящему на одной ноте последнему слову:

«Жил на свете, жил на свете, жил на свете... таракан...», и хор подхватывает скабрезную песню: «Присоединяйтесь, господа! Все вместе! (*Фердыщенко дирижирует, изображая таракана*)».

Гости:

Жил на свете таракан...,
Таракан от детства,
И потом попал в стакан,
Полный мухоедства...
Таракан к стеклу прижался
И глядит едва дыша...
Он бы смерти не боялся,
Если б знал, что есть душа.

Песня о Таракане может быть сопоставлена с известной песнью о Блохе[44], относящейся к сфере сатирического, смехового мира и означающей Богоборческие мотивы в иерархии образной системы романа[45].

В структуре образов романа Достоевского «Идиот» существует эпизод, до предела сгущающий тему отвратительного и грозного насекомого, выводящий ее на уровень

[44] «Песня о блохе», соч. Бетховена (Op. 75/3, 1809) на стихи Гёте (из «Фауста»); соч. М. Мусоргского (1879) на слова из русского перевода «Фауста» Гёте (перевод А. Н. Струговщикова). См.: *Климовицкий А. И.* Игорь Стравинский. Инструментовки: «Песнь о блохе» М. Мусоргского, «Песнь о блохе» Л. Бетховена / Науч. ред. К. Южак; англ. пер. П. Уильямса под ред. С. Кемпбелла. – СПб.: «Музыкальная школа», 2003. 392 с.; *Климовицкий А. И.* А. К. Лядов в работе над оркестровкой «Песни о блохе» М. П. Мусоргского (К предстоящему изданию автографов) // Памяти А. С. Ляпуновой: Петербургский музыкальный архив. – СПб., 2012. Вып. 9. С. 231–251.

[45] *Давыдов И. П.* Богоборческие и человекоборческие мотивы в «Песне о Блохе» Гете // Аспекты / Сб. ст. по философским проблемам истории и современности. Вып. IV. – М.: Современные тетради, 2006. 512 с. С. 344–351.

категории ужасного и трагического. Этот эпизод отмечен исследователями, но не вполне оценен в структуре и драматургии романа.

Эпизод предстает во сне Ипполита, обреченного чахоткой юноши, которому видится сон о некоем огромном насекомом, представлявшим во сне неотвратимую угрозу. Этого тарантула, однако, будто бы загрызает явившаяся вдруг во сне дворовая собака, о которой он помнил во сне, что она умерла несколько лет назад. Спасая Ипполита, собака издыхает, отравленная ядовитой субстанцией этого ужасного членистоногого.

Этот эпизод, как и все творчество Достоевского, оказал влияние на творчество Ф. Кафки, получивший максимальное заострение в его рассказе «Превращение». Но если в эпизоде Ипполита это произошло во сне и он оказался спасенным от чудовища собственной собакой, хоть и издыхающей при этом, то в рассказе Кафки сам персонаж оказывается превращенным в ужасное насекомое[46]. Время публикации рассказа – 1915 год, время мировой войны, когда были сдвинуты обычные психические нормы, но с тех пор сюжет Кафки занимает философов и литературоведов, став грозным предостережением человечеству. Предостережением, исходящим от Достоевского.

---

[46] «Превращение» (нем. Die Verwandlung) – повесть Франца Кафки, написана в 1912 году. Дата первой публикации 1915, журнал «Die weissen Blätter» // Kurt Wolff Verlag; *Кафка Ф.* Превращение // URL: www.kafka.ru/rasskasy/read/prewrashenie; *Kafka F.* Der Verschollene / Amerika. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 2004. 320 с.; *Набоков В.* Франц Кафка: «Превращение». Перевод с англ. В. Голышева // Иностранная литература, 1997, № 11. С. 214–239; *Кабанова И. В.* Зарубежная литература / «Превращение» Ф. Кафки. URL: www.17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/kabanova/prevraschenie-kafki.htm; *Турышева О. Н.* Образ превращения в творчестве Ф. М. Достоевского и Ф. Кафки // Изв. Урал. гос. ун-та. Сер. 2. Гуманитар. науки. 2003, № 28. Вып. 6. С. 113–132; *Запека О. А., Егерева А. В.* Кафка и Достоевский: диалог культур // Вестник славянских культур, 2017. Т. 45. С. 21–24.

Этот эпизод, «запрятанный» Достоевским в толщу романа «Идиот», отразившийся в опере А. Смелкова в «спрятанном», смягченном виде, созвучен привлеченному либреттистом Ю. Димитриным стиховому фрагменту из романа «Бесы». Эта связь с оперным сюжетом, над которым работает композитор в настоящее время, так же по либретто Ю. Димитрина, обеспечит внутреннее единство трилогии – операми «Братья Карамазовы», «Идиот» (между которыми обнаруживаются тематические музыкальные параллели – о чем могут быть написаны специальные исследования) и, Бог даст, оперой «Бесы».

В заключение добавим, что романс «Жил на свете рыцарь бедный» на стихи Пушкина, на музыку Баха, сложившийся в опере А. Смелкова, представляет собой особый феномен в музыкальной пушкиниане, до сих пор охватывающей территорию русской культуры, лишь в ряде случаев распространявшейся в других **культурах**[47] (Полина Виардо[48]). На этот текст известна песня Мери А. Шнитке из музыки к **фильму М. Швейцера «Маленькие трагедии» (1979 г.).** Соединение музыкального творения Баха и поэтического текста Пушкина в опере А. Смелкова «Идиот» представляет собой явление симптоматическое и значимое в культуре.

---

[47] *Зибель Э.* Пушкинские романсы советских композиторов (1936–1937) // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. Ин-т литературы. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941. [Вып.] 6. С. 523–525.

[48] *Розанов А. С.* Романсы на пушкинские тексты Полины Виардо // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом), Ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1967. Т. 5. Пушкин и русская культура. С. 357–364.

О. И. Гладкова

Серебряный век в современной отечественной музыке. «Петербургский ноктюрн» Геннадия Банщикова[1]

В истории русского музыкального искусства, вокального по сути и ведущим жанрам, всегда существовал и был определяющим союз поэзии и музыки; сменяли друг друга, передавая художественную эстафету тандемы: Пушкин и Глинка, Лермонтов и Даргомыжский, Некрасов и Мусоргский... Политические события начала XX века сломали давнюю традицию, поэзия Серебряного века не нашла прямого продолжения в творчестве композиторов первых советских лет: иные времена – иные песни. Но спустя десятилетия, она откликнулась, широко и многогранно в музыке композиторов-шестидесятников. Конец столетия по-новому раскрыл литературные искания его начала. Среди самых значительных опусов этого ряда оказался «Петербургский ноктюрн» на стихи Александра Блока, написанный Геннадием Банщиковым. Сумел рас-

[1] Творчество композитора Геннадия Банщикова как одного из ярчайших представителей петербургского стиля раскрывается музыковедом О. И. Гладковой в исследовании «Геннадий Банщиков» // *Гладкова О. И.* XXI век. Начало. Музыка: Силуэты петербургских композиторов. СПб.: Музыка, 2007. С. 169–220.

петь композитор даже вечный блоковский символ, скупую и точную речь. «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека» звучит в финале кантаты, некогда ценимой и известной, а ныне почти забытой…

Иногда небольшая газетная заметка почти пятидесятилетней давности способна заинтересовать сильнее, чем злободневные сообщения о недавних премьерах и шумных дебютах. Январь 1973-го: «В монферрановском особняке на улице Герцена состоялся первый авторский вечер молодого ленинградского композитора Геннадия Банщикова. Концертный зал Дома композиторов не смог вместить всех поклонников современной музыки, поэтому многих разместили в Красной гостиной и кинозале, куда концерт передавался по трансляции.

Что же это за композитор, творчество которого вызвало такой активный интерес?»[2].

Действительно, громкое, на редкость удачное начало пути Банщикова, «одной из самых ярких надежд нашего искусства», ранний успех и врожденное мастерство, казалось, были достойны дерзкого восхождения юного Прокофьева, триумфов девятнадцатилетнего Свиридова или эпатирующих новинок молодого Шнитке[3]. Карьера ленинградского музыканта поражала стремительностью. Написанное двадцатилетним автором Концертино для трубы с оркестром вошло в обязательную программу Всесоюзного конкурса исполнителей на духовых инструментах. Созданные в консерваторском классе «Четыре мимолетности» для виолончели и фортепиано были объявлены обязательным сочинением для участников Третьего международного конкурса имени Чайковского. Премьеры студенческих опусов Банщикова исполняли ведущие музыканты страны. Кантата «Зодчие» – учебная работа четверокурсника – была представлена в Большом концертном зале «Октябрьский»

---

[2] *Семирамидский А.* Многообразие поиска // Смена. 1973, 24 янв. С. 4.

[3] *Бялик М.* Геннадий Банщиков // Музыкальная жизнь. 1969, № 15. С. 8.

хором Академической капеллы под управлением именитого Виктора Федотова. В «Дуодецимете», законченном на пятом курсе, солировал Мстислав Ростропович... Бурное начало предполагало победное продолжение. Однако все получилось иначе.

С годами, на первый взгляд, произошло некое творческое «диминуэндо». Авторские вечера сменились отдельными концертными номерами, в ряду многих премьер и имен, на вечных «Музыкальных веснах» и иных фестивалях. Интервью и портреты в престижных журналах – лаконичными упоминаниями в общих списках и сетованиями на «преступное замалчивание сочинений композитора», а приветственные речи – кулуарными разговорами о герметичности таланта и ограниченности стиля. Творческий голос Банщикова, между тем, не слабел и не умолкал; сочинения, исполненные однократно или вовсе не звучавшие со сцены, становились все самобытнее и глубже.

Композиторский дар обретал новые грани. Не ослепляя броским макияжем и модными нарядами, его муза притягивала тех, кто мог и хотел постичь ее аристократично-тонкий мир, она запоминалась «лица необщим выраженьем», красотой, которая открывается не сразу и не всем. Ее мелодичная речь привлекала умом и точностью суждений, а общий облик – благородством манер и чисто петербургской элегантностью...

Геннадий Банщиков не стал универсалом. Никто не причислит его и к новаторам-изобретателям, стоящим у штурвала «парохода современности». Зато ему удалось другое: найти свой авторский почерк, а главное – свою тему. И эта тема – город, реальный и мистический город белых ночей, сиреневых сумерек, царедворцев и поэтов, богатства и нищеты, золотых куполов и чугунных грифонов. Будущий музыкант родился в Казани, жил на Украине, учился – хотя и недолго – в Москве, но Петербург, главный город в его судьбе, всегда манил как мощный духовный магнит.

Город присутствует в замыслах, мелькает в названиях сочинений композитора. Строгая и блистательная север-

ная столица живет в стихах и прозе Сумарокова и Пушкина, Блока и Бродского, запечатленных в его опусах. Музыка Геннадия Банщикова: петербургский стиль как он есть.

> … Я думаю, что мне <…> свойственно (повторяю, что это сугубо субъективный взгляд!), – так это сдержанность, характерная, в общем, для всей петербургской школы.
>
> (Г. Банщиков).

Как ни странно, безупречно профессиональные произведения автора, владеющего всем арсеналом композиторских средств, нередко оцениваются не столько в собственно музыкальных, сколько, в художественно-изобразительных тонах: «чистота линий» и «рельефность рисунка», «скульптурные очертания тем» и «тембровые блики», «точный мазок» и «мягкая цветовая гамма»… В его богатой палитре преобладают холодноватые северные краски. Цветовая гамма сочинений Банщикова напомнит технику гризайли и акварельное письмо, а его художественная манера в целом – скорее графику, чем живопись. Любой экстрим диссонирует с авторским стилем; все «гипер» и «супер» ему чуждо и антагонистично.

Творческую позицию Геннадия Банщикова называли «охранительной», «противостоящей эстетическому радикализму как правого, так и левого толка»[4]. Пытались подобрать определения: романтик? неоромантик? быть может, просто – лирик? Акцентировали безусловную академичность и уважительный взгляд в музыкальное прошлое.

Его позиция примирительна: всего понемногу, а его призвание – в возведении прочных мостов между старым и новым, эмоцией и расчетом, в поисках тропинок, соединяющих полярные пути. В умении хранить богатое музыкальное наследство и обживать музыкальные пространства, находя свободные, незанятые ниши, заполняя лакуны, сближая контрастное. Его роль – координатор, уверенно шагающий по лестнице, ведущей не вниз – к звуковому

[4] *Финкельштейн Э.* Геннадий Банщиков: монографический очерк. Л., Советский композитор, 1983. С. 89.

быту и масс-культуре – и не в заоблачные, туманные дали, но к некой обзорной площадке, где все, как на ладони: огромный музыкальный мегаполис во всем разнообразии культурных пластов и стилевых регионов. «Банщиков принадлежит к тем, кто строит здание своего творчества в исторически сложившихся архитектурных ансамблях, и, как видно, чрезвычайно дорожит избранным местом и окружением»[5]. Название одного из ранних сочинений композитора – уже упоминавшейся кантаты «Зодчие» – кажется глубоко символичным по прошествии лет…

Как музыкальный зодчий, он вряд ли решился бы на Эйфелеву башню – «бесполезную и чудовищную», по мнению Шарля Гуно, Ги де Мопассана и их современников – возмущенных почитателей и защитников нетронутой красоты Парижа. Петербургский стиль, не менее энергично, отрицал небоскребы и эпатирующие железобетонные конструкции, композиции Геннадия Банщикова удачно вписывались в знакомый экстерьер, ничего не разрушая и никого не оскорбляя.

«Если люди могут только кричать, то это уже несерьезно. Серьезные вещи говорят спокойным тоном», – однажды заметил композитор[6]. Сам он никогда не стремился перекричать остальных, возможно поэтому его голос не раз заглушали другие, а музыка все чаще оставалась в тени. Его произведения немногословны, компактны и завершаются не обстоятельной кодой, а емким многоточием. Кантата занимает около десяти минут, вокальный цикл состоит из пяти номеров, а балет и опера, как правило, одноактны. «Увы, камерная музыка сегодня – просто необходимость, продиктованная нашим временем. На исполнение симфонической трудно рассчитывать»[7]. Бурная кода двадцато-

[5] *Финкельштейн Э.* Геннадий Банщиков: монографический очерк. С. 88.

[6] Цитата из музыкальной дискуссии, организованной журналом «Советская музыка», 1990, № 11. С. 119.

[7] Петербургский сюжет. Двойное интервью с Г. Банщиковым и С. Баневичем. Записала Е. Польдяева // Музыкальная академия, 1995, № 4–5. С. 82.

го столетия развивалась параллельным курсом, выдвигая грандиозные проекты, многочасовые музыкальные марафоны, не знающие аналогов хореосимфонические циклиады и двухметровых красавиц. «Есть музыканты, открывающие какие-то “сверхграницы”, новые горизонты, в том числе композиторы, которых я люблю – Альфред Шнитке, Алемдар Караманов. Я же очень далек от этого, предпочитаю “играть” в давно известные игры», – сказал в одном из интервью Геннадий Банщиков, художник «непрактичный», замкнутый и абсолютно не светский[8].

Каждая эпоха выдвигает своего художественного лидера. Рядом с Пушкиным есть свой Баратынский – певец печали и одиночества, мастер элегий и ноктюрнов, познавший ранний успех и быстрое, незаслуженное забвение. Поэт, предпочитавший тень теплым, греющим лучам чужой славы. Замеченный потомками много лет спустя – сегодня Баратынского изучают в колледжах и школах, причисляя к первым поэтам пушкинской поры...

> Если вы того не знаете, есть в Петербурге довольно странные уголки. В эти места как будто не заглядывает то же солнце, которое светит для всех петербургских людей.
>
> (Ф. Достоевский)

В любые времена, сегодня или сорок лет назад, когда советские художники еще рисовали ленинградские пейзажи, дворянский Петербург в сочетании с ностальгическим, слегка старомодным жанром ноктюрна рождал ассоциации определенные: конечно, Серебряный век и, конечно же, белые ночи. Загадочная июньская пора, воспетая поэтами и музыкантами, образ-эмблема, кочующий из романа в балет, из эссе в симфонию, тема-символ – понятная, любимая и узнаваемая.

Геннадий Банщиков видит ночной Петербург другим. Это город, утонувший в темноте зимних сумерек: чернота, освещаемая неверным сиянием уличных фонарей и туск-

[8] Петербургский сюжет. Двойное интервью с Г. Банщиковым и С. Баневичем. С. 83.

лыми бликами газовых рожков. Это мрак и холод. Нескончаемый, вечный холод одиночества. Пейзаж безрадостен, но нетривиален.

«Если “степень банальности” слишком велика, то с помощью какой-то одной иностилистической микродетали традиционное и обыденное можно превратить во что-то новое, придав ему привкус необычности. Вот это я особенно люблю делать в последние годы», – сказал Банщиков в 1990-м, вскоре после создания, публикации и первых исполнений «Петербургского ноктюрна» на слова Александра Блока, кантаты для меццо-сопрано с оркестром (1985)[9]. Оригинальных деталей, обновляющих общеизвестное, в сочинении немало. Сам жанр ноктюрна – классической сюиты-дивертисмента или чувствительной фортепианной миниатюры времен Фильда, Шопена и Глинки – с вокально-симфоническим письмом соединен впервые. «Ночная кантата» без хора и большого оркестра отмечена явным «привкусом необычности» и авторского тембрового решения. Своеобразный жанр «Петербургского ноктюрна» напомнит маленькие кантаты Георгия Свиридова, а еще более – вокальный цикл с оркестровым сопровождением (параллели с Мусоргским). Далеким, но вполне очевидным предшественником «Ноктюрна» Банщикова кажется его же цикл на стихи Гарсиа Лорки (написанный за двадцать три года до кантаты): то же сквозное развитие, та же пятичастная структура – четыре первых номера трактуются преамбулой к большому, подробно разработанному финалу; то же мощное драматургическое крещендо при общем лаконизме формы.

Петербург, изображенный в «Ноктюрне», – город из прошлого, прямой свидетель Серебряного века. Стихи, выбранные композитором для своей кантаты, не были задуманы автором как поэтический цикл. Напротив, они написаны в разные годы (в основном, это ранний Блок) и принадлежат разным сборникам. Большинство стихо-

[9] Цитата из музыкальной дискуссии, организованной журналом «Советская музыка», 1990, № 11. С. 121.

творений – без названия; исключение составляет «Тревога» (№ 2 кантаты – «Сердце, слышишь…»); части не связаны сюжетной логикой, но объединены общей темой: ночь, томительное, безнадежное одиночество. «Звезды, звезды, откуда такая тоска?»…[10] Слова-лейтмотивы настойчивой имитацией пронизывают поэтический текст, переходя из одного стихотворения в другое, сплетаясь и варьируясь – улица, тени, город, черный, зимний, луна, фонарь…

Герои повествования безымянны: прохожий, проститутка и развратник, призрачный латник («Шлем и перья. Нет лица») и обычный, земной человек в светлом квадрате освещенного окна – «просто грустный, расстроенный неудачей, с открытым воротом…»…[11] Шесть стихотворений составляют основу пяти частей «Петербургского ноктюрна» (в финале использованы два отдельных, самостоятельных блоковских сочинения, соединенных пространным инструментальным интермеццо):

№ 1 кантаты – «Улица, улица…» (по одноименному стихотворению 1905 года);

№ 2 – «Сердце, слышишь…» («Тревога», 1907, сборник «Снежная маска», часть первая – «Снега»);

№ 3 – «Ночь. Город угомонился…» (1906, сборник «Город»);

№ 4 – «По городу бегал черный человек» (1903, сборник «Распутья»);

№ 5 – «Старый, старый сон» (1914, сборник «Страшный мир») и «Ночь, улица, фонарь, аптека…» (1912, там же).

К поэзии Александра Блока композитор относится с особой бережностью и уважением: текст полностью сохранен. С небольшими дополнениями – нередкие повторы конечных строк стихотворений близки характерным банщиковским ostinato, утрирующим главную мысль или заверша-

[10] Цитата из стихотворения А. Блока «Ночь. Город угомонился…».

[11] Цитаты из стихотворений А. Блока «Старый, старый сон» и «Ночь. Город угомонился…».

ющим сказанное емким многоточием выразительных sotto voce. Дробящим ритм и фразу: «Чтоб лететь стрелой звенящей в пропасть черных (черных, черных, черных) звезд!».

Поэт видел город начала XX века, композитор – его окончания, но Петербург, запечатленный в их опусах, предстал единым и органичным. Метафоричное слово Блока, петербуржца по рождению и духу, звучало в унисон с главной темой банщиковского творчества: город Блока был и его городом. Предельно субъективная, сумрачная картина блоковского Петербурга казалась знакомой и близкой, а нервная, сейсмографически чуткая речь поэта – истинно петербургской, безупречно стильной и точной. Тема Отечества и его истории («Мы – дети страшных лет России…») оставалась центральной всегда; образ Петербурга, как главный лейтмотив поэзии Блока, проступал с годами все ярче и явственнее. Душа города, ее непознанные, загадочные глубины, облик его обитателей и жизнь в нем, «проросшая корнями» – неизменный блоковский рефрен, отмеченный в прошлом и очевидный сейчас: лейттему Петербурга узнавали и слышали многие. «Если в ранних стихах она звучала в подголосках оркестра, во внезапно набегающей волне, которая заставит вспомнить слышанную когда-то песню, то сейчас, в зрелом творчестве, она прорвалась как лейтмотив, троекратно возвещенная трубами, прокатилась в скрипичном хоре, и снова, и снова возникает и повторяется в новых модуляциях ритма, – торжественная, упрямая, требовательная»[12].

Поэзия Блока всегда вызывала музыкальные параллели, так же, как опусы Банщикова, – литературные и изобразительные.

Я никогда не понимал
Искусства музыки священной…

---

[12] *Антокольский П.* Александр Блок. Предисловие к изданию. Блок А. Стихотворения. Поэмы. Театр. М.: Художественная литература, 1968 // Библиотека всемирной литературы. Серия третья. Т. 138. С. 12.

заметил Блок в одном из стихотворений начала 1900-х годов[13]. Признание странно диссонирует с тончайшей музыкальностью его поэтического языка, игрой фонем и колоритностью аллитераций, выразительностью гибкого и властного ритма. Своеобразные ряды акцентов, асимметрия и апериодичность блоковского текста находит отражение в изменчивых микрометрах кантаты Банщикова, полиритмике и синкопах, неквадратности фраз и предложений музыкального белого стиха. Силлабическая поэзия, увлекавшая Блока, преобразилась в «силлабическую музыку», нередкую у многих современников композитора.

«Петербургский ноктюрн» посвящен Борису Тищенко – без объяснений со стороны автора. Сочинение имело значительный успех, исполнялось в Москве и Ленинграде с неизменными положительными отзывами и лестными определениями: от «интересного» до «выдающегося». «Замечательную музыку пишет Г. Банщиков, – указывал один из рецензентов, называя среди других работ композитора и “Петербургский ноктюрн” – сумрачные, трагедийные сочинения, изнутри взрывчатые, наполненные какой-то очень благородной, возвышенной болью. И притом очень красивые», – говорилось в дискуссии, организованной журналом «Советская музыка» в 1987-м[14]. «Безусловно, заслуживает пристального внимания... искусство Г. Банщикова. Мы были просто захвачены его “Петербургским ноктюрном” – не знаю, как другим, но мне очень дороги тонкость и пластичность этого произведения», – добавлял другой авторитетный музыкальный критик[15]. Называя кантату камерной, но при этом глубоко философской и масштабной, отмечали, что «она – о красоте и величии русского города, о старой, уходящей России»[16]. В те годы Петер-

[13] *Блок А.* «Я никогда не понимал...» (1901).

[14] Слова Э. Фрадкиной. Цит. по: Время решать главные задачи: говорят музыканты города Ленина // Советская музыка, 1987, № 10. С. 46.

[15] Слова Л. Раабена. Там же. С. 19.

[16] *Овсянникова Г.* Петербургский ноктюрн // Вечерний Ленинград, 1987, 12 янв. С. 3.

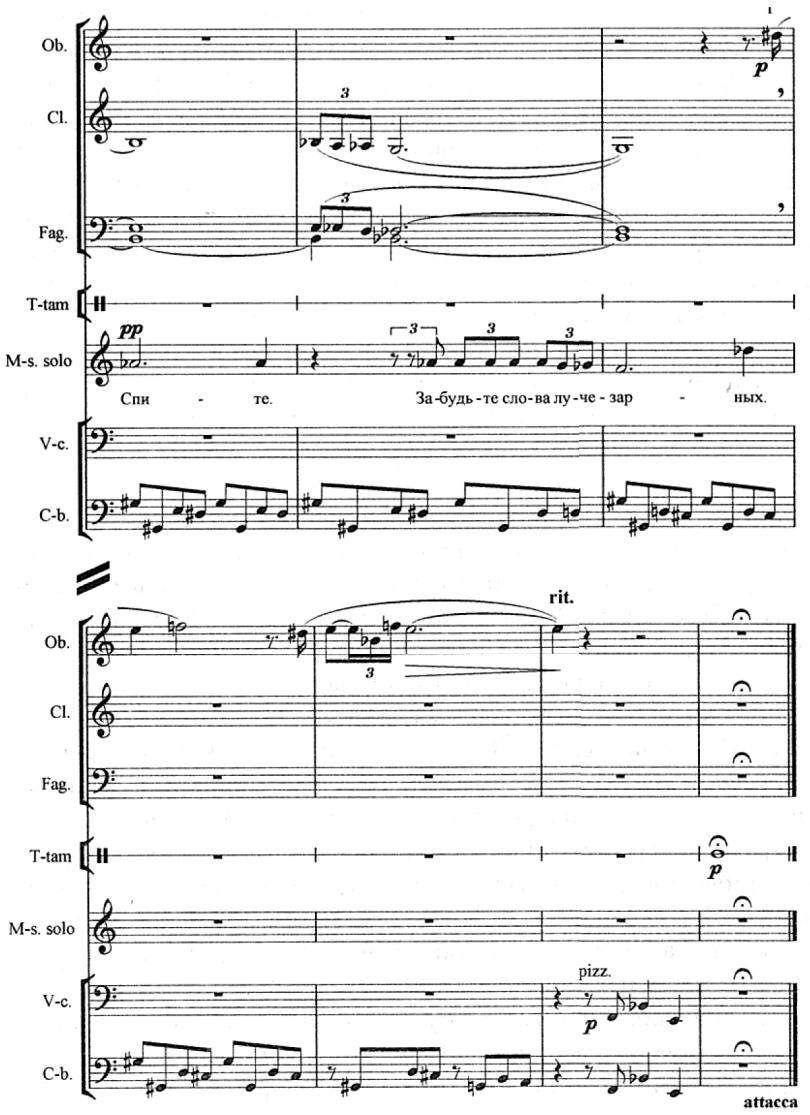
бург ассоциировался с прошлым, музейным, академично-классическим. Ленинград казался сегодняшним, прочным и непреходящим.

Тогда, в середине восьмидесятых, исполнение кантаты высветило новую грань в творчестве Банщикова. Недавнего композитора-инструменталиста и автора, тяготеющего к симфоническим формам, стали называть иначе – мастером распетого слова, музыкально-поэтической речи. Интенсивное сквозное развитие приблизило «Петербургский ноктюрн» к своеобразной вокальной симфонии.

Ее инструментальный состав необычен особой, воздушной колористичностью, сочетанием академического и индивидуального. Завуалированы низкие, тяжелые, «маслянистые» тембры; преобразована медная группа, сокращено общее количество исполнителей (в «Ноктюрне» только две валторны и один тромбон). Ударных много, но в их хоре преобладают легкие, серебристые голоса: тамбуро пикколо (!), колокольчики, челеста, ксилофон, вибрафон, tamburo di legno и, конечно, загадочный, непостижимо-мистичный там-там. Зыбкие, пастельные фоны струнных и переливы арфы напомнят импрессионистский оркестр, но без ярких, живописных, празднично-радостных красок. Холодновато-сдержанные тона палитры «Ноктюрна» созвучны неподвижной матовости ночных пейзажей Федора Достоевского, символических картин Андрея Белого, ровесника Блока, рисовавшего Петербург с такой же любовью и «усталой нежностью».

В каждой из частей есть свои лейттембры, «лейтдуэты». В первой – певучие деревянные (кларнет и гобой), а после – глухое бормотанье контрабасов. Во второй – сумрачный фагот и жесткий tamburo di legno; в третьей – кристальный голос арфы, оттеняющий низкое, грудное меццо… В заключениях и кратких кодах нередки тембровые росчерки – эффектный восклицательный знак или выразительная точка, наподобие той, что ставит там-там своим первым и единственным звуком в начальной части кантаты. См. пример 1.

Пример 1.



«Петербургский ноктюрн» – сочинение монологическое, личностное. Авторский голос в нем слышен отчетливо и определенно. При этом главный «рассказчик», ведущий все повествование, – меццо-сопрано, партия которого сочетает и пение, и мелодекламацию, и просто говор: кан-

тата предполагает участие вокалиста-актера (недаром премьерной исполнительницей произведения была театральная певица, солистка МАЛЕГОТа Нина Романова, ею же сделана аудиозапись «Ноктюрна»). Казалось бы, глубокий и теплый тембр меццо создан для лирических излияний и эмоциональных кантилен, такими же должны быть контрапунктические инструментальные голоса, однако, все основные мелодии кантаты отданы холодноватым, декоративным ударным и духовым – челесте, флейте, вибрафону. Сокровенность, плотные покровы лирики – неизменная манера высказывания автора.

Распетое слово сильнее и ярче сказанного – эта музыкальная аксиома опровергается Банщиковым: кульминации «Ноктюрна» речитативны. Впервые обнаженное, проговариваемое слово появляется в коде третьей части («все рассказывают звезды...»), затем – в начале пятой, а после в эпилоге финала и всей кантаты в целом, ее главной, тихой кульминации. «Аптека, улица, фонарь» – блоковская фраза рассыпается дробным, истаивающим многоточием; заключение «Ноктюрна» не поется, а читается. «Невероятно трудно музыкально проинтонировать текст, вошедший в наше сознание чисто стиховым, внемузыкальным звучанием, – пишет известный исследователь поэтико-музыкальных связей Борис Кац, – но в данном случае “голое слово” введено с удивительной деликатностью и драматургической точностью: предшествующая музыка создает образ исчезающей силы, иссякающей жизни, и тогда – совершенно по-блоковски – вместе с жизнью иссякает и музыка. “Голое слово» здесь не отрицает силу музыкальной выразительности, а подтверждает ее; без музыки оно остается осиротевшим...»[17].

Оригинальное заключение кантаты – одна из самых ярких находок Банщикова-композитора и Банщикова-режиссера.

---

[17] *Кац Б.* Слово, спрятанное в музыке: заметки к проблеме, обостренной сочинениями Александра Кнайфеля // Музыкальная академия, 1995, № 4–5. С. 145.

Дробный ритм стиха, характерные поэтические остинато превращаются в остинато звуковое, крепкой связующей нитью переходящее из одной части в другую, от контрабасов к барабану, от литавр к струнным, погруженным в дрожь частых тремоло и биение тревожных, зыбких трелей, а его воздействие – не изобразительного, но психологического свойства. Внутреннее напряжение при внешней сдержанности. Порывистость и самообладание. Причудливый ритм соло на фоне мерного, нервического остинато. Беспокойный пульс, не умолкая, стучит в каждом такте кантаты; вечный, неизменный ход времени, неумолимый круговорот жизни – эта стержневая тема «Ноктюрна» звучит в эпилоге сочинения особенно рельефно:

Умрешь – начнешь опять сначала,
И повторится все, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь[18].

Структура кантаты в целом близка компактной симфонии с двумя скерцо, медленной центральной частью – лирическим средоточием цикла – и масштабным финалом, охватывающим более половины всей партитуры. Три последних номера исполняются attacca, утяжеляя композицию и акцентируя общую линейность формы, устремленной к финалу. В музыке Банщикова нет искусственного, но много искусного, притягательного особым, редким обаянием. «В ее мир нужно войти с доверием, освоиться с его строгими очертаниями, привыкнуть к царящей в нем атмосфере сдержанной порывистости – и постепенно мир этот станет близким», – написано в одной из первых рецензий, посвященных музыке композитора, соединяющей «внезапные порывы, томительные зовы, глубокие сомнения, вопросы, борьбу, очищающее соприкосновение с красотой и снова напряжение битвы»[19].

---

[18] *Блок А.* «Ночь, улица, фонарь, аптека…» (1912).

[19] *Бялик М.* Геннадий Банщиков // Музыкальная жизнь, 1979, № 15. С. 18.

Очищающее соприкосновение с красотой… В этом весь «Петербургский ноктюрн»; в том же вера и творческое кредо его автора.

М. В. Красова

Певческие традиции Синодального хора в искусстве Г. М. Сандлера[1]

Заслуженный деятель искусств РСФСР Григорий Моисеевич Сандлер унаследовал традиции Синодального училища и Придворной Певческой капеллы, на которых сформировалась русская вокально-хоровая школа. Восприняв опыт и исполнительское мастерство выдающихся деятелей хорового искусства, Сандлер выработал свой художественный почерк и создал собственную профессиональную мастерскую а-капельного звучания хора. «Хор Сандлера! Это понятие уже существует, что бы дальше не происходило. Это уже история. Это история нашего хорового дела», – сказал известный хормейстер, профессор Петр Петрович Левандо[2].

Почти нет в Санкт-Петербурге человека, который сам, или его родственники либо не пели бы в хорах Сандлера, либо не слушали бы никогда по радио или в концертах хоровые произведения в исполнении коллективов Григория Моисеевича. Их звучание словно сливалось с воздушно-

[1] Основной текст статьи (без иллюстраций) опубликован: Временник Зубовского института. № 4(31), 2020. С. 97–115.

[2] Рыцарь хорового belcanto: Воспоминания о Григории Сандлере / Сост. Е. Г. Родионова. СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 2011. С. 5.

звуковым городским пространством. Имя Г. М. Сандлера – подвижника и хорового мастера навсегда вошло в историю культуры нашего города. У В. П. Морозова находим: «Феномен Сандлера как выдающегося хормейстера и педагога, его огромное творческое наследие, – это тысячи звукозаписей его хоров и тысячи воспитанников, прошедших под его руководством школу резонансного пения[3], среди которых немало профессиональных хормейстеров и солистов, – несомненно, нуждается в научном исследовании с позиций разных музыковедческих, гуманитарных и естественных наук»[4].

Постараемся исследовать творческие методы работы и особенности хоровой практики Сандлера, благодаря которым он достиг небывалых профессиональных высот.

Родился Гиля (Григорий) в местечке Островно Витебской губернии Российской империи в 1912 году и с детских лет славился среди земляков как местный Робертино Лоретти[5]. Без его звонких песен не обходились семейные торжества односельчан. В 16 лет поехал учиться в Москву, но выяснилось, что, не имея пролетарского трудового стажа, молодому человеку не стать абитуриентом. Работая на заводе «Каучук», Г. М. Сандлер пел в самодеятельном хоре А. Усачева, который сделал его сначала солистом, а затем и своим помощником. Только в 23 года будущий хормейстер смог поступить в музыкальное училище при

[3] «Резонансной техникой голосообразования называется техника с эффективным использованием резонансных свойств голосового аппарата с целью достижения необходимой громкости (силы), легкости, полетности голоса и защиты гортани от перегрузок». *Морозов В. П.* Резонансная техника пения и речи. Методики мастеров. Сольное, хоровое пение, сценическая речь. М.: Когито-Центр; Серия «Искусство и наука», 2013. С. 8.

[4] *Морозов В. П.* Григорий Моисеевич Сандлер – выдающийся мастер хорового belcanto // Рыцарь хорового belcanto: Воспоминания о Григории Сандлере. С. 131.

[5] Там же. С. 18.

консерватории, где обучался у П. Г. Чеснокова[6] и В. П. Мухина[7]. Хоровое училище Григорий Моисеевич закончил с отличием в 28 лет в 1940 г. А. В. Александров[8] присутствовал на выпускном экзамене и взял талантливого студента в свой дирижерский класс в Консерватории. Природная музыкальная одаренность Г. М. Сандлера, его трудолюбие и желание совершенствоваться в хоровом искусстве помогли ему унаследовать профессиональное мастерство «синодалов».

В конце XIX в. Синодальным училищем и хором руководили выдающиеся музыканты: В. С. Орлов[9], С. В. Смо-

---

[6] *Павел Григорьевич Чесноков* (1877–1944) – один из крупнейших представителей русской хоровой культуры, церковный композитор, регент и дирижер. Хормейстер Большого театра и преподаватель дирижирования и хороведения Московской консерватории (1920–1944). Автор книги «Хор и управление им».

[7] *Василий Петрович Мухин* (1889–1957) – хоровой дирижер, педагог. Выпускник Московской консерватории 1929 г. по хоровому классу А. В. Александрова и по классу сольного пения С. Н. Друзякиной. Свою педагогическую деятельность начинал на рабочем факультете (существовавшем в консерватории с 1926 по 1932 год) еще в годы учебы. После завершения аспирантуры под руководством Н. М. Данилина стал преподавателем дирижерско-хорового факультета. С 1947 – профессор и декан факультета, с 1951 – заведующий кафедрой хорового дирижирования.

[8] *Александр Васильевич Александров* (1883–1946) – регент хора храма Христа Спасителя и Св. Николая Чудотворца на Трех горах. В советское время художественный руководитель Краснознаменного ансамбля Советской армии, профессор Московской консерватории, композитор.

[9] *Василий Сергеевич Орлов* (1857–1907) – русский хоровой дирижер, педагог. Окончил Синодальное училище и Московскую консерваторию. Учился у П. И. Чайковского. С 1886 – регент Синодального хора, который под его управлением приобрел славу лучшего церковного хора России. Выдающийся дирижер-интерпретатор.

ленский[10] и А. Д. Кастальский[11]. В этом профессиональном тандеме сформировался знаменитый русский хормейстер Н. М. Данилин[12] – один из творческих наставников Сандлера. Хотя в Московской консерватории Сандлер учился у А. В. Александрова, он одновременно посещал занятия Данилина. Н. М. Данилин говорил Сандлеру: «Приходи ко мне на занятия, я твоему “народному” (Александрову) ничего не скажу»[13]. А. Д. Кастальский характеризовал Данилина как мастера, умеющего “добывать отличный хоровой звук”[14]. В 1910 году Данилин стал главным регентом Синодального хора и создал свой неповторимый исполнительский стиль. Во время гастролей хора в Риме газеты писали восторженные отклики: «… Все хоры, побывавшие у нас

---

[10] *Степан Васильевич Смоленский* (1848–1909) – профессор Московской консерватории, музыковед, директор Московского Синодального училища (1889–1901), палеограф, хоровой дирижер, учредитель журнала «Хоровое и регентское дело» (1909 г.). С именем Смоленского связывают расцвет Московской церковно-певческой школы, основанной на традициях гармонизации древних распевов. Его ученики и последователи: А. Т. Гречанинов, А. Д. Кастальский, Н. С. Голованов, В. С. Калинников, К. Н. Шведов.

[11] *Александр Дмитриевич Кастальский* (1856–1926) – русский композитор, ученик С. И. Танеева, регент, хоровой дирижер, исследователь фольклора, с 1910 г. директор Синодального училища и хора, С 1922 г. профессор Московской консерватории и декан дирижерско-хорового факультета, один из основоположников «нового направления» в русской духовной музыке, основанного на соединении древнерусских церковных распевов с приемами народного многоголосия.

[12] *Николай Михайлович Данилин* (1878–1945) – знаменитый регент Синодального хора, профессор Московской консерватории. Художественный руководитель Ленинградской Государственной академической Капеллы (1936–1937). Художественный руководитель и главный дирижер Государственного хора СССР (1937–1939).

[13] Рыцарь хорового belcanto: Воспоминания о Григории Сандлере. С. 21.

[14] *Романовский Н. В.* Русский Регент. Лебедянь., 1991. С. 14.

в Риме, каждый в своем роде типичен, прекрасен, но такого, как Синодальный хор, мы не слышали! Лучшего хора нет и быть не может...»[15].

Профессиональные хормейстерские секреты Николай Михайлович передал своим ученикам в Московской Консерватории – в том числе Г. М. Сандлеру.

С XVI в. певчие Синодального хора[16] сохраняли красоту древних распевов, особенности русского многоголосия и манеру исполнения церковных песнопений. Пение a cappella, цепное дыхание, мягкость звучания в среднем регистре – отличительные черты русского церковного хора. Русское Православное Хоровое Общество (2015–2018) охарактеризовало вокальные требования к хору знаменитого регента В. С. Орлова:

1) фальцетный регистр певчих голосов, сформированный на микстовой основе;

2) высоко-позиционная настройка хора;

3) значительное понижение эффекта вибрато;

4) мягкая атака звука;

5) близкая вокальная позиция;

6) пение в полголоса как естественная динамика при вокализации;

7) предпочтение, отдаваемое “безтембренным” голосам;

8) неприятие проявлений густоты звучания в тембрах певческих голосов;

9) предпочтение нижней сферы динамической шкалы при выборе оттенков громкости;

10) преобладание высоких звуковых частот в акустическом спектре Синодального хора[17].

---

[15] *Кузина Н.* Регент и композитор Н. М. Данилин (1878–1945) // Мир православия, № 1, 2004.

[16] Хор Патриарших певчих дьяков (1589 г.) был переименован в Синодальный хор (1721–1919). Вновь организован по указу Святейшего Патриарха Кирилла в 2009 г. регентом Алексеем Пузаковым.

[17] См.: URL: http://рпхо.рф/biblioteka/russkie-regentyi/42-orlov-vasilij-sergeevich.html#cut (дата обращения: 13.04. 2020).

Вышеизложенные принципы говорят о предпочтении В. С. Орловым голосов простого тона без выраженного певческого вибрато и яркой индивидуальности тембров. На регентских курсах и певческом отделении Синодального училища работа над хоровым строем начиналась с первых занятий. Интервалы классифицировались по способу интонирования – техники сужения или расширения при вокализации. Для указания способов интонирования использовалась система разнонаправленных стрелок и «крестиков» для развития «зонного» интонационного слуха хористов. Система стрелок разного направления в дальнейшей работе проставлялась в хоровых партитурах[18]. Способы интонирования, выполняющие важную роль в хоровом строе, становились важным средством художественной выразительности в пении Синодального хора.

Со времен Д. С. Бортнянского Капелла славилась органным звучанием, а Синодальный хор под руководством В. С. Орлова восхищал слушателей инструментальным ансамблем хоровых партий. Петербургская Капелла сохраняла консервативное направление в исполнительском искусстве, а «синодалы» занялись новыми переложениями древних мелодий знаменного распева.

Видный хоровой деятель Н. В. Романовский в брошюре «Русский регент» отмечает, что отношения между хоровиками Москвы и Петербурга складывались противоречиво. «Нападающей была, как правило “петроградская сторона”, отрицавшая все “московское”: деятельность Смоленского и возглавляемого им Синодального училища, по терминологии критика Компанейского – “Никитского подворья” (училище располагалось на Б. Никитской улице); регентские съезды, первоначально проводившиеся в Москве; хоровое творчество “москвичей”; дирижирование синодалов и прочее»[19].

---

[18] Способы работы над не темперированным хоровым строем изложены П. Г. Чесноковым в книге «Хор и управление им» и Г. А. Дмитревским в учебном пособии «Хороведение и управление хором».

м.б. слитно

[19] *Романовский Н. В.* Русский регент. С. 42.

Управляющие Капеллой являлись законодателями и цензорами в области церковного пения и препятствовали проникновению на клирос музыкальных эмоций. «Так Н. И. Бахметев пытался запретить Литургию Чайковского; А. Ф. Львов, прослушав церковное пение графской шереметевской капеллы, заметил: “Нельзя петь с таким выражением!” После этого граф распорядился все исполнять “по придворному и без всяких оттенков”, а у замечательного регента капеллы Г. Е. Ломакина сделался, по его словам, “разлив желчи”»[20].

Идея превращения хора в своеобразный многотембровый голосовой оркестр изначально принадлежит директору капеллы, скрипачу-виртуозу и композитору Алексею Федоровичу Львову. С. В. Смоленский заинтересовался ей и порекомендовал В. С. Орлову, опираясь на профессионализм Синодального хора, заняться «инструментовкой» хора. В общем хоровом звучании по прозрачности хорового ансамбля весь хор приближался как бы к струнному квартету.

Обратим внимание на принципы хормейстерской работы Н. М. Данилина, которые продолжают традицию Синодального хора при регенте рубежа XIX–XX вв. В. С. Орлове.

«Подбирая хоровые партии, дирижер подбирал иной раз голоса не самого лучшего качества, но обязательно близкие по “одинаковости” тембра и слитности»[21]. Оперных певцов Данилин никогда не приглашал в хор, так как они своим вибрато нарушали хоровой ансамбль и не умели изменять звуки до четверти тона. В хоре Н. М. Данилина «был свой критерий звучания хора, он вырабатывал “свой строй” (не темперированный)»[22]. «Например, в темперированном строе интервал до-си интонируется узко, в не темперированном этот же интервал воспринимается певцами как до-до бемоль, который нужно интонировать шире; по-

[20] *Романовский Н. В.* Русский регент. С. 22.

[21] *Никольская-Береговская К. Ф.* Русская вокально-хоровая школа от древности до XXI века. М., 2003. С. 142.

[22] Там же. С. 142.

этому, работая над стилем, в котором преобладают ладовые функции, Данилин указывал певцам, что в нем нет тональности, а есть лад, подчеркивая тем самым своеобразие интонирования»[23].

Клавдия Филипповна Никольская-Береговская – известный музыковед, автор многочисленных научных работ, посвященных проблемам вокально-хорового обучения, пишет: «В Придворной певческой капелле и в Синодальном хоре, готовивших профессиональные кадры певцов и музыкантов, навык вокального интонирования вырабатывался в основном на пении в натуральных диатонических ладах»[24].

Следует отметить, что у талантливых хормейстеров все элементы хоровой звучности способствовали эмоциональному выражению чувств и созданию художественных образов.

Получив базовое хормейстерское образование, Григорий Моисеевич вынужден был прервать обучение в Московской консерватории из-за Великой Отечественной войны. После окончания первого курса в июне 1941 он ушел добровольцем в ополчение на фронт.

Закончив краткосрочные курсы лейтенантов в Новосибирске, Сандлер командовал стрелковым взводом и был боевым командиром при прорыве блокады Ленинграда. В тяжелых обстоятельствах фронтовой жизни ему не раз приходилось песней поднимать в атаку бойцов своего взвода. На ленинградском фронте он получил два ранения. Второе ранение было в плечо и правую руку, грозила ампутация, но доктора чудом спасли дирижера. Как пишет в воспоминаниях супруга Сандлера К. К. Родионова: «Там, на фронте, в голоде и холоде, он стал собирать людей, которые имели хоть какое-то отношение к музыке, – пели, играли на гармошке, на балалайке»[25]. После госпиталя Григория

---

[23] *Никольская-Береговская К. Ф.* Русская вокально-хоровая школа от древности до XXI века. С. 143.

[24] Там же. С. 42.

[25] Рыцарь хорового belcanto: Воспоминания о Григории Сандлере. С. 21.

Моисеевича снова отправили на фронт, но уже командиром музыкантского взвода.

Продолжал обучение Сандлер в Ленинградской консерватории в классе профессора Г. А. Дмитревского[26], который в свое время тоже обучался в Московской Консерватории хоровому дирижированию у А. В. Александрова и в аспирантуре у Н. М. Данилина. Именно Г. А. Дмитревский рекомендовал Сандлера в 1949 г. после окончания Консерватории на управление хором Ленинградского государственного университета. Интересно, что первые белые концертные платья для женского хора были сшиты по эскизам Г. А. Дмитревского.

Петербургский университет славится своими музыкальными традициями, которые поддерживаются по сей день. «4 апреля 1842 года в Актовом зале состоялся первый концерт университетского оркестра, которым руководил виолончелист, композитор и дирижер К. Б. Шуберт. В дальнейшем в концертах университетского оркестра принимали участие А. Г. Рубинштейн, Н. А. Римский-Корсаков, П. Виардо, А. Е. Варламов и многие другие музыканты и певцы. Именно здесь впервые прозвучали некоторые произведения М. А. Балакирева и А. С. Даргомыжского. Университетские концерты, билеты на которые было не просто достать, собирали в 1840-е – 1850-е годы лучшую часть творческой публики Петербурга»[27].

История университетского хора еще ждет своих летописцев.

---

[26] *Георгий Александрович Дмитревский* (1900–1953) – российский хоровой дирижер, педагог и общественный деятель. Заведующий кафедрой хорового дирижирования Ленинградской консерватории (с 1945–1953). С 1944 г. – художественный руководитель и педагог хорового училища при Ленинградской академической капелле им. Глинки. Среди учеников: К. Б. Птица, В. Г. Соколов, А. С. Ленский, Г. М. Сандлер, Ю. М. Славнитский, П. П. Левандо, А. И. Макарова, С. Г. Эйдинов.

[27] См.: URL: https://spbu.ru/history/pervyy-koncert-universitetskogo-orkestra (дата обращения: 13.04.2020).

До Г. М. Сандлера, в советское время, вузовских хоров в Ленинграде не существовало, но вслед за университетом и другие вузы стали организовывать свои хоры, достигшие высокого художественного уровня[28]. На момент прихода Сандлера в хоре ЛГУ числилось 12 человек, а через полтора года у Григория Моисеевича пело 150 студентов. Маэстро работал с хором около 45 лет. За это время хор под управлением Г. М. Сандлера дал тысячи концертов в городах СССР и за рубежом. Маэстро брал в хор всех, кто хотел научиться петь, даже «безголосых», и за несколько месяцев упорной вокальной работы добивался единообразного инструментального звучания в партиях, создавая по примеру мастеров синодальной школы многотембровый хоровой оркестр. Прослушивая на конкурсе в Ленинградский хор радио и телевидения певцов, маэстро помимо музыкальных вопросов спрашивал: «Ты не склочник?». Для общего дела созидания единого поющего организма, подвластного воле дирижера, выполняющего серьезные художественные задачи, психологический климат в хоре имел важное значение.

Всю свою творческую жизнь Сандлер мечтал исполнить «Всенощное бдение» С. В. Рахманинова. Во время Перестройки был снят запрет с исполнения духовной музыки, и Григорий Моисеевич с энтузиазмом взялся за работу. Рахманиновский репертуар пополнился тремя номерами из Литургии: «Благослови, душе моя Господа», «Единородный сыне», «Во царствии Твоем», концертом «В молитвах неусыпающую Богородицу» и «Ныне отпущаеши» из «Всенощного бдения». В концертные программы хора ЛГУ также вошли: «Херувимская песнь» из «Литургии Иоанна Златоуста» П. И. Чайковского, «Не отвержи мене»

---

[28] *Александр Иванович Крылов* (1918–1999) – российский хоровой дирижер, педагог, профессор Ленинградской консерватории – в 1951 г. организовал академический хор Ленинградского технологического института, а в 1957 г. – Ленинградского электротехнического института (ЛЭТИ) им. В. И. Ульянова (Ленина). В настоящее время хор Технологического института носит имя А. И. Крылова.

М. С. Березовского, «Господи, услыши молитву мою» А. А. Архангельского, «Свыше пророцы» М. А. Балакирева, «Ангел вопияше» П. Г. Чеснокова, «Блажен муж» знаменного распева, «Херувимская песнь» М. И. Глинки, «Аллилуйя» Р. Томпсона, «Херувимская песнь» А. Т. Гречанинова, и многие другие церковные песнопения.

Как и все большие художники, обладающие духовным предвидением, Г. М. Сандлер, вероятно, предчувствовал свой уход. Исполнение кантаты «Иоанн Дамаскин» С. И. Танеева явилось «заключительным аккордом» в его творчестве. Так сложились обстоятельства, что он сам себя мистическим образом отпел, управляя хором, подобно Г. А. Дмитревскому. Георгий Александрович скончался прямо на сцене Капеллы 2 декабря 1953 г. во время генеральной репетиции «Реквиема» Берлиоза на глазах у консерваторцев. Ежегодно в день памяти знаменитого дирижера Григорий Моисеевич собирал хор для возложения венка к памятнику учителя на Литераторских мостках[29] Волковского кладбища, где на граните символично запечатлен нотный такт из «Реквиема» Гектора Берлиоза, ставшего последним в жизни дирижера.

Кантата С. И. Танеева «Иоанн Дамаскин» по праву называется «Русский реквием». Накануне праздника Нового года 30 декабря 1993 г. на репетиции Григорий Моисеевич обратился к хору Университета: «Сегодня я хочу исполнить вещь целиком, от начала до конца. Я хочу закончить с вами Танеевым».

Слова стали пророческими. Полифоническое изложение хоровой фактуры С. И. Танеев украсил древнерусским

[29] Автор данной статьи, работая хормейстером у Г. М. Сандлера, неоднократно принимала участие в традиционном ритуале возложения венка от хора Университета в день смерти Г. А. Дмитревского к его памятнику на Литераторских мостках Волковского кладбища в Ленинграде. Иногда на могиле дирижера собирался почти весь хор Университета и исполнял «Тихую мелодию» («Тебе поем») С. В. Рахманинова.

знаменным распевом – «Со Святыми упокой»[30], мелодия которого с первых тактов отдана оркестру и завершает кантату в созерцательно-покаянном звучании хора. Композитор «не только овладел методами мелодического формования церковных песнопений, но и ощутил синергизм интонации распева, для которой характерно нерасторжимое внутреннее единство: мысль заключена в слове, слово в напеве; напев раскрывает значение слова, его мысль, философскую идею. Основные понятия христианской философии – любовь, соборность, добротолюбие, подвижничество, обóжение – образуют духовное ядро русской культуры»[31]. Как пишет Г. У. Аминова о творческом замысле С. И. Танеева: «Замысел “православной кантаты”, “русской оратории”, размышления Танеева по поводу выработки русского стиля, укрепления национального самосознания музыкантов-соотечественников – все указывает на созвучие его эстетики с духом русской культуры рубежа веков, с ее сильными религиозными обертонами»[32]. Кантата была написана на стихотворный текст из поэмы А. К. Толстого «Иоанн Дамаскин»: «Иду в неведомый мне путь … Прийми усопшего раба в Твои небесные селенья».

В Новогоднюю ночь 1994 г. Григорий Моисеевич Сандлер покинул этот мир.

Н. В. Романовский, автор «Хорового словаря», дал высокую оценку творческой деятельности Сандлера: «Какая особенность Григория Моисеевича как мастера? Я бы назвал его рыцарем хорового искусства и прежде всего жанра пения a cappella, основного жанра, которому посвятил

---

[30] «В кантате “Иоанн Дамаскин” к интонационной сфере Горнего мира относятся напевы “Со святыми упокой” (оркестровое вступление и хоровое заключение), “Упокой, Господи, душу раба твоего”, “Вечная память” (I часть) и тема центральной части кантаты. Отличительной их чертой является близость (вплоть до намеренного цитирования напевов чина панихиды) музыке духовной, литургической» // *Аминова Г. У.* Идеи и интонационный строй музыки С. И. Танеева. Специальность 17.00.02. Автореф. дис. … д-ра искусствоведения. М., 2013. С. 19.

свою деятельность Григорий Моисеевич, начиная с его великолепной работы в хоре Университета. Григорий Моисеевич поднял очень много а-капельных произведений, которые не звучат и не звучали еще у нас. Рыцарь хорового искусства жанра a cappella, и еще рыцарь великолепного звучания хора, рыцарь хорового belcanto! И я смело могу сказать, как человек уже старый и прослушавший на своем веку много, много хоров, что такого красивого звучания хора, за исключением, может быть, Свешникова, "нашего отца", мы до сих пор не имели, и пальму первенства тут нужно всецело отдать Г. М. Сандлеру. Каким бы хором он ни руководил, хор всегда пел красиво, вокально, широко, и в этом, конечно, огромный пример для всех нас и для молодых поколений. Фундаментом всех достижений хора – эмоциональности, выразительности, стройности – была вокальная работа»[33].

Параллельно с обучением на дирижерском факультете Ленинградской консерватории Сандлер занимался на вокальном факультете в классе знаменитого педагога С. В. Акимовой[34], которая придала огранку природному вокальному дарованию Григория Моисеевича.

В 1954 г. А. В. Михайлов оставил руководство Ленинградским хором радио и телевидения и вместо него пригласили Г. М. Сандлера. Удивительно обостренное вокальное ухо Григория Моисеевича в сочетании с прекрасной постановкой голоса позволяло ему добиваться идеального хоро-

---

[31] *Аминова Г. У.* Идеи и интонационный строй музыки С. И. Танеева. С. 5.

[32] Там же. С. 3.

[33] Рыцарь хорового belcanto: Воспоминания о Григории Сандлере. С. 127.

[34] *София Владимировна Акимова* (1887–1972) – певица, солистка Мариинского театра, пианистка, профессор по классу вокала Ленинградской консерватории, с 1944 г. декан вокального факультета. Создатель собственной русской «Акимовской» школы академического пения на основе итальянской и немецкой вокальных систем.

вого строя в хоре радио и телевидения и в хоре ЛГУ. Он был фонопедом и вокальным педагогом одновременно для всего хора. Сандлер успешно исправлял даже возрастные изменения в голосах певцов хора Радио.

Тридцать три года Г. М. Сандлер руководил этим коллективом, записал с ним 25 пластинок на фирме грамзаписи «Мелодия», и его трактовкой произведений русской классики до сих пор восхищаются искусствоведы и хормейстеры. Были записаны «12 хоров на стихи Я. Полонского» С. И. Танеева, «10 поэм» Д. Д. Шостаковича, «Петербургские серенады» А. С. Даргомыжского, «Казнь Пугачева», «Строфы Евгения Онегина» Р. К. Щедрина, хоры М. И. Глинки, П. И. Чайковского, Г. В. Свиридова, В. С. Калинникова, А. С. Аренского, П. Г. Чеснокова, М. В. Коваля, В. Н. Салманова, Ю. А. Фалика, произведения французских и немецких композиторов, народные песни. Хоровое наследие Г. М. Сандлера – это 11 музыкальных альбомов по два аудиодиска классической музыки, произведений советских композиторов и народных песен.

Маэстро обладал тончайшим художественным вкусом и благодаря искренней исполнительской самоотдаче всегда вызывал эмоциональное сопереживание у слушателей. Успех Григория Моисеевича как хормейстера заключался в его преданной любви к а-капельному пению, создании творческой атмосферы и дружеского психологического климата в коллективе. Идеи коллективизма, совместного творчества, осмысленного отношения к искусству уже много лет объединяют бывших воспитанников университетского хора. Сандлер научил студентов работать, добиваться поставленных целей и стремиться к совершенству. Для хористов он был не просто дирижером, а прежде всего другом, наставником и воспитателем.

«Григорий Моисеевич был носителем какой-то благодати свыше, какой-то светлой духовной энергии. Он вдыхал в нас свою энергию, и несколько десятков заурядных студентов превращались в музыкальный коллектив, слава которого катилась от одного европейского города к другому. Он своими замечаниями, размышлениями, рассказами

формировал в наших душах какой-то светлый благодатный образ бытия, радостное мироощущение, и оно по сей день поддерживает людей в жизни. Он и лично, и через хор повлиял на судьбы многих, и многие благодарны ему за это»[35]. Богатство внутреннего мира Сандлера щедро распространялось на всех участников хора. Университетский хор, по сути, являлся хоровым факультетом ЛГУ. Творческая звезда маэстро освещала путь множества студентов – филологов, математиков, физиков, психологов, биологов, историков и представителей других специальностей. См. вклейку.

Многие хористы, находясь под обаянием личности Сандлера, избрали музыку своей профессией. Народный артист РФ Сергей Лейферкус – ныне солист Лондонской Королевской оперы (Ковент Гарден); Людмила Филатова – народная артистка СССР, солистка театра оперы и балета им. Кирова (ныне Мариинского театра); Георгий Терацуянц – художественный руководитель хора Петрозаводского университета, народный артист РФ; Владимир Вербицкий, российский и австралийский дирижер; хормейстер Юрий Гурбо; хормейстер Эдуард Кротман и другие. Людмила Филатова как-то сказала в разговоре с Сандлером: «Григорий Моисеевич, Вы даже сами не знаете, сколько у Вас учеников!»[36]. Многие хормейстеры в разных городах СССР, слушая пластинки хора Сандлера, подражали его исполнительским трактовкам и звучанию хора. Народный артист РСФСР Эдуард Хиль, встречаясь на Радио с Сандлером, вместо приветствия обычно издавал характерный звук, которым Григорий Моисеевич созывал хористов к началу занятий: на дыхании и в нос – ХЭ![37] Григорий Моисе-

[35] *Фомкин М.* Хор Сандлера – еще один факультет университета // Рыцарь хорового бельканто: Воспоминания о Григории Сандлере. С. 191.

[36] Из воспоминаний Елены Григорьевны Родионовой, дочери Г. М. Сандлера, в личной беседе с автором статьи.

[37] Из воспоминаний Елены Григорьевны Родионовой, дочери Г. М. Сандлера, в личной беседе автором статьи.

евич умело использовал звуковой импульс, помогающий певцам найти правильные вокальные ощущения.

На репетициях маэстро всегда излучал энергию и артистизм. Ему удавалось быстро перевоплощаться, создавая разные настроения: то он гневный, то нежно-влюбленный, то страстный или мечтательный, то величественный или задумчивый. Григорий Моисеевич обладал богатырской силой духа и дирижерской волей, объединяющей людей вокруг него. Вспоминается случай на международном Празднике песни «Гаудеамус» в Таллине в советское время. Сандлеру поручили открывать праздник на Певческом поле песней о Ленине. На генеральной репетиции Григорий Моисеевич дал тон, ауфтакт, но Певческое поле молчало – не хотели петь идеологические песни. Тогда Сандлер обратился к певцам: «Вы неправильно поете, звук должен быть на дыхании – тогда он полетит. Посмотрите: я спою как вы – ничего не слышно; а теперь как надо...»[38]. Взмахнув рукой, сам громко запел и его красивый оперный баритон пронесся над Певческим полем, призывая собравшихся дружно вступить. См. вклейку.

Одной из сильных сторон исполнительской деятельности Сандлера была его мимика, отражающая глубокие душевные чувства. Григорий Моисеевич мог управлять хором одним лишь взглядом, мгновенно корректируя исполнительский процесс и интонационные погрешности.

О неотделимости дирижерского жеста от мимики и взгляда написал известный педагог и хормейстер К. А. Ольхов: «Самая четкая и тонкая жестикуляция при неподвижной маске лица не даст нужного художественного эффекта. Мимика является следствием четкости и яркости образного мышления дирижера. Она – неизменный спутник выразительного жеста, ибо взгляд, сопровождающий жест, не только одухотворяет его, не только усиливает его эффективность, но и дает жесту адрес, точно ука-

[38] *Родионова (Сандлер) К. К.* Судьба // Рыцарь хорового бельканто: Воспоминания о Григории Сандлере. С. 38.

зывает, кому в первую очередь из исполнителей этот жест адресован»[39].

В советское время о религии и вере идеологические работники, к которым относился по роду деятельности Сандлер, не говорили ни при каких обстоятельствах. Однако у хора Университета была многолетняя традиция собираться на колоннаде Казанского собора (в советские годы Музея истории религии и атеизма) перед началом нового учебного года вечером 31 августа совместно исполнять любимые произведения. Это была своеобразная светская форма молебна на начало учебного года. Автору работы как хормейстеру хора ЛГУ, доводилось возглавлять эти импровизированные концерты, которые, как правило, собирали много благодарных зрителей.

Тогда, сидя в уютном подвальчике филфака, где проходили спевки, нам – молодым студентам – было сложно ощутить масштаб личности и художественного дарования Сандлера. Анна Ивановна Макарова, педагог кафедры хорового дирижирования Института культуры им. Н. К. Крупской и соученица Сандлера по дирижерскому классу Дмитревского, рекомендовала автора этих строк на хоровую практику в хор ЛГУ со словами: «Впитывай все, что сможешь!». Это была счастливая возможность наблюдать деятельность мастера «изнутри».

Интерпретация хоровой музыки требует от дирижера не только музыкальной одаренности, но и широкой общей эрудиции. Сандлер владел даром творческого прочтения хорового произведения, безупречной расстановкой смысловых акцентов, интонационной риторикой певческого звука – все это создавало необходимые условия для музыкального исполнительства и эстетического воздействия на слушателя. Перед началом работы над новым произведением Григорий Моисеевич представлял хору некий художественный образ с обязательным воспроизведением пар-

[39] *Ольхов К. А.* Основы дирижерской техники. Л.: Музыка, 1990. С. 23.

титуры на рояле и дальнейшую работу проводил с целью приблизить звучание хора к воображаемому идеалу. Планку он всегда ставил очень высокую, но неизменно добивался желаемых результатов. Десятки раз мог повторять один мотив, фразу или аккорд хорового произведения, пока не добьется желаемого стройного звучания.

В хоре Университета пели студенты разных факультетов, в большинстве своем, не имевшие за плечами музыкальной школы. Маэстро придерживался эмпирического метода многократного «впевания» сложных в интонационном отношении фрагментов хоровых партитур, чтобы у исполнителей выработался автоматический слуховой рефлекс. Григорий Моисеевич разучивал хоровые партии «с голоса» – методом многократного показа, особенное внимание уделяя формированию высокой вокальной позиции партии сопрано. Маэстро любил сравнивать унисонное звучание партии сопрано с группой первых скрипок симфонического оркестра. «Настоящий хор, о котором я мечтаю, – это ни одного колебания в сопрановой партии, чтобы инструментальное звучание было … Я всмотрелся, как поет соловей. У него острый звук, у сукиного сына! Вот у лягушки – нет! Она ведь не считается певицей. У нее широкие гласные – коренные зубы. А у него – острый клювик. И вы должны также сделать. Правда, у вас клювов нет»[40]. См. вклейку.

Работа над звуком всегда занимала главное место на хоровых спевках. На репетициях Сандлер любил повторять: «Не важно, что петь, а главное – как петь!» Начинал маэстро репетиции всегда с одних и тех же вокальных упражнений как в хоре Радио, так и в самодеятельном хоре Университета.

Исполнялись упражнения всегда очень медленно для выработки хорового унисона и непрерывного (цепного) дыхания. Первая распевка – поступенное восходящее движение от доминанты к тонике и затем нисходящее движе-

[40] Рыцарь хорового бельканто: Воспоминания о Григории Сандлере. С. 235

ние по тетрахорду. Исполнялось упражнение в движении по полутонам вверх на звук «йа-а-а-а». При этом Григорий Моисеевич просил хористов «отбросить нижнюю челюсть и засучить нос»[41], то есть петь на хорошем зевке.

Вторая распевка – звуковой принцип исполнения которой маэстро (по его словам) перенял у А. И. Анисимова[42], октавный ход наверх с последующим нисходящим движением по мажорной гамме. Исполнялось упражнение с последовательным повышением по полутонам и требованием на сильной дыхательной опоре выдувать с посылом вперед звук «в – в». Это называлось «дуть на свечку». Сандлер говорил, что пение с закрытым ртом не дает такой полетности звука, как пение на «в – в» с еле заметной ротовой щелью для тонкой струйки выдоха. Именно благодаря такому навыку пения, Сандлеровские хоры буквально завораживали слушателей звучанием «на пиано».

Большое внимание Сандлер уделял на репетициях хоровому строю. Григорий Моисеевич слышал каждого певца в общем хоре: слышал звук не «на дыхании» и «не в маску» и умел прицельным взглядом и жестом вернуть певцу вокальный тонус. «Строй хора – это чистота интонирования в пении. Строй хора делится на строй мелодический – горизонтальный, то есть строй хоровой партии, и строй гармонический – вертикальный, то есть строй общехоровой»[43]. О важности работы над интонацией теоретик музыкального искусства Борис Асафьев писал: «Если не воспи-

---

[41] Г. М. Сандлер использовал на репетициях образные выражения, сопровождаемые собственным показом, которые очень помогали певцам добиться правильного звука.

[42] *Александр Иванович Анисимов* (1905–1976) – советский музыкант, хоровой дирижер, профессор, заслуженный деятель искусств РСФСР (1948). Автор хоровых сочинений, песен и обработок для хора. Выпускник дирижерско-хорового факультета Ленинградской консерватории, ученик Н. А. Малько и М. Г. Климова. Художественный руководитель Ансамбля песни и пляски Ленинградского военного округа.

[43] *Дмитревский Г. А.* Хороведение и управление хором. Элементарный курс. С. 55.

тать в себе до совершенства “вокального”, т. е. “весомого”, ощущения напряженности интервалов и их взаимосвязи, их упругости, их сопротивления, нельзя понять, “что такое интонация в музыке”»[44]. Асафьева как исследователя, привлекала «живая интонация человеческого голоса»[45] и непосредственное бытие интонации в коллективном хоровом музицировании.

Во время репетиционной работы Сандлер всегда исправлял певцов, которые начинали терять остроту интонации. Борьба со звуковыми «заусенцами» (по выражению Сандлера) велась кропотливо по примеру Данилина и Дмитревского.

Георгий Александрович Дмитревский в авторском учебнике для дирижеров «Хороведение и управление хором» советовал хормейстерам тщательно анализировать хоровые партитуры на предмет интонационной сложности исполнения. «Чистота интонирования в пении зависит не только от интервального и ладо-функционального строения мелодического или гармонического оборота, но также и от целого ряда других причин, из которых существенны следующие: 1) Метро-ритмическая структура и степень ее сложности: сложные ритмические движения осложняют интонирование. 2) Гармоническая структура изложения: чем яснее, проще гармонический язык, тем легче хору интонировать. 3) Голосоведение: плавное голосоведение облегчает интонирование. 4) Темп: в спокойных темпах интонирование менее затруднительно, нежели в быстрых. 5) Тесситурные условия: в крайних высоких и крайних низких регистрах чистое интонирование труднее, нежели в пределах рабочего диапазона»[46].

В середине 1980-х в Актовом зале Ленинградского университета давал концерт мужской хор Йельского уни-

---

[44] *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. С. 226.

[45] *Асафьев Б.* О хоровом искусстве. Л.: Музыка, 1980. С. 137.

[46] *Дмитревский Г. А.* Хороведение и управление хором. Элементарный курс. С. 63.

верситета из Америки. В первом отделении хор исполнял русскую духовную музыку, а во втором русские народные песни и негритянские спиричуэлс. Многие студенты хора ЛГУ первый раз услышали богослужебное пение и находились под сильным эмоциональным впечатлением. После концерта была организована дружеская встреча с американцами и у нас была возможность пообщаться с гостями. Автору этих строк, как хормейстеру университетского хора, музыканты из Америки подарили на память о встрече несколько сборников русской духовной музыки с латинскими подстрочниками. Нам тогда очень хотелось петь духовную музыку, но это было возможно лишь с заменой богослужебных текстов: в советское время было запрещено исполнять церковные песнопения. Однако был найден выход: или петь без слов или заменять канонические тексты светскими.

В репертуаре университетского хора было песнопение «Тебе поем» из Литургии Иоанна Златоуста С. В. Рахманинова, исполняемое как вокализ без слов: «Тихая мелодия». Работа над звуком так вдохновенно велась Сандлером, что без молитвенных слов, только голосом иллюстрируя, как надо это петь и с каким выражением лица, маэстро воспитывал у хористов чувство благоговения и ощущение духовной высоты. «Стелите нотами, а не стегайте! Здесь PPP и 25 атмосфер», – говорил Сандлер об опоре дыхания на пиано. Через музыку Григорий Моисеевич, как истинный художник, эстетически воздействовал на души студентов. «Вся душа должна петь!», – говорил маэстро.

Последний свой концерт Григорий Моисеевич Сандлер дал в Большом зале филармонии в конце ноября 1993 года за месяц до своей смерти, исполнив с хором студентов уже Санкт-Петербургского государственного университета труднейшую а-капельную программу из духовных произведений Танеева, Рахманинова, Чайковского, Чеснокова, Архангельского. Ему был 81 год. При всей своей кипучей энергии Сандлер был очень скромным и законопослушным человеком, но эта скромность и очевидная законопослушность были соединены в нем с полной внутренней

свободой и одновременно с дисциплиной и самоотдачей. См. вклейку.

«Эту свободу не могли ограничить никакие формы правления: ведь он творил и при сталинизме, и при застое, и при перестройке. Эту свободу не могли ограничить никакие чиновники, никакие жизненные обстоятельства. В основе этой свободы была Любовь. Любовь к своему делу, к Музыке, к Прекрасному, любовь к людям, к людям в первую очередь!»[47].

В память о выдающемся хоровом дирижере советского периода в истории России благодарные воспитанники, ученики и родственники Григория Моисеевича при поддержке администрации СПбГУ уже 26 лет проводят ежегодный концерт. В 2002 г. родилось название – «Хоровой фестиваль имени Г. М. Сандлера». 28 февраля 2020 г. в здании Двенадцати коллегий на Университетской набережной состоялся XVIII хоровой фестиваль имени Г. М. Сандлера. В этом году на фестивале выступили: хор студентов Санкт-Петербургского государственного университета, художественный руководитель Эдуард Кротман; молодежный камерный хор «Studium», художественный руководитель Ирина Семенкова; мужской хор «Именем Иоанна Кронштадтского», художественный руководитель Маргарита Красова; камерный хор «Urbiet Orbi», художественный руководитель Олег Слугин и Академический хор им. Г. М. Сандлера, художественный руководитель Владимир Поляков. Почетный гость фестиваля Сергей Лейферкус[48] специально прибыл из Португалии, чтобы почтить память своего первого вокаль-

[47] Текст речи Елены Родионовой (Сандлер) на открытии XVII Хорового фестиваля.

[48] *Сергей Петрович Лейферкус* – российский оперный певец, лауреат государственной премии СССР. Народный артист РСФСР (5.07.1983). В 1972 г. окончил Ленинградскую государственную консерваторию им. Н. А. Римского-Корсакова. Был солистом трех ленинградских театров – Театра Музкомедии (с 1970), Малого театра оперы и балета (с 1972) и Кировского (с 1978).

С 1988 года – одновременно ведущий артист Лондонской Королевской оперы (Ковент Гарден) и с 1992 года – Нью-Йоркской

ного педагога. В хор Университета Лейферкус пришел в 18 лет и Григорий Моисеевич доверил ему исполнение «Песни о Ленине» А. Н. Холминова. Окрыленный успехом в качестве солиста хора ЛГУ, артист в дальнейшем достиг больших высот в искусстве. На XVIII Сандлеровском фестивале Сергей Лейферкус исполнил с хором Университета известнейшую песню на слова Ивана Козлова «Вечерний звон» в хоровой аранжировке Григория Моисеевича и покаянное песнопение Преждеосвященной литургии «Да исправится молитва моя» П. Г. Чеснокова.

На сцене Актового зала здания Двенадцати коллегий размещался портрет маэстро, что символизировало его незримое присутствие, и участники певческого фестиваля с поклоном подносили к нему в знак почтения цветы. Университетский хор Сандлера существует с 1949 г. и в течение 70 лет исполняет произведения в его творческой интерпретации. Время оказалось не властно над искусством Григория Моисеевича: сохраняются его идеалы и его вокальная школа.

«Метрополитен-Опера». Он дает сольные концерты в престижных концертных залах мира, принимает участие в знаменитых музыкальных фестивалях. Певец постоянно выступает с Бостонским, Нью-Йоркским, Берлинским, Монреальским, Лондонским симфоническими оркестрами, сотрудничая с такими выдающимися дирижерами, как Клаудио Аббадо, Зубин Мета, Валерий Гергиев, Юрий Темирканов, Сэйджи Озава, Мстислав Ростропович, Курт Мазур, Неэми Ярви. Музыкальные критики неизменно отмечают не только его драматический баритон редкой красоты, но и исключительное актерское дарование. Один из самых знаменитых и востребованных в мире русских певцов. В его репертуаре – труднейшие оперные баритональные партии разных стилей – всего более 40 – и множество концертных программ. Певец дает мастер-классы по всему миру. Считается лучшим российским исполнителем Евгения Онегина. URL: https://www.kino-teatr.ru/kino/acter/45671/ (дата обращения: 08.04.2020).

Ближайшим наследником вокально-хоровой школы Сандлера является хормейстер Юрий Геннадьевич Гурбо[49], с 1979 г. и до последних дней жизни Григория Моисеевича работавший в Ленинградском хоре радио и телевидения и параллельно в университете. Преподаватель Юрия по хоровому дирижированию в консерватории Т. И. Немкина (школа А. Е. Никлусова), узнав что ее студента взял к себе Сандлер, предложила ему свободное посещение занятий со словами: «Раз ты работаешь у Г. М. Сандлера хормейстером, мне нечему тебя учить!»[50] С 1988 г. Ю. Г. Гурбо становится вторым дирижером Ленинградского хора радио и телевидения.

В 1980 г. на гастроли в СССР приехал знаменитый оперный тенор Николай Гедда. 1 октября состоялся его концерт в Большом зале Ленинградской филармонии с участием хора радио и телевидения под управлением Г. М. Сандлера. С концерта была сделана только аудиозапись, но сохранилась видеозапись концерта Н. Гедды в Большом зале Московской консерватории при участии хора Центрального телевидения и Всесоюзного радио под управлением К. Б. Птицы. Программа была одинакова. Ю. Гурбо вспоминает, что на репетиции оба художника работали над русскими народными песнями кропотливо и вдумчиво. Николай Гедда волновался и постоянно спрашивал, доволен ли маэстро его интонацией и поет ли он в ансамбле с хором[51]. А Григорий Моисеевич еще много лет подряд после знаменательного концерта восхищался голосом Н. Гедды и советовал всем хористам слушать его записи.

Народный артист СССР, известный во всем мире советский и российский дирижер Евгений Светланов, приезжая в Ленинград исполнять «Кармину Бурану» Карла Орфа,

---

[49] *Юрий Геннадиевич Гурбо* (1958) хормейстер, концертирующий пианист, создатель хора «Св. Петра и Павла», ученик Г. М. Сандлера, много лет проработавший с ним в хоре Ленинградского радио и телевидения и ЛГУ.

[50] Из беседы с Ю. Г. Гурбо (29.04.2020).

[51] Из беседы с Ю. Г. Гурбо.

неоднократно приглашал петь под его руководством Хор студентов Ленинградского университета и благодарил Сандлера за высокопоэтичное исполнение[52]. В 1976 г. Карл Орф, которому директор студклуба ЛГУ О. И. Виноградов отправил по почте письмо Григория Моисеевича и пластинку с записью «Кармины Бураны», ответил Г. М. Сандлеру любезным письмом с благодарностью:

> Уважаемый господин Сандлер! Огромное спасибо за Ваше чудесное письмо, за Ваши добрые пожелания и за пластинку с записями Вашего выдающегося хора.
>
> Я очень рад, что Вы со своими превосходными певцами записали на пластинку и Carmina Burana. То, что Вы работаете сейчас над Catulli Carmina, радует меня особенно, я убежден, что это произведение очень хорошо подходит Вашему хору. Может быть, когда-нибудь я услышу это произведение на пластинке или хотя бы на пленке?
>
> Я посылаю Вам ноты одного a cappella хора и партитуру более крупного произведения для хора и оркестра, которое является частью триптиха вместе с Carmina Burana и Catulli Carmina.
>
> Я счастлив, что несмотря на такое большее расстояние между нами существует духовная и музыкальная связь.
>
> Передайте, пожалуйста, большую благодарность и наилучшие пожелания господину Виноградову и господину Светланову и, конечно же, всему Вашему хору, поражающему меня особым мастерством.
>
> Сердечно Ваш Карл Орф[53]

письмо было опубликовано?

Композитор также выслал в подарок хормейстеру партитуру кантаты «Триумф Афродиты», завершающей трилогию, после «Кармины Бураны» и «Катули Кармины».

В 1996 году Ю. Г. Гурбо создал свой проект – концертный хор «Невские голоса», пригласив высокопрофесси-

[52] Рыцарь хорового belcanto: Воспоминания о Григории Сандлере. С. 225.

[53] Перевод филолога-германиста Евгении Пантелеевой-Штаммен, председателя немецко-русского общества г. Целле.

ональных исполнителей. За короткое время коллектив занял прочное положение в музыкальном мире, не имея государственной поддержки и существуя только на частные пожертвования и доходы от концертной деятельности. Визитной карточкой хора становится исполнение русской духовной музыки и европейской классики кантатно-ораториального жанра. Хор Ю. Г. Гурбо покорил Германию, Францию, Италию, Данию и Голландию исполнением духовных произведений П. И. Чайковского, Д. С. Бортнянского, С. В. Рахманинова, П. Г. Чеснокова, А. С. Аренского, Д. Христова а также «Реквиема» В. А. Моцарта, «Te Deum» Г. Ф. Генделя, «Stabat Mater» Дж. Россини, «Рождественской оратории» и кантат И. С. Баха.

В День памяти жертв фашизма 14 ноября 1999 г. по приглашению правительства и президента Германии хор выступал с программой православной музыки в Берлинском Рейхстаге. Многолетний покровитель и друг коллектива, главный органист собора Св. Михаила в Гамбурге Герхард Дикель, порекомендовал Юрию Гурбо дать хору имя Святых Первоверховных апостолов Петра и Павла, так как воспринимал деятельность хормейстера как апостольское служение на стезе духовного просветительства. Церковный хор католического собора Св. мученика Альбана г. Боденхайма (Германия) был так впечатлен молитвенным исполнением богослужебной музыки коллективом Ю. Г. Гурбо, что весь следующий год после концерта учил со своим дирижером духовные песнопения, слушая аудиодиски русского хора и перенимая певческую традицию. На следующем концерте хора «Св. Петра и Павла» через год, оба певческих коллектива вместе, в русской манере, на дыхательной опоре, полным звуком, под руководством Юрия Гурбо, исполняли духовную музыку на русском языке.

Используя вокальные методы работы с хором Г. М. Сандлера: его распевки, приемы звукоизвлечения, методы работы над интонационным строем, автору статьи удалось подготовить за 4 месяца программу духовной музыки с обновленным составом самодеятельного мужского хора «Именем Иоанна Кронштадтского» прихода Иоанновско-

го монастыря Санкт-Петербурга для участия в ежегодном Сандлеровском хоровом фестивале.

Благодаря неутомимому труду, творческому поиску, профессиональному мастерству и любви к своему делу, Сандлер вписал свое имя в «скрижали» истории хорового исполнительства России. Воистину: «Но вечным сном пока я сплю моя любовь не умирает»[54]. Маэстро, одаренный свыше «искрой Божией», «зажигал звезды» в душах учеников, и в знак благодарности в его честь была названа вновь открытая астрономами планета № 4006 – «Сандлер»[55]. Творчество Григория Моисеевича Сандлера явилось воплощением вечных гуманистических идеалов и заметным вкладом в историю хоровой музыки в России.

[54] Светлый хорал второй части кантаты «Иоанн Дамаскин»: «Но вечным сном пока я сплю…» (хор a cappella) – олицетворение молитвы.

[55] *Родионова К. К.* Судьба // Рыцарь хорового belcanto: Воспоминания о Григории Сандлере. С. 77.

В. А. Шляпников

Органная культура Санкт-Петербурга. Прошлое. Настоящее. Будущее

Под орган душа тоскует,
Плачет и поет.
Торжествует, негодует
Горестно зовет...

Иван Бунин

Имперский период
Петербург

Органная культура Санкт-Петербурга играла особую связующую роль между русским и западноевропейским искусством. Переживая спады и подъемы, годы кризиса и бурного развития, органная культура Северной Венеции нашла свое ***самобытное*** лицо, создала свои богатые традиции. Это прослеживается и в органостроении, и в композиторской и исполнительской школе, и в слушательском восприятии «короля инструментов».

Органная культура Санкт-Петербурга – своеобразная ветвь русской музыкальной культуры. Время ее рождения – петровские реформы, богатство традиций – ее сущность, а парадоксальность и экзотичность – прихотливая линия судьбы в истории русской музыкальной культуры.

Понятие «органная культура» складывается из 4 основных компонентов: инструментарий, школа (исполнительская и педагогическая), творчество композиторов и слушательская аудитория. Этот культурно-исторический феномен в нашем городе во временной вертикали может быть разделен на следующие периоды: имперский (1708–1917), советский (1917–1985), период Новой России (1985–2021). Каждый из этих периодов отмечен своими характерными особенностями, и в то же время – это единая линия биографии экзотической «лозы» русского музыкального искусства.

Инструментарий имперского периода

Столица органной музыки – таков де-факто статус дореволюционного Петербурга. И он был по праву заслужен. «Парк» великолепных инструментов, высокий уровень исполнительской и педагогической школы, интерес композиторов и публики к органному искусству.

Существование и развитие органной культуры определяется прежде всего наличием инструментальной базы. «Органный ландшафт» имперского периода Петербурга отличался большим разнообразием инструментов. В основном органы для нашего города изготовлялись мастерами из Германии, Финляндии, Польши, Эстонии. Особенно сильна в органостроении Петербурга была линия, связанная с немецкими традициями (Ф. Дробиш, К. Вирт, А. Лукас, Г. Мельцель, Э. Валькер, В. Зауэр и другие).

Общее количество органов в начале XX века в городе и его окрестностях составляло около ста. Самыми известными были немецкие фирмы «Э. Валькер» и «В. Зауэр». Первая построила для Петербурга 37 органов, вторая – 17. В строительстве инструментов для города определялись два направления: церковное и светское. Изначально ведущим и главенствующим было первое – церковное. Органная культура пришла в Петербург через иноверческую церковь. И это также непреложный исторический факт. В 1708 году Петр I приказал доставить орган из немецкой церкви в Дерпте в евангелический приход Петербурга. Это

событие и положило начало истории органной культуры нашего города. «Санкт-Петербург – столичный город с большим количеством переселенцев из стран Европы, высокой религиозной толерантностью населения – предоставлял до 1917 года совершенно уникальные для России условия развития органной культуры. Хотя количество католических храмов здесь было заметно меньше, чем протестантских, в начале XX века в католических церквях и каплицах Петербурга и губернии звучало около 20 органов»[1]. В целом же к началу XX века в Петербурге, в церквях и часовнях было установлено не менее 33 органов, а в окрестностях – около 50[2]. Чтобы представить все богатство церковного инструментария имперского периода Петербурга, перечислим некоторые опорные органные «точки»: лютеранская церковь Св. Петра, костел Св. Екатерины, лютеранская церковь Св. Екатерины на Васильевском острове, лютеранская церковь Св. Анны, голландская реформатская церковь, финская лютеранская церковь, русская лютеранская церковь на Петроградской стороне, шведская лютеранская церковь Св. Екатерины, лютеранская церковь Св. Михаила, латышская лютеранская церковь, Мальтийская капелла Пажеского корпуса, английская церковь и другие.

Большинство иноверческих церквей находилось на главной, или вблизи ее, «артерии города» – Невском проспекте. Самыми крупными церквями считались церковь Св. Петра и церковь Св. Екатерины. Между ними постоянно шел спор: чей же орган лучше?

См. вклейку.

А вот несколько органных «точек» Петербургской губернии: Ораниенбаум, Луга, Токсово, Царское Село, Кронштадт, Шувалово и другие. Много органов звучало также и на территории Финляндии, которая позже стала частью Ленинградской области – Выборг, Приморск, Зеленогорск и другие. Одним словом, для ценителей органного искус-

[1] *Кравчун П. Н.* Органы католических храмов Санкт-Петербурга. СПб.: Родные просторы, 2013. С. 7.

[2] Подробнее об этом в указанной книге П. Н. Кравчуна.

ства этот период – поистине «пиршество серебряных гласов».

От лирически-экскурсионных настроений перейдем к конкретике в виде паспортизации инструментов и их точных анкетных данных. Приведем примеры из книги «Органы Санкт-Петербурга и Ленинградской области» П. Н. Кравчуна и В. А. Шляпникова[3].

Отметим лишь некоторые из петербургских церковных органов, построенных до революции (упоминаются сохранившиеся до нашего времени инструменты и наиболее интересные из утраченных органов, сведения о которых найдены в архивах):

– Голландская реформатская церковь: мастер Г. Л. Фридрих, 1832 г. II/P/23[4] (сохранился проспект, находящийся ныне в Концертном зале Академической Капеллы Санкт-Петербурга), затем – «Э. Ф. Валькер», 1891–92 гг. (инструмент изготовлен на фирме в 1891 г., установлен в начале 1892 г.), III/P/28 (в 1927 г. инструмент перенесен в Концертный зал Капеллы); с 1882 г. по 1907 г. органистом церкви служил Й. Каппель – видный дирижер и композитор, основоположник эстонской профессиональной музыкальной культуры;

– Лютеранская церковь св. Петра: И. Г. Иоахим, 1735–37 II/P/24 (*диспозиция приведена выше*), затем – «Э. Ф. Валькер» 1839–40 гг., III/2Ped.[5]/63, перестройки 1869, 1885–86, 1910 гг. (последний вариант – IV/P/76); инструмент более 30 лет использовался для обучения студентов-органистов Петербургской консерватории, на нем, в частности, занимались П. И. Чайковский и Г. А. Ларош (инструмент не сохранился. Трубы его частично были

[3] *Кравчун П. Н., Шляпников В. А.* Органы Санкт-Петербурга и Ленинградской области. М.: Прогресс, 1998.

[4] Данное обозначение расшифровывается как два мануала/педаль/23 регистра.

[5] Первоначально инструмент имел две педальные клавиатуры.

использованы чешской фирмой «Ригер-Клосс» при постройке в 1959 г. органа для Донецкой филармонии);

– Лютеранская церковь св. Анны: с 1747 г. – позитив И. Г. Иоахима (1730-е гг. ?), затем – «Э. Ф. Валькер», 1847 г., II/P/28, затем «Валькер», 1894 г., III/P/35 (не сохранился); прежний валькеровский орган в 1894 г. был перенесен в Эстонскую лютеранскую церковь св. Иоанна (также не сохранился); органистами Эстонской церкви были видные эстонские композиторы Р. Тобиас (в 1898–1904 гг.) и М. Людиг (в 1904–18 гг.);

– Английская церковь: У. Хилл, 1843 г. (?), затем – «Бриндли и Фостер», 1877 г., III/P/23 (сохранился в полуразрушенном виде);

– Лютеранская церковь св. Екатерины на Васильевском острове:

неизв. мастер (1770-е гг.), затем – мастер Г. Метцель (Г. Мельцель?), 1852 г., 26 регистров, затем – «Э. Ф. Валькер», 1892 г., III/P/42 (не сохранился, часть регистров использован фирмой «Ригер-Клосс» при постройке в 1979 г. нового органа для Мариинского театра);

– Костел св. Екатерины: неизв. мастер (не позже 1780-х гг.), затем – 1801 г., II/P/32, в 1860-х гг. – расширение до 3-х мануалов, 52-х регистров; затем – «Э. Ф. Валькер», 1898 г., III/P/60 (инструмент уничтожен пожарами в 1947 и 1984 гг.); с 1895 г. по 1916 г. органистом костела служил выдающийся литовский композитор Ч. Саснаускас;

– Мальтийская капелла Пажеского корпуса: первоначально орган неизвестного мастера, перенесенный из Таврического дворца, затем – «Э. Ф. Валькер», 1909 г., II/P/15 (сохранился в нерабочем состоянии в зале Малого театра оперы и балета имени М. П. Мусоргского);

– Финская лютеранская церковь: «В. Зауэр», 1867 г., 36 регистров, затем – «Б. А. Тхуле» (Кангасала, Финляндия), 1914 г., III/P/46 (не сохранился);

– Шведская лютеранская церковь св. Екатерины: «В. Зауэр» 1875 г., III/P/35 (не сохранился);

– Лютеранская церковь св. Михаила на Васильевском острове: «В. Зауэр», 1877 г., II/P/22 (не сохранился);

– Церковь при Евангелической больнице: «Э. Ф. Валькер», 1910 г., II/P/20 (сохранился в помещении костела Девы Марии Лурдской).

Упомянем также некоторые из органов, звучавших до революции в церквях Петербургской губернии:

– Финская церковь в Тюрис (ст. Мартышкино): Карл Вирт (Санкт-Петербург), 1833 г., I/P/9;

– Лютеранская церковь («Schlosskirche») в Ораниенбауме. «В. Зауэр», 1865 г., II/P/12, затем – «Э. Ф. Валькер», 1904 г., II/P/17;

– Лютеранская церковь в Ново-Саратовке: с 1816 г. – позитив московского мастера Хеммига (I/4), затем – «В. Зауэр», 1867 г., II/P/ 14;

– Эстонская церковь в Луге: Ч. Бриндли (Шеффилд, Англия), 1869 г., I/P/5 (инструмент был перенесен в Лугу в 1880 г. из Кронштадта);

– Лютеранская церковь в Павловске: В. Мюльферштедт (Дерпт, ныне Тарту, Эстония), 1877 г., I/P/8;

– Лютеранская церковь в Царском Селе: «Э. Ф. Валькер», 1899 г., I I/P/ 14;

– Католическая церковь в Шлиссельбурге: Д. Бернацкий (Польша), между 1909 и 1914 гг., I/P/6;

– Лютеранская эстонско-шведская церковь св. Николая в Кронштадте: «Э. Ф. Валькер», 1907 г., II/P/23.

Как видно даже из этого далеко не полного перечня, органный «ландшафт" Петербурга и губернии в дореволюционное время отличался, несмотря на преобладание инструментов «Валькера» и «Зауэра», значительным разнообразием в отношении органостроительных фирм и величины инструментов. В стилистическом же плане картина была более однородной: доминирующим направлением был, безусловно, немецкий органный романтизм[6].

См. вклейку.

[6] *Кравчун П. Н., Шляпников В. А.* Органы Санкт-Петербурга и Ленинградской области. С. 17–22.

Второе направление в органостроении нашего города – светское. В Петербурге появлялись инструменты часто небольшого размера, расположенные во дворцах, театрах, салонах, богатых домах прихожан. Большую популярность это направление получило в XVIII веке, особенно во второй его половине. Ф. Киршник, И. Габран, И. Бетье, Т. Мельцель и другие мастера с успехом изготовляли эти органы. Камерное светское органное музицирование получило дальнейшее развитие в XIX – начале XX века. Небольшие инструменты были в Мраморном дворце, Фонтанном доме А. Шереметева, Меншиковском дворце, в домах видных деятелей русской культуры. Это, прежде всего, орган «Себастьянон» мастера Мельцеля в доме князя В. Одоевского, а также органы в домах К. Брюллова, В. Энгельгардта, А. Серова и других.

Органы также устанавливали в музыкальных театрах – Большом театре (1836) и Мариинском (1870-е годы). Для учебных целей были установлены органы в классах Консерватории (1880), а позже в концертном зале Консерватории (1897).

Новым шагом в светской органной культуре стали установки органов в концертных залах: на эстраде Зоологического сада (1893), в актовом зале клиники им. Д. О. Отта (1903), в здании Придворного оркестра (1912).

«Золотой век» строительства органов в Северной Пальмире оборвался с началом Первой мировой войны.

***

В истории органа в России есть одна важная историческая дата, которую необходимо осветить. Она исчерпывающе дает картину органной культуры в имперский период.

– Какую роль играет у нас орган?

– Никакой.

Вот странный и малоутешительный ответ для такой страны, где органы существуют в числе многих тысяч, и где, притом, они существуют более полутораста лет.

Так начиналась статья «Два слова об органе в России» выдающегося музыкально-общественного деятеля, крити-

ка, идеолога «Могучей кучки» В. Стасова, опубликованная им в газете «Санкт-Петербургские ведомости» от 27 июля 1856 г.

Автор подробно описывает ситуацию с органом и органной культурой и дает их исчерпывающую картину на тот исторический период времени. Выделим ключевые положения статьи. По данным автора, количество органов в России исчислялось цифрой 2280 (1300 – в католических церквях, 950 – в лютеранских, 30 – в протестантских). Однако, как отмечает автор, «у нас нисколько не привился вкус к органу и органным музыкальным сочинениям <…> Позабыли об одном только органе, колоссальнейшем и лучшем из инструментов <…> Отвергнут и забыт остается один орган». Далее со всей страстью своей публицистической натуры Стасов вопрошает: «Откуда же у нас та антипатия, <…> равнодушие к органу и органной музыке <…> У нас не только не было, до сих пор нет ни одного русского органиста (и тем более русского органа) <…> До сих пор еще не было у нас <…> ни одного из самостоятельных и могучих талантов, которые любят искусство для искусства <…> Все, что относится до органа и органных сочинений, их никто не знает, никто их не играл, не слыхал <…> апатия ко всему органному висит у нас в воздухе». Далее Стасов утверждает: «Все, что создано до сих пор высшего и лучшего для органа, имеет высшую и величайшую важность для музыкального искусства вообще». Автор ратует за равноправие органа с другими инструментами в России, призывает к открытию концертных залов с наличием органов, и, в заключение, с пафосом, говорит: «Но если нам суждена когда-нибудь эпоха великости и колоссального творчества в музыке <…> то, наверное, в то же время будет у нас и много талантов, которые одновременно с теми великими творцами или, быть может, предшествуя им, приготавливая им дорогу, будут разрабатывать орган и органную музыку во всей их полноте и обширности».

Однако … в это время в Петербурге (а затем в Москве) жил и творил удивительный человек. «“…Его алхимико-

музыкально-философско-фантастическое сиятельство…” (по словам графини Е. П. Ростопчиной)»[7].

Князь Владимир Федорович Одоевский (1804–1869) – выдающийся музыкально-общественный деятель, литератор (автор «Русских ночей»), философ, музыкальный критик и теоретик, основоположник глинкинианы, ученый-энциклопедист. См. вклейку.

Его окружение говорит само за себя: Пушкин, Грибоедов, Гоголь, Глинка, братья Рубинштейн и многие другие. Музыка в его жизни занимала особое место. В юном возрасте он хорошо играл на фортепиано, особенно фуги Баха. Вообще любовь к немецкому кантору он пронес через всю жизнь. Самым любимым его инструментом был орган. В органном искусстве его интересовало все: инструмент, исполнительство, композиторское творчество и ряд частных вопросов; в личной библиотеке князя было много книг по органу и органостроению в разных странах.

В его доме[8] был орган «Себастьянон», сделанный мастером Г. Мельцелем. Он имел 8 регистров, на первом мануале – 4 регистра; на 2-ом – три регистра; на педали – один регистр. И новое техническое устройство регулировало звучность. За этим органом много музицировал Глинка. А Одоевский всю свою фантазию и поэтические зарисовки полностью доверял «Себастьянону».

Франц Лист бывал на гастролях в Петербурге и имел возможность оценить высокие качества инструмента. На вечерах у В. Ф. Одоевского собирался небольшой кружок любителей органного искусства. Слушали, спорили, узнавали о новых книгах. Непременным авторитетом этого домашнего кружка был Владимир Одоевский. Его знания были обширными и глубокими, а требования высокими. Он прекрасно знал всех органистов, выступавших в церк-

[7] *Голубева О. Д.* В. Ф. Одоевский. СПб.: Изд-во Рос. нац. б-ки, 1995. С. 66.

[8] Английская набережная, 44. Владимир Федорович Одоевский заведовал Румянцевским музеем и жил в этом здании в 1846–1861 гг. Сейчас здесь находится музей истории Петербурга.

вях Петербурга и Москвы, высказывал об их игре критические замечания.

Безусловно, подвижническая деятельность князя В. Ф. Одоевского и его музыкального собрания не могли существенно повлиять на картину, обрисованную Стасовым, но это были первые шаги к будущему признанию органного искусства в России как высокого и великого. Перу В. Ф. Одоевского принадлежит замечательная новелла «Себастиян Бах». Написанная рукой одаренного литератора, она познакомила русского читателя с творческой биографией гениального немецкого кантора, погружая его в романтический мир: «… нет минут непоэтических в жизни поэта; все явления бытия освещены для него незаходимым солнцем души его, и она, как Мнемонова статуя[9], беспрерывно издает гармонические звуки»; или: «…Чувство религиозное и любовь к гармонии свыше осенили семью Бахов»[10].

«Северный Бах» – так называли князя В. Ф. Одоевского любители органного искусства. Ему принадлежат небольшие сочинения для органа, в которых он порой тщательно проставляет регистровку, что свидетельствует о знании инструмента. Надо отметить, что небольшие органы были в домах известных людей: художника А. Брюллова, композитора А. Серова, музыкального деятеля В. Энгельгардта, где также собирались любители органного искусства и обсуждали насущные вопросы.

Огромная любовь к органу и органной музыке, одухотворенная просветительская деятельность князя В. Ф. Одоевского позволяют метафорически обозначить его фигуру

---

[9] *Мнемонова статуя* – огромная статуя близ Фив, названная именем Мемнона, сына Авроры, погибшего во время Троянской войны от руки Ахиллеса. Согласно преданию, при первом прикосновении лучей солнца статуя издавала мелодичные звуки, как бы приветствуя свою мать – зарю Аврору.

[10] *Одоевский В. Ф.* Себастиян Бах. См.: URL: http://odoevskiy.lit-info.ru/odoevskiy/proza/russkie-nochi/sebastiyan-bah.htm (дата обращения: 18.01.2021).

как «Иоанна Крестителя русской органной культуры». Он приложил много сил, чтобы в России зародился и расцвел глубокий интерес к органному искусству.

Органный класс Петербургской консерватории

Петербург положил основание профессиональной органной школе – старейшей в России. С первых дней открытия Консерватории (1862) начал работу и органный класс. Именно в этой атмосфере происходило зарождение нового явления – ***органного концертного музицирования***.

Основателем и первым руководителем органного класса Петербургской консерватории стал Генрих Штиль (1829–1886) – органист, хоровой дирижер, композитор. Он родился в Любеке, учился у Мендельсона. Приехав в наш город, он выиграл конкурс на должность органиста церкви Св. Петра на Невском проспекте и затем был приглашен лично Антоном Рубинштейном на должность профессора органного класса Петербургской консерватории. См. вклейку.

Следует отметить, что занятия органного класса проходили на инструменте церкви Св. Петра, так как Консерватория своего инструмента в то время не имела. В церковном зале стоял самый большой в Петербурге орган фирмы «Валькер». Инструмент был первым в серии, предназначенной для установки в зарубежных странах. Он имел 63 регистра, 3 мануала и две ножные педальные клавиатуры (1840 г.). Он относился к нескольким органам, также имевшим эту специфическую конструкцию (например, в Штутгарте, 1845 г.).

Г. Штиль считался одним из знаменитых европейских органистов-виртуозов. Он был в дружеских отношениях с русскими музыкантами – Глинкой, Антоном и Николаем Рубинштейнами, и др. Авторитет его среди них был очень высок. Пресса характеризовала его так: «…отличный виртуоз, превосходный знаток органной литературы, музыкант с честным и серьезным направлением», «один из талантливых и выдающихся органистов». Штиль выступал с концертами в России, Дании, Швеции, Англии, Италии,

Германии. Среди его учеников – П. Чайковский, Г. Ларош и другие.

После Г. Штиля в 1874 году руководителем органного класса стал Луи Гомилиус (1845–1908), один из первых воспитанников Консерватории. Он окончил ее по классу фортепиано (А. Рубинштейн, 1865), по виолончели (К. Давыдов, 1868). Работая позже в Мариинском театре, он увлекся органом, занимался у Штиля, а впоследствии стал органистом церкви Св. Петра, профессором класса органа Консерватории. За долгие годы преподавания он расширил и дополнил программу обучения. Среди его учеников было много талантливых эстонских и латышских органистов: М. Хярма, А. Калнынь, Р. Тобиас, А. Юрьян, И. Каппель, и других. Педагогическая деятельность Гомилиуса оказала большое влияние на органную культуру Прибалтики и Санкт-Петербурга. См. вклейку.

Гомилиус стал ***популяризировать орган как концертный инструмент***. Пресса отмечала высокий профессионализм органиста, мастерски и со вкусом владеющего регистрами. Он с успехом выступал в церквах и в концертных залах ряда городов России.

В 1909 году органный класс Петербургской консерватории возглавил молодой Жак Гандшин (1886–1955)[11], выходец из Швейцарии. Пройдя курс обучения у крупнейших органистов того времени – М. Регера, К. Штраубе, Ш. Видора, Гандшин в это же время получил прекрасное университетское образование. В 1915 году он стал профессором Консерватории и органистом церкви Св. Петра. Гандшин успешно проявил себя в разных творческих ипостасях: исполнительстве, педагогике, научной и музыкально-общественной деятельности. Гандшин пропагандировал ***орган как исключительно концертный инструмент***. Это проявлялось и в манере исполнения, в подборе про-

[11] *Князева Ж. В.* Петербургский швейцарец Жак Гандшин // Гуманитарные проблемы современной цивилизации. VI международные Лихачевские научные чтения. 26–27 мая 2006 г. СПб.: Изд-во СПбГУП, 2006. С. 224–226.

грамм, в словесной и эпистолярной публицистике. «Его игра отличается академической строгостью… в игре Гандшина покоряла теплота и проникновенность. Тонкая регистровка, камерная манера игры» (из воспоминаний Х. Кушнарева)[12]. См. вклейку.

«Обосновавшись в российской столице, Гандшин получил возможность играть на трех крупнейших органах города – инструментах консерватории, церкви свв. Петра и Павла и Повивального института. Свою концертную деятельность он начал с зала “фантастически оборудованного” (по выражению его жены Е. М. Агрикола) института. Выбор, сделанный Гандшиным, не был случайным: орган клиники обладал легкой и удобной пневматической трактурой, он идеально соответствовал акустике помещения (чего никак нельзя сказать о консерваторском инструменте тех лет). Это был лучший нецерковный орган столицы. Удачным для проведения концертов являлось и само местоположение института: у стрелки Васильевского острова, близ центра города, Академии художеств, университета»[13].

В классе Гандшина органом занимались С. Свиридова, У. Гаджибеков, С. Прокофьев, Н. Ванадзиньш, И. Браудо и многие другие. Гандшин был автором многочисленных статей, среди них – «Из истории органа в России», «Орган как концертный инструмент», «Русская музыка для органа». Благодаря его инициативе и участию многие русские композиторы не прошли мимо органного творчества: Глазунов, Ляпунов, Витоль, Крыжановский, Каратыгин, Николаев и другие.

Всей своей многогранной деятельностью Гандшин привлекал интерес общественности к органу, органной музы-

---

[12] 1920–1930-е: органисты и органы Ленинграда в документах, воспоминаниях, фотографиях // Музыкальная академия. / Публ. и коммент. Ю. Н. Семенова. Вып. 4–5, 1995. С. 91.

[13] *Князева Ж. В.* Органная музыка в концертной жизни Петербурга (1862–1917). СПб.: Изд-во имени Н. И. Новикова, 2012. С. 73.

ке, органной культуре. В 1921 году Гандшин уехал в Швейцарию, где работал церковным органистом, преподавал в университете Базеля, занимался публицистикой[14].

Начальные композиторские опыты

Петербург положил начало и первым опытам русских композиторов в области органной музыки. Но, скажу прямо, композиторы осторожно и «ощупью» постигали природу «короля инструментов». Вероятно, играли роль и особенности национального звукоощущения, и специфика православного ритуала, и определенный консерватизм взглядов, и многое другое. Профессор Ж. Гандшин в одной из своих статей в 1916 году отмечал: «Неосведомленность русских музыкантов по части органа вплоть до недавнего прошлого, в общем, доходила до значительных размеров»[15] (ибо даже Антон Рубинштейн в своих ораториальных сочинениях давал неправильные указания органисту).

И, тем не менее, приближение отечественных композиторов к плодотворному освоению богатейших возможностей органа развивалось. Вначале были Глинка, Одоевский, Серов. Их небольшие полифонические пьесы отмечены безыскусной простотой, стремлением связать «узами законного брака» западную фугу «с условием нашей музыки» (Глинка). Позднее выдающиеся русские композиторы стали эпизодически вводить орган в свои кантатно-ораториальные, оркестровые, музыкально-театральные, хоровые сочинения (Рубинштейн, Чайковский, Римский-Корсаков, Скрябин, Глазунов, Гречанинов). Однако лишь на рубеже XIX–XX веков благодаря инициативе французского аббата Ж. Жубера и профессора Ж. Гандшина появились первые сольные сочинения для органа (Глазунов, Ляпунов, Витоль, Крыжановский, Каратыгин, Николаев, Танеев, Кюи, Глиэр, Катуар, Гунст). Именно ими был создан «золотой фонд» русской органной музыки.

---

[14] Подробнее о концертной деятельности Ж. Гандшина в Петербурге см.: *Князева Ж. В.* Органная музыка в концертной жизни Петербурга (1862–1917). С. 71–82.

Сразу необходимо подчеркнуть особую роль малоизвестной в русской музыкальной культуре личности аббата Жозефа Жубера (1878–1963). Именно ему мы обязаны появлением ***нового жанра в русской музыке – сольной органной пьесы*** – и выходу ее на международный уровень.

…1913 год. Люсон. Вандея. Ж. Жубер – аббат и он же – главный органист городского собора, обращается к выдающемуся русскому композитору, профессору Московской консерватории С. И. Танееву с просьбой написать органное сочинение для составляемой им антологии «Современные мастера органа». Танеев охотно откликается на просьбу и высылает ему написанные по этому случаю «Хоральные вариации». Он же помогает Жуберу связаться с московскими композиторами – Глиэром, Гунстом, Катуаром. Через Жака Гандшина французский аббат с подобной же просьбой обращается к петербургским композиторам – Глазунову, Кюи, Ляпунову, Каратыгину, Витолю, Крыжановскому, Николаеву. Все названные композиторы высылают ему свои сочинения, которые он публикует в V–VIII томах издаваемой им «Антологии».

Жак Гандшин писал в 1916 году: «Я получил письмо от аббата Жубера, издающего во Франции сборник современных органных произведений. Аббат просил меня принять участие в сборнике и предоставить ему какое-либо мое сочинение для органа. Я ответил, что этим ему услужить не могу, но постараюсь доставить ему сочинения русских композиторов; меня увлекла мысль, что впервые в международном органном сборнике выступит группа русских авторов, и мне хотелось, чтобы это выступление было, по возможности, полным и веским»[16].

Итак, прецедент состоялся. Инициатива аббата Жубера привела к созданию «золотого фонда» русской органной музыки. Так что же это была за личность, которая измени-

---

[15] *Гандшин Ж.* Из истории органа в России // Органное искусство. М., 1995. Вып. № 3. С. 10.

[16] Там же. С. 11.

ла направление развития русской композиторской мысли начала XX века в сторону Органа?

Жозеф Жубер – французский аббат, органист, вице-канцлер епископства, капеллан Кармель де Люсон. Таков круг его деятельности. Почти вся его долгая и плодотворная жизнь прошла в трех небольших городках Франции – Коэксе, Ле-Сабль-д'Олоне, Люсоне. См. вклейку.

В Коэксе он родился, здесь его крестили, здесь он принял первое причастие. Отслужил первую обедню. Впоследствии, когда предоставлялась возможность, Жубер с удовольствием возвращался в родной приход к своим бывшим коллегам.

Приехав в 1903 году в Париж для усовершенствования в «Школу Канторум», Ж. Жубер через год возвращается в Люсон, где занимает место штатного органиста собора. Живя в Париже, имея много друзей среди органистов-композиторов, Жозеф любезно просит их предоставить ему их неизданные сочинения. Так зарождалась антология «Современные мастера органа» (8 томов) и серия «Голоса христианской скорби» (5 выпусков). Этот серьезный и капитальный труд не остался незамеченным.

Папа Римский Пий X писал аббату Жуберу: «Его Преосвященство удостаивает Вас высокой похвалы за создание этой антологии и поздравляет с блестящим результатом, которого Вы добились благодаря содействию Ваших выдающихся коллег».

Заботой Ж. Жубера как органиста собора в Люсоне было всегда служить прихожанам своим искусством исполнения литургии. Особое предпочтение он отдавал именно литургическим сочинениям. Жубер исполнял их с благородством и глубиной, выявляя все звуковое богатство своего любимого «Кавайе-Колля». Его регистровка была разнообразной и самобытной.

В 1915 году Жубер попадает на фронт в качестве санитара полевого госпиталя. Всю свою энергию проповедника и музыканта он направляет на облегчение участи больных и раненых. Его вдохновенное слово и музыка лечат несчастных. После окончания войны он вновь возвращается

в Люсон к своим прежним обязанностям, которые исправно выполняет до конца своих дней.

Он прожил долгую жизнь: в течение шестидесяти лет прихожане собора в Люсоне глубоко чтили его высокие человеческие достоинства – внимание, учтивость, доброжелательность. Все его общение с людьми было направлено на то, чтобы творить вокруг себя – Добро.

Итак, аббат и главный органист кафедрального собора города Люсон Жозеф Жубер, создавая восьмитомную антологию «Современные мастера органа» (1912–1914 гг.), дал импульс русской композиторской мысли начала XX века, побудив ее выразить себя в голосе Органа.

Сейчас мне хотелось бы коснуться еще одной личности, преемника Жозефа Жубера, большого друга Санкт-Петербургской Академической Капеллы – аббата Абеля Габори. Изучая истоки русской органной музыки, я пригласил Абеля Габори в 1996 году на международный фестиваль, посвященный столетию профессора И. А. Браудо. Он блестяще выступил в Капелле, сделал доклад в консерватории об органе «Кавайе-Колль» и подарил мне VI том Антологии Жозефа Жубера. Наша переписка продолжалась. Он написал восторженную статью о пребывании в Капелле, ее органе, о Санкт-Петербурге. Он также подарил диск CD и помогал информацией о Жубере.

Возможно, наша дружба породила идею создания трехтомной Антологии «Три столетия органной музыки Северной Пальмиры», которая включала самые выдающиеся произведения петербургских–ленинградских композиторов.

I том содержал сочинения XIX в., во II том входили сочинения XX века, III том включал сочинения XXI века. К III тому А. Габори написал приветственное слово.

В 2018 году я был приглашен на фестиваль в Люсон, где исполнял сочинения русских композиторов: Глинки, Кюи, Римского-Корсакова, Лядова, Чайковского, Шостаковича, Рубинштейна. Эти сочинения были опубликованы в I томе нашей Антологии. Французский органист был уже сильно болен и мог слушать и смотреть мою игру в соборе Люсона

только по записи. Чуть позже он прислал мне трогательное письмо следующего содержания:

> Дорогой Владимир, Старый органист собора Люсона благодарен Вам за то, что Вы позволили ему заново услышать, под Вашими пальцами, Владимир, чудесные звучания люсонского органа! БРАВО, Владимир, Вы сумели заворожить нас этими великолепными звуками.
>
> Спасибо Вам, дорогой друг, – это напомнило мне собственный концерт в Санкт-Петербурге.

В предисловии к III тому Антологии[17], который создан при поддержке руководства государственной Академической Капеллы Санкт-Петербурга, Абель Габори отмечал: «Возможно, трехтомная антология “Три столетия органной музыки Северной Пальмиры”, отражающая особенности стилистики каждой эпохи (XIX–XXI вв.), есть результат импульса, данного отцом Жубером!»

Надо отметить, что в имперский период концерты органной музыки проходили либо в форме духовных концертов, либо смешанных (с вокалистами, с инструменталистами). Более подробная картина этого процесса дана в книге Ж. В. Князевой[18], здесь приведена ее часть до 1880 г.:

Перечень концертов органной музыки
в Санкт-Петербурге (1869–1918)

Год	Дата	Зал	Исполнители
1869	5 янв. 24 апр.	Немецкая реформатская церковь Церковь свв. Петра и Павла	К. Ф. Гомилиус Томас
1870	2 марта	Церковь св. Екатерины	

[17] Три столетия органной музыки Северной Пальмиры. Сб. произв. и транскрипций. В 3 т. Т. 3. Органные сочинения XXI века / СПбГУКИ, фак-т. искусств. каф. ф-но; ред., сост. В. А. Шляпников. СПб.: СПбГУКИ, 2014. 217 с.

[18] *Князева Ж. В.* Органная музыка в концертной жизни Петербурга 1862–1917. С. 124.

1871	26 февр.	Реформатская церковь	В. И. Главач
1872	13 марта	Церковь свв. Петра и Павла	
1873	8 марта	Церковь св. Екатерины	В. Ф. Виссендорф
1874	октябрь	Немецкая реформатская церковь	
	7 нояб.	Немецкая реформатская церковь	Л. Ф. Гомилиус К. Ф. Гомилиус
1877	5 янв.	Шведская церковь	
	27 янв.	Немецкая реформатская церковь	В. Ф. Виссендорф Л. Ф. Гомилиус К. Ф. Гомилиус
	10 мая	Шведская церковь	В. И. Главач
	7 окт.	Немецкая реформатская церковь	Л. Ф. Гомилиус
1878	5 янв.	Шведская церковь	Л. Ф. Гомилиус К. Ф. Гомилиус
1879	22 февр.	Немецкая реформатская церковь	
	25 февр.	Церковь свв. Петра и Павла	
	1 марта	Немецкая реформатская церковь	К. Ф. Гомилиус
	апр. – май	Церковь св. Иоанна	Нахман
1880	3 апр.	Немецкая реформатская церковь	Л. Ф. Гомилиус К. Ф. Гомилиус
	6 апр.	Церковь св. Иоанна	Нахман

Советский период
Петроград – Ленинград

О, грянь, орган, над головой
И каждого, как светом в полдень,
Навек духовностью наполни…
В век бездуховный и слепой.

Л. Болеславский

Революция семнадцатого года XX столетия кардинально изменила органную панораму Петербурга и внесла качественно новые моменты в органную культуру в целом. Орган приобрел новый статус – из церковного и ритуального он превратился в концертный и светский инструмент. Большинство ценных инструментов были уничтожены (1920–1940-е годы), уцелевшие были перенесены в другие помещения.

Перечислим несколько фактов: орган из голландской реформатской церкви был перенесен в Капеллу (1927); орган Мальтийской капеллы Пажеского корпуса – в Малый театр оперы и балета (1928), орган клиники им. Д. О. Отта – в Большой зал Филармонии (1931) и так далее.

В 60-е годы XX века в органной культуре Ленинграда вновь наблюдается «миграция» инструментов: орган церкви Св. Екатерины на Васильевском острове был перенесен в Театр оперы и балета им. С. М. Кирова; орган бывшей церкви Евангелической больницы – в костел Девы Марии Лурдской и др. Положительным результатом этой перестановки стал тот факт, что два ведущих концертных зала города – Большой зал Филармонии и Капелла – получили два прекрасных валькеровских романтических органа. Эти инструменты в 1960–1970 годах были не совсем удачно реконструированы чешской фирмой «Ригер-Клосс». В 60–80-е годы XX века эта же фирма установила новый орган в Малом зале Консерватории, Кировском театре (ныне – Мариинском), построила два учебных инструмента в школе-лицее и училище при Консерватории.

Немецкая фирма «Зауэр» установила новый орган в классе Консерватории и лютеранской церкви Св. Екатерины на Васильевском острове. Все эти инструменты, к сожалению, относятся к разряду рядовых. С началом «перестройки» по экономическим причинам новое строительство органов не велось. Положительной практикой современности можно рассматривать строительство небольших органов петербургским мастером Павлом Чилиным – единственным органостроителем в России. В наш город в возрождающиеся церкви часто привозят бывшие

в употреблении органы. Безусловно, это не является положительной тенденцией в создании современного инструментального «парка» Санкт-Петербурга. Однако суровые экономические условия нашего времени позволяют компромиссно оценивать этот факт. Эти инструменты в определенном смысле позволяют сохранить очаги (пусть и на других уровнях!) органной культуры нашего города: орган Т. Хьюза (кафедральный собор Успения пресвятой девы Марии), орган Г. Штайнманна (церковь Св. Петра), орган Г. Шмидта в Токсово и другие.

В имперский период в Санкт-Петербурге была редчайшая коллекция органов знаменитых мастеров, по художественной ценности эти инструменты не уступали шедеврам Гварнери, Амати. В советский период большое количество органов ушло в небытие. Органная аура Ленинграда в советский период — это уже качественно другое звукоколористическое «поле». Утеряны бесценные органные «гласы», неповторимые в своих тембрально-динамических характеристиках. С конца 1960 – начала 1970-х гг. в городе звучат органы-симбиозы, «мутанты», рядовые инструменты. Поистине органный пласт бесценных звучаний, подобно Атлантиде, исчез. В течение длительного времени в советский период в городе полноценно функционировали три инструмента: орган Государственной Академической Капеллы; орган Большого зала Филармонии; орган Малого зала Консерватории.

Орган Капеллы был построен фирмой «Э. Ф. Валькер» (Людвигсбург, Германия) в 1891 г. для Голландской реформатской церкви (приемка инструмента состоялась 20 января 1892 г.). Инструмент имел 3 мануала и педаль, 28 регистров, пневматическую трактуру. Фасад органа принадлежал мастеру Георгу Людвигу Фридриху, архитектор – Поль Жако. В 1927 г. инструмент был перенесен под руководством мастера Г. Б. Куята в Концертный зал Академической Капеллы. В 1928 г. орган получил Охранное свидетельство как инструмент, представляющий музейную ценность. В 1967–68 гг. был реконструирован и расширен чешской фирмой «Ригер-Клосс» (Крнов). Проспект (кор-

пус) органа: настоящее время является старейшим в России и считается памятником декоративно-прикладного искусства. В 2007 – реставрация-реконструкция фирмой «Ойле».

Орган Большого зала Филармонии был построен фирмой «Э. Ф. Валькер» в 1903 г. для Актового зала Клинического повивально-гинекологического института. Первоначально орган имел 3 мануала и 47 регистров, пневматическую трактуру. В 1910 г. был расширен той же фирмой до 52 регистров. Летом 1931 г. перенесен под руководством Г. Б. Куята в Большой зал филармонии. В 1971–72 гг. орган реконструирован и расширен фирмой «Ригер-Клосс». В 2003–2005 гг. реконструирован немецкой фирмой «Клайс».

Орган Малого зала консерватории фирмы «Валькер» (III/P/46) установлен в 1897 году. В 1961 году фирма «Ригер-Клос» построила новый инструмент, сохранив валькеровский корпус. Диспозиция И. Рейнбергера (Прага) и И. Браудо (Ленинград). С 2009 года в Малом зале находится новый орган фирмы «Ойле» (III/P/56).

«У вас лучшая в мире публика и худшие в мире органы» – это замечание известного чешского органиста, профессора И. Рейнбергера, сделанное им в 60–70-е гг. XX века, может стать эпиграфом к периоду советской органной культуры. И вряд ли к этому можно что-то добавить.

Органный класс Ленинградской консерватории

После отъезда Жака Гандшина на короткое время руководство органным классом взял на себя один из его учеников – Н. К. Ванадзиньш (1921–1923), только что окончивший Консерваторию. Как исполнителю-органисту, Ванадзиньшу были присущи масштаб и виртуозность. В свой репертуар он часто включал сочинения русских композиторов – Глазунова, Ляпунова и произведения Регера. Среди его учеников были О. Цинтинь, П. Сиполниекс, Е. Лисицына. В неоднократных беседах с автором этой статьи Н. Ванадзиньш делился своими взглядами на органное искусство, на органное исполнительство. См. вклейку.

Представляется ценным привести ряд его высказываний, в которых отражены самобытные черты петербургской органной школы. «Орган является не ударным инструментом, а духовым, поэтому на органе надо петь»; «Музыка должна дышать, исполнение должно быть живой речью, а не механичным»; «Органные клавиши надо ласкать, а не бить по ним, необходимо к ним прикасаться, а не ударять». Развитие этих ценных черт в органном исполнительстве было присуще последующим руководителям органного класса – профессору И. Браудо и профессору Н. Оксентян.

В составе органного класса в течение почти всего советского периода работали три преподавателя: профессор И. А. Браудо, доцент Н. И. Оксентян, доцент А. И. Браудо. В течение многих десятилетий они бережно развивали характерные черты петербургской органной школы: романтическое звукосозерцание, одухотворенное произношение интонации, выявление поющей природы органа, достижение красочно осмысленной регистровки. В основном, это были факультативные занятия и дипломы по специальности «органист» не выдавались.

В 1923 году главой ленинградской органной школы стал ученик Ж. Гандшина и Н. Ванадзиньш И. Браудо (1896–1970). С его именем связана эпоха в истории органной культуры Ленинграда. Исполнитель, ученый, педагог. Учась в молодости у выдающихся немецких и французских органистов (Ситтард, Рамин, Штраубе, Видор, Вьерн), Браудо смог синтезировать в своем исполнительстве ценные качества ведущих органных школ: романтическое звукоощущение, строгость и поэтичность, масштаб и утонченность. См. вклейку.

Борис Тищенко говорил: «Браудо – великий органист… Во всех композиторах – старинных, современных – он показывал человеческие качества, о которых мало говорится. В Бахе он открывал Человека…»[19].

[19] Органное искусство. М. – СПб.: 1997, выпуск № 4. С. 22.

Как педагог профессор Браудо был авторитарен и требователен. Он обладал своей методикой – «методом вариантов» – ключом к раскрытию индивидуальности учащегося и живого организма музыки. Среди его учеников: В. Бакеева, Н. Бакеева, А. Котляровский, В. Нильсен, М. Шахин, С. Дайч, Н. Оксентян, А. Браудо, Т. Чаусова, автор данной статьи и другие музыканты.

Как ученого, И. Браудо отличала новизна идей и концепций. «Новые знания» – важнейший вклад в научную мысль. Борис Тищенко говорил: «И. А. был... большой ученый... создавший целую науку... которая называется “Артикуляция”... Книга эта... гениальная. Это учебник музыкальной речи»[20]. Профессор И. Браудо – личность, обогатившая традиции петербургской органной школы своей исполнительской интонацией, научной мыслью, педагогическим методом.

Памяти профессора Браудо

Люди редких профессий редко, но умирают,
уравнивая свой труд с прочими. Землю роют
люди прочих профессий, и родственники назавтра
выглядят, как природа, лишившаяся ихтиозавра.

Март – черно-белый месяц, и зренье в марте
приспособляется легче к изображенью смерти;
снег, толчея колес, и поднимает ворот
бредущий за фотоснимком, едущим через город.

Голос из телефона за полночь вместо фразы
по проволоке передает как ожерелье слезы;
это – немой клавир, и на рычаг надавишь,
ибо для этих нот не существует клавиш.

Переводя иглу с гаснущего рыданья,
тикает на стене верхнего «до» свиданья,
в опустевшей квартире, ее тишине на зависть,
крутится в темноте с вечным молчаньем запись.

17 марта 1970

Иосиф Бродский

[20] Органное искусство. М. – СПб.: 1997, выпуск № 4. С. 31.

Профессор Н. И. Оксентян возглавила органный класс в Консерватории в 1970 году. Ученица И. Браудо, она постоянно и много выступала с концертами в Петербурге, городах России, СНГ, Балтии и за рубежом. Ее артистический облик отмечен самобытностью, высокой духовностью, одухотворенностью, мастерством. И. Браудо писал: «Нина Оксентян – выдающаяся ленинградская органистка, снискавшая своей многолетней, разносторонней исполнительской деятельностью признание и любовь слушателей»[21]. См. вклейку.

Репертуар органистки включал органную музыку всех эпох. Значительное место в нем было уделено произведениям современных петербургских композиторов. Довольно часто она становилась их первой исполнительницей (Г. Белов, А. Мнацаканян, А. Агабабов, В. Цытович). Большое внимание артистка уделяла ансамблевому музицированию (Е. Образцова, И. Богачева, М. Биешу, Б. Штоколов, М. Вайман, Б. Гутников, Н. Рахлин, К. Зандерлинг). Н. Оксентян воспитала плеяду органистов – лауреатов и дипломантов международных и всероссийских конкурсов. Ею записано десять пластинок с музыкой Баха, Телемана, Франка, русских композиторов, вокальные сочинения XVII–XVIII веков. Н. Оксентян – являлась членом жюри Всероссийских органных конкурсов, членом правления Ассоциации органистов, органных мастеров и органологов России.

Доцент А. И. Браудо музыкальное образование получила в Ленинграде. Становление органистки, ее исполнительская и педагогическая деятельность непосредственно связаны с Ленинградской консерваторией. Первостепенную решающую роль в музыкальной судьбе Анастасии Браудо сыграл ее отец и учитель профессор И. А. Браудо. Она много и широко концертировала в Ленинграде и по всей стране. Фундаментом репертуара А. Браудо являются произведения Баха, Листа, Франка, Бельмана, Вьерна, Мессиана, Хиндемита – вот далеко не полный перечень авторов, чьи произведения составляли концертные программы орга-

[21] Органное искусство. М. – СПб.: 1997, выпуск № 4. С. 31.

нистки. А. Браудо выступала также с сольными клавесинными концертами. С конца 1970-х годов А. Браудо живет на Западе, концертирует в Бельгии, Голландии, Франции, Германии, Италии и других странах; участвует в фестивалях в Париже, Бордо, Мадриде, Кельне, Бонне. См. вклейку.

Творчество советских композиторов

Советский период – это новая яркая страница в многовековой истории органного искусства. Вклад ленинградских композиторов в органную тематику был значительным. При всем различии форм, стилей, жанров органных сочинений им присуща общая черта – разработка специфически органной фактуры на новом мелодическом материале. Велика роль профессора И. Браудо в создании многих сочинений ленинградскими авторами, инициировавшего внимание композиторов к органу. Появились произведения Кушнарева, Юдина, Волошина, Тюлина, Чишко, Шостаковича, Гана, Евлахова, Баланчивадзе. В 1933 году Ленинградская консерватория впервые провела конкурс на лучшее органное сочинение. В одной из статей И. Браудо писал: «Наша органная литература – интереснейшая глава советской литературы, и более того, европейской музыки XX века в целом. Глава начатая. Глава, которая еще будет продолжена и развита»[22]. Так и случилось. 50–60-е годы XX столетия были отмечены появлением оригинальных сочинений Тищенко, Слонимского, Белова, Фалика, Мнацаканяна, Кочурова.

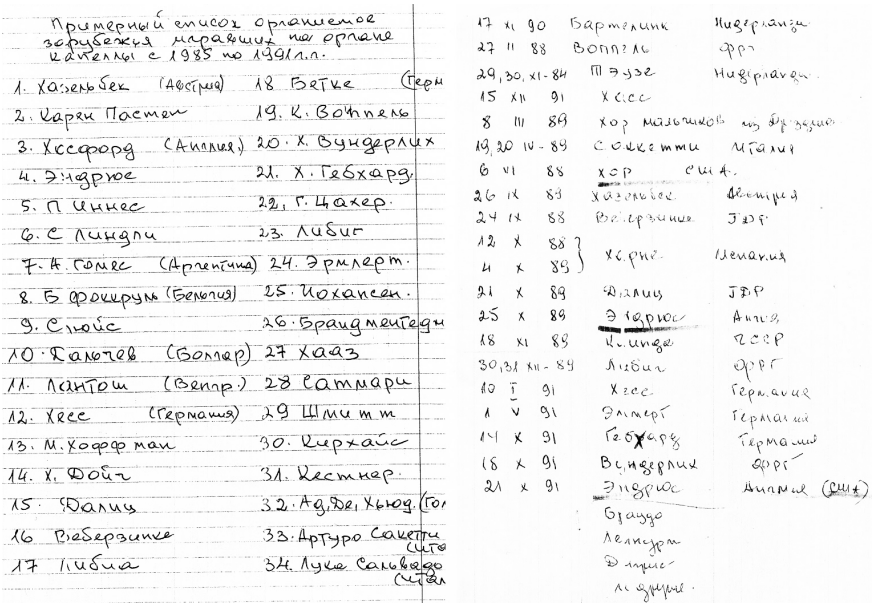
Отечественная органная музыка, начиная с 60-х годов XX века, вступила в свой современный этап. Композиторы используют орган в различных сферах: музыка для театра и кино (Арапов, Слонимский, Кнайфель, Шостакович, Портнов); симфоническая, кантатно-ораториальная (Петров, Салманов, Мартынов, Слонимский); концерт для ор-

[22] *Браудо И. А.* Заметки о советской органной музыке // И. А. Браудо. Артикуляция (о произношении мелодии). Об органной и клавирной музыке. СПб., 2014. С. 380.

гана с оркестром (Слонимский, Белов, Рогалев, Агабабов); камерно-инструментальная (Банщиков, Портнов, Евтушенко, Цытович, Устинов, Успенский, Толстой, Корчмар, Волкова). См. вклейку.

Современные композиторы используют всевозможные средства органного письма, разную тематику, приемы (кластерно-ротационную технику, глиссандо в педали, выключение мотора и др.). Идут напряженные поиски, эксперименты…

Концертная жизнь в 1960–90-е гг. советского периода была очень интенсивной. Возьмем, к примеру, Большой зал Академической Капеллы. Концерты отечественных органистов (И. Браудо, А. Браудо, Н. Оксентян, Л. Ройзман, Л. Дигрис, Х. Лепнурм, О. Янченко, Н. Бакеева и многие другие) сочетались с зарубежными артистами разных стран мира: Мари-Клер Ален, К. Рихтер, Л. Рогг, Ж. Гийю и многие другие. Интенсивность концертной жизни была высокой. Приведем для примера график органных концертов в Большом зале Капеллы из «Дневника» органного мастера Капеллы Ю. С. Пронцкетиса:



Публика

Аншлаги! Аншлаги! Аншлаги!

«"Все билеты проданы". Эти слова – постоянный спутник едва ли не каждого органного концерта. Нетерпеливые ожидания начала, чуткая тишина во время исполнения, в антракте – тихий говор слушателей, с любопытством рассматривающих органную кафедру, восторженные лица, вызовы на бис... Огромная популярность органных концертов в наше время очевидна». Так начиналась одна из моих статей в одной из ленинградских газет, посвященная органным концертам 70-х годов XX века. Всегда ли петербургская публика так заинтересованно воспринимала орган и органную музыку?

За 150 лет органное искусство стало органичной часть русской музыкальной культуры. Большую роль в этом сыграли великолепные органы нашего города, высокая профессиональная школа (концертный органный стиль), композиторское творчество, социально-психологические факторы. Органная музыка с ее высокой духовностью была постепенно воспринята «русской душой» и стала связующим звеном между европейской культурой и самобытностью русской жизни. Следует заметить, что в имперский период органные концерты были редким событием по сравнению с другими жанрами и формами музицирования. В основном они проходили в храмах. Но они были очень притягательны для слушателя. Каждый находил для души свои «константы»: духовные, психологические, этические, эстетические, экзотические. И если мы вспомним отзывы современников и прессы на концерты органистов петербургской школы Штиля, Гомилиуса, Гандшина, то везде отмечался большой интерес слушателя к этим выступлениям.

Концерты ленинградских органистов профессоров И. Браудо, Н. Оксентян всегда проходили при переполненных залах. И более чуткую, отзывчивую, внимательную, требовательную публику вряд ли где можно встретить. Наш слушатель ждет от органиста-исполнителя, как и пианиста, скрипача, дирижера, – искусства эмоционального,

поэтичного, духовного. Звукоинформационное «поле» органиста должно быть носителем глубокой мысли и чувства. Если кратко – то за органом должна быть Личность. Ибо только она может подчинить все выразительные ресурсы инструмента созданию высокохудожественного образа.

Среди классических жанров органная музыка по популярности занимает одно из первых мест. Современный слушатель не обходит вниманием орган. Публика органных концертов имеет свои приметы: среди нее много молодежи, по составу она демократична, информированность ее об органном искусстве невелика, состав непостоянен. Так что же притягивает слушателя к посещению органных концертов? Это прежде всего возможность отвлечься от повседневности, обыденности, познакомиться с органом и органной музыкой.

Парадоксально, но интерес к исполнителю-органисту сейчас невелик. И вот здесь мы сталкиваемся со специфической особенностью органа, отличием его от всех других музыкальных инструментов. Отличие это состоит в том, что в восприятии многих слушателей богатейшие тембровые и динамические возможности органа как бы отодвигают на второй план индивидуальность исполнителя, его технику, умение воплотить музыкальный образ.

Может быть, именно поэтому, направляясь, например, на фортепианный или симфонический концерт, слушатель шел на «Микеланджели» или «Мравинского», когда же они направляются на органный вечер, идут обычно на «орган».

«Признаюсь, что отношение мое к органному исполнительству чисто любительское: сколько уж лет слушаю орган из зала, а все не могу разобрать, хорошо играет органист или нет, все не могу понять, властелин ли он над своим инструментом или впечатления слушателю внушает инструмент как таковой... не верю себе в своих впечатлениях и не могу преодолеть психологического препятствия на пути к органным концертам... не получил оснований отказаться от своего понятия органной игры как обезличенной исполнительской деятельности, жестко заданной “факто-

ром инструмента”»[23]. А вот впечатления великого Святослава Рихтера от игры на органе уже упоминавшегося нами известного чешского органиста И. Рейнбергера. «Бах – на органе! Что можно сказать. Да, слушал, вероятно, было хорошо или, по крайней мере, прилично. Но ничего не поделаешь, нет у меня таланта услышать по-настоящему орган...»[24]. И в заключение на эту тему проникнутый горькой иронией афоризм профессора Н. Перельмана: «Есть пьесы, которые родились в счастливой исполнительской рубашке; это значит – можно мало уметь, а получается недурно. Примеры: ... у органистов – почти весь репертуар»[25]. Не все так однозначно в «органном королевстве»

Органная музыка может и должна стать фактором приобщения широких слоев публики к высоким художественным образцам музыкального искусства. Необходимо учить публику смотреть на органное искусство не как на диковинку, моду, экзотику, психотерапию, но как на искусство, дающее разнообразные и глубокие впечатления, сродни симфоническому, оперному, скрипичному. Большую роль могут сыграть просветительские семинары, лекции, факультативы. Основная их цель – воспитание знающего, грамотного, правильно ориентирующегося в ценностях органного искусства слушателя. Но, главное – наш слушатель всей душой любит орган и органную музыку.

Санкт-Петербург: период Новой России

Пусть голоса органа снова грянут...

Анна Ахматова

Период Новой России – это медленное возрождение и инструментария (Капелла, Филармония, Консерватория,

---

[23] *Гаккель Л.* В концертном зале: Впечатления 1950–1980-х гг.: [Панорама музык. жизни Ленинграда] / Л. Гаккель; Филармон. о-во Санкт-Петербурга. СПб.: Композитор, 1997. С. 138–139.

[24] *Монсенжон Б.* Рихтер. Диалоги – Дневники. М.: Классика–XXI, 2002. С. 188.

[25] *Перельман Н.* В классе рояля. Л.: Музыка, 1981. С. 69.

церкви, салоны, учебные заведения); это молодая плеяда одаренных исполнителей – лауреатов и дипломантов международных конкурсов и фестивалей; это и новые сочинения петербургских композиторов; это и богатая мозаика концертной жизни: мастер-классы, фестивали, конкурсы, гастроли. Дадим краткий и обобщающий абрис органной ситуации наших дней в городе на Неве.

Органный ландшафт

Красочная разношерстность или органное многоцветие. Органы новые и старые, духовые и электронные, фабричные и ручные, одним словом, некая разноголосица. Общее количество духовых органов – 23. Из них – 13 светских, 10 – церковных. Укажем на залы и церкви, где находятся сейчас органы различных фирм. В некоторых школах и церквях имеются электронные органы.

Духовые органы Санкт-Петербурга (концертные и учебные заведения):

Большой зал филармонии, Государственная академическая Капелла, Консерватория, Мариинский концертный зал, Таврическая Капелла, Училище Римского-Корсакова, Школа для взрослых (два небольших инструмента), Охтинский центр эстетического воспитания, Училище Мусоргского, Хоровое училище, Мариинский театр, Мальтийская Капелла, Зал клиники им. Д. О. Отта[26].

Церковные (духовые):

Храм Лурдской Божией Матери, Собор Успения Пресвятой Девы Марии, Церковь Св. Петра (Петрикирхе),

[26] Несмотря на тяжелые экономические условия, городу очень повезло, он обогатился четырьмя новыми инструментами: орган фирмы «Alfred Kern et Fils» (Страсбург, Франция, 2009) в Концертном зале Мариинского театра, орган фирмы «Hermann Eule» (Баутцен, Германия, 2009) в Малом зале им. А. К. Глазунова Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, орган фирмы «Gerhard Grenzing» (Барселона, Испания, 2010) в Купольном зале Таврического дворца, орган «Martti Porthan» (Финляндия, 2010) в Евангелическо-лютеранской церкви Святой Марии.

Церковь Св. Екатерины на В. О., Лютеранская церковь Святого Михаила на В. О., Финская церковь Святой Марии, Кирха Св. Троицы евангелическо-лютеранского прихода Tuutari в Дудергофе, Собор Святых Петра и Павла (Выборг), Кирха святых апостолов Петра и Павла (Токсово), Кирха Святой Марии Магдалины (Приморск).

Для возрождения и развития органного инструментария – базы органной культуры – прежде всего, требуется разработка глубоко продуманной, художественно и технически обоснованной органной политики, как городской, так и на федеральном уровне. И не будем скрывать, необходимы зарубежные инвестиции в различных формах, учитывающие художественный ландшафт города, его органную концепцию. Чтобы стать одним из притягательных европейских и мировых центров органного искусства, Санкт-Петербург должен, по нашему мнению, расширить свою красочную и стилистическую палитру. Город должен обладать инструментами основных стилистических направлений: барочным, романтическим, универсальным. Это дало бы возможность, прежде всего, верного стилистического исполнения органной музыки. Идеальный город органов – будущий Петербург – должен иметь немецкий классический барочный, немецкий романтический, французский классический барочный, французский романтический, испанский, итальянский органы. Такая палитра инструментов позволит быть достоверными особенностям того или иного стиля и правдиво воскрешать музыкальный дух великих творцов прошлого.

Стоит еще отметить один важный момент. Говоря о строительстве органов, следует сделать одно очень важное пояснение. Органы, как творения художественно-технической мысли, создаются в неразрывном союзе людей трех профессий: акустика, архитектора-инженера, органостроителя. Без каждого из них не может состояться инструмент высокого класса. Роль каждого из них значительна в разработке проекта установки того или иного органа, однако часто акустик-эксперт и архитектор выпадают из поля зрения общественности при создании инструмента.

Отдельная тема должна быть посвящена органным мастерам нашего города – людям, следящим за состоянием «здоровья» органов. Органный мастер – редчайшая профессия. Мы можем быть счастливы, что имели такого мастера, как Ю. С. Пронцкетис, который бессменно много десятков лет следил за основными функционирующими органами города. Его опыт бесценен. Возможно, следовало бы открыть небольшую органную мастерскую при консерватории или Капелле, где бы молодые мастера познавали тайны своего ремесла.

А сейчас сделаем небольшое отступление и опишем рождение новой органной точки на музыкальной карте нашего города, тем более что историческая предпосылка для этого была. Клара Шуман в своем дневнике за 1844 г. после посещения дворца принца Ольденбургского (ныне здание Санкт-Петербургского государственного института культуры и искусств) отмечала: «Принц показал нам свой орган, который помещается в небольшой домашней часовне».

«80–90-е гг. XX века. Санкт-Петербургская государственная академия культуры. Приказ № 8 от 27.05.1988 г. гласит: “Введение факультатива органа и клавесина для студентов дирижерско-хоровой и оркестровой специальности». Инструментарий – электроорган “Прелюдия” и клавесин “Аммер” имеются в наличии».

Доцентом В. Шляпниковым разработан и составлен «Проект курса органа (факультатив для вузов культуры). Принят на секции от 27 ноября 1987 года (протокол № 2). Проект имеет два положительных отзыва от проф. Московской консерватории Л. Ройзмана и проф. Киевской консерватории А. Котляревского. Данный курс органа предполагает: индивидуальные занятия за органом; семинары по истории органной музыки; методика обучения игры на органе; импровизация; постройка и эксплуатация органа; ассистентская практика; музыкальные экскурсии по органным местам. Такого курса программ в 80-е гг. прошлого столетия не было ни в одной консерватории СССР. Органный класс посещали крупные европейские и азиатские органисты: В. Харрис (США), А. Габори (Франция), М. Цкио-

ка (Япония), Чо Мён Джа (Южная Корея), Шэн Фан Сю (Китай) и др. Одновременно с факультативом существовал план постройки духового органа в камерном зале академии немецкой фирмой «Эмлих». Объединение Германии сыграло для этого плана роковую роль. Форс-мажор.

Студенты, успешно закончившие факультатив, работают как специалисты в США, Норвегии, Германии, России и т. д. Но главная цель факультатива – это воспитание будущего потенциального слушателя органных концертов. Слушателя умного, тонкого, понимающего природу инструмента, акустические закономерности зала, специфику органной игры и сочинения разностилевых направлений, – вот что было самым важным.

Программа и деятельность факультатива была высоко оценена отечественными и зарубежными специалистами. Так в самом крупном органном журнале Японии «Organ-Kenkyu» (№ 23 за 1995 г.) высоко оценивалась программа и уровень студентов, многие из которых, впоследствии, получили работу в зарубежных странах. Все это позволило журналу «American organist» обозначить руководителя факультатива В. А. Шляпникова как одного из ведущих деятелей органной культуры современной России[27].

Консерватория
Кафедра органа и клавесина. Органный Совет

Приказом № 179 от 30 ноября 1999 г. в петербургской Консерватории была создана кафедра органа и клавесина. Заведующим кафедрой стал профессор И. В. Розанов. В поле деятельности входил учебный процесс студентов и аспирантов. Членами кафедры, в частности, были профессор Нина Оксентян, доцент Татьяна Чаусова, ст. преподаватель Денис Марков, ст. преподаватель М. Вяйзя и др.

В данный период произошла смена поколений и эпох. Изменились художественные идеалы и приоритеты. Романтическое звукосозерцание в значительной степени сме-

[27] Organs of St. Petersburg and the Leningrad region by James L. Wallmann // The American Organist. April 2000. P. 72.

нилось прагматизмом и рационализмом. В век глобализации и обширной коммуникации молодые педагоги-органисты вбирают в себя достижения разных школ и направлений, но, как показывает практика и жизнь, в конечном счете все решает талант и личность исполнителя.

В настоящее время кафедру органа и клавесина возглавляет Заслуженный артист России, доцент Д. Зарецкий. Членами кафедры являются профессор Т. Чаусова, преподаватели М. Вяйзя, Ю. Юферева и другие. См. вклейку.

Органный Совет консерватории

Параллельно организации кафедры органа и клавесина, решением Ученого Совета от 29 декабря 2001 г. был создан Органный Совет (приказ № 248 во исполнение решения от 10 декабря 2002 г.).

В круг обязанностей Органного Совета входила художественно-административная деятельность. Органный Совет проводил большую работу: фестивали, конкурсы, научные семинары, конференции, издание книг, журналов, выпуск CD, DVD, передачи на радио и телевидении и многое другое. Так, например, впервые Органным Советом были организованы городские и международные фестивали (Рождественский и Пасхальный), которые проходили в Архикафедральном католическом соборе Успения Пресвятой Девы Марии. Участие в них принимали артисты Большого театра, Мариинского театра, Михайловского театра, Филармонии, Капеллы, Академии культуры; организация конкурса исполнителей «Номинация», участие в зарубежных конкурсах, мастер-классы, а также организация визитов президента японской органной ассоциации проф. М. Цкиока, президента южнокорейской органной ассоциации Чо Мён Джа, органиста и аббата Абеля Габори (Франция), органистки Виктории Харрис (США) и др. См. вклейку.

Председателем органного Совета был назначен Владимир Алексеевич Шляпников. Члены Органного Совета:

профессор Оксентян Нина Ивановна,

доцент Чаусова Татьяна Михайловна,

доцент Кравчун Павел Николаевич,
ст. преподаватель Марков Денис Николаевич,
органный мастер Чилин Павел Константинович,
внештатный представитель СМИ Родионов Алексей Вячеславович.

Выполнив блестяще все обязательства перед органной культурой города в 2007 году (Органный Совет подготовил программу реставрации-реконструкции всех имеющихся органов города для правительства Санкт-Петербурга), ОС постепенно передал все свои полномочия кафедре органа и клавесина. См. вклейку.

Современная музыка для органа

В третьем томе недавно вышедшей (июль 2020) трехтомной Антологии «Три столетия органной музыки Северной Пальмиры»[28] опубликованы органные сочинения тринадцати петербургских композиторов. Новые идеи, жанры, формы. Эти произведения написаны специально для третьего тома антологии. Почти зеркальное отражение ситуации с Жозефом Жубером. См. вклейку.

Дорогой Владимир,
Камни собора Люсона по-прежнему помнят звуки Вашего концерта!
Я уверен, что третий том вашей антологии будет содержать очень интересную музыку. Спустя столетие, Вы, следуя своему пути, продолжаете работу Жозефа Жубера и великих русских музыкантов.

Гийом Марионно, главный органист собора Люсона.
3 января 2019

Гийом Марионно был приглашен нами в Капеллу с сольным концертом, где в 1996 году выступал Абель Габори. Программа концерта была обширной и многообразной, с редкими транскрипциями русских композиторов. Подарком исполнителю, продемонстрировавшему лучшие

[28] Три столетия органной музыки Северной Пальмиры. Сб. произв. и транскрипций. В 3 т. Т. 3. Органные сочинения XXI века. 2014.

черты французской органной школы (ясность и простота), были оглушительные аплодисменты, прерываемые криками «Браво!» Это свидетельствовало о высоких достоинствах французской органной школы, истоки которой мы находим в творчестве величайшего композитора-органиста XIX века Сезара Франка.

Сочинения, вошедшие в третий том Антологии:

Сочинения для органа соло

Евгений Петров. ХОРАЛ «WIR FREUEN UNS…» из музыки к спектаклю «Поллианна» театра «Комедианты»

Вячеслав Круглик. МУХА И СЛОН

Алексей Курбанов. АСТРАЛЬНАЯ СУБСТАНЦИЯ

Владимир Сапожников. ТРИЛИСТНИК

Алексей Курбанов. МЕДИТАЦИЯ

Алексей Курбанов. SURSUM CORDA! (Откройте сердца!)

Светлана Нестерова. БЕГ

Алексей Курбанов. ПАМЯТИ УИЛЬЯМА БАТЛЕРА ЙЕЙТСА

Илья Остромогильский. ФАНТАЗИЯ

Елизавета Панченко. ФАНТАЗИЯ

Елизавета Панченко. МОЛИТВА О МИРЕ

Александр Изосимов. ЯВЛЕНИЕ АРХАНГЕЛА РАФАИЛА АДАМУ И ЕВЕ

из оперы «Потерянный рай»

Светлана Лаврова. CORONA ASTRALIS

Сочинения для органа и голоса

Григорий Корчмар. ДВЕ ХОРАЛЬНЫЕ ПРЕЛЮДИИ

I. Я ЗНАЮ, ЧТО ЦАРСТВО НЕБЕСНОЕ…

II. ЦЕРКОВЬ – ЭТО ДРЕВНИЙ ХРАМ

Григорий Корчмар. MATER DEI (БОГОМАТЕРЬ) (гимны Святой Деве Марии для сопрано и органа на латинские канонические тексты)

I. AVE MARIA, GRATIA PLENA (Радуйся Мария, исполненная милости)

II. BEATA ES, MARIA (Благословенна Мария)

III. AVE REGINA COELORUM (Радуйся, Царица небес…)

IV. AVE SANCTISSIMA MARIA (Радуйся, пресвятая Мария…)

Сочинение для органа и валторны

Наталья Волкова. МЛЕЧНЫЙ ПУТЬ (для валторны и органа)

Транскрипции для органа фортепианных и оркестровых сочинений

Александр Пономарев. ТРИ РОМАНСА (на стихи Федерико Гарсиа Лорки). Транскрипция для органа Владимира Шляпникова (2019)

I. А ПОТОМ…

II. ПОСТУПЬ СИГИРИЙ

III. MEMENTO

Виктор Плешак. ВАЛЬС – АПОКАЛИПСИС (из поэтории для Андреевского оркестра, хора, органа, чтеца и солистов «Страсти по русской революции 1917 года»). Транскрипция для органа Елизаветы Панченко (2018).

См. вклейку.

Концертная жизнь Северной Пальмиры многолика и богата. Концерты, фестивали, конкурсы и др. Концерты проходят и в залах и в церквях. Публика с удовольствием вслушивается в «Серебряные Гласы». Остановимся на нескольких датах.

2008 год. Санкт-Петербург. Международный органный фестиваль «Три столетия органной культуры Санкт-Петербурга». Центром и инициатором фестиваля является Санкт-Петербургская государственная Капелла и ее исторический раритет – орган «Валькер». В течение восьми месяцев звучат все органы города (церкви, концертные залы, учебные заведения), играют лучшие российские и европейские органисты, исполняются новые сочинения. См. вклейку.

2019 год. Первый Всероссийский День Органа. Мог ли себе представить Владимир Стасов, написавший в своей статье 1856 года, что орган в России не играет никакой роли, а в обществе царит антипатия, равнодушие к органу и органной музыке, что через сто шестьдесят лет Россия по

достоинству оценит Короля инструментов – Орган, и этот факт воплотится в Первом Всероссийском Дне Органа?

Государственная Академическая Капелла Санкт-Петербурга представляла органную культуру нашего города на этом форуме масштабной и высокохудожественной Программой.

«Столица органной музыки» – таков был наш город до революции. А сейчас?.. Город «органных княжеств», в каждом из которых идет интенсивная творческая работа. Духовые и электронные органы; академическая и креативная программа: соединение органа с танцем, балетом, боевыми искусствами и многое, многое разное. Постоянный поиск нового, а это значит – органному искусству в Санкт-Петербурге жить и процветать!

Сегодня можно с уверенностью сказать, что органная культура Санкт-Петербурга вступает в период «Треченто» – Раннего Возрождения. Подобно чудесному цветку органная культура начинает медленно распускаться.

Какими путями должно идти дальнейшее развитие петербургской органной школы, чтобы сегодня она получила европейское и мировое признание. Ведь не секрет, что понятие «русский органист» для западного менталитета означает примерно то же, что для русского – «пианист из Конго». Существуют великие органные державы: Германия, Франция, Англия и другие страны, где имеются вековые традиции органостроения, исполнительских школ, композиторского творчества, восприятия слушателями этого инструмента. Последние десятилетия XX века дали возможность ценителям органного искусства в нашем городе познакомиться с органистами почти всех стран мира. Этот бесценный слуховой опыт позволяет сделать довольно оптимистичный вывод, базирующийся не на абстрактных рассуждениях, а на жизненной музыкальной практике. Ценные качества петербургской органной школы, концентрируясь в том или ином талантливом музыканте, получают высокое признание «органной элиты Запада». Однако многие российские молодые исполнители подражают западным моделям и стандартам, часто схоластического

толка, что приводит к потере художественного начала в их игре. Их информационное поле – стерильно. Оно не несет в себе ни идеи, ни эмоции, ни смысла. Думается, что успех петербургской органной школы, а шире – российской, заключен в бережном сохранении и развитии указанных ценных качеств школы, которые являются и качествами великой русской исполнительской школы, представленной именами Рубинштейна, Шаляпина, Рахманинова, Рихтера, Соколова и других.

В нашем городе любят органную музыку. Из классических жанров она одна из самых популярных. Наше время – почти явная противоположность стасовским реалиям. Однако сейчас и у нас прослеживается тенденция к уменьшению слушательского интереса к органным концертам. И причин здесь много: и частота концертов за короткий период времени, и часто средний уровень исполнителей, и девальвация ценностей органной культуры и особенностей восприятия русской публикой органа и исполнителя-органиста. Наш слушатель ждет за органом Личности. Ибо только она может своим талантом породить высокохудожественную идею, способную увлечь слушателя. Звукоинформационное поле органиста должно быть носителем высоких этических и эстетических ценностей, а не являть собой «жонглирование» тембральными красками или «компьютерный» стиль игры, который, в сущности, есть банальная музыкальная физкультура.

Может ли Россия, и надо ли ей быть великой органной державой? Необходима ли нам подобная амбициозность? Есть страны, где орган пребывает «дома». Вся история развития страны, ее уклад, религиозное мировоззрение создали естественную среду для этого инструмента. В Россию орган пришел извне. Он для нас любимый, но «заморский гость». В нашей среде он приобрел новые черты. Наша заключительная сентенция будет следующей: России не обязательно быть великой органной державой, но она должна иметь свой самобытный органный голос в партитуре европейской и мировой органной культуры!

ПРИЛОЖЕНИЕ

В. В. Ефимовская

Храм будет построен!
или
Текст жизни
Духовные смыслы прозы
о. Геннадия Рязанцева-Седогина*

> Тому, кто пожелает истинно честно служить России, нужно иметь очень много любви к ней, которая бы поглотила уже все другие чувства, – нужно иметь много любви к человеку вообще и сделаться истинным христианином во всем смысле этого слова[1].
>
> *Н. В. Гоголь*

> ... акт покаяния – это прямой путь к исповеди, понимаемой как Текст жизни[2].
>
> *С. М. Уваров*

1. «Взявши в руки небесный светильник»

Новая книга известного современного прозаика, публициста, поэта протоиерея Геннадия Рязанцева-Седогина

---

* В этом дополнительном разделе помещен сокращенный вариант статьи выдающегося петербургского поэта и литературного критика Валентины Валентиновны Ефимовской (Станкевич). Автор предлагает читателю иной, по сравнению с научно-исследовательским, ракурс осмысления и видения современного искусства, взгляд поэта на художественное творчество писателя, обращающий наше сознание к сущностным проблемам бытия.

Целиком статья опубликована под названием «Текст жизни. Духовные смыслы прозы священника Геннадия Рязанцева-Седогина на примере новой его книги» на сайте «Русская народная линия» 10.05.2021 (дата обращения: 28.06.2021).

«Проза. Малое собрание сочинений», состоит из романа, рассказов и литературно-критических статей о современном литературном творчестве. Название главного произведения собрания сочинений – романа «Земля живых», указывающее на известную библейскую истину, что Бог не есть Бог мертвых, но живых (Мф. 22:32, Мк. 12:27, Лк. 20:28), свидетельствует о духовной направленности этого издания. Для Господа все живы, ведь умершие воскреснут (пробудятся). Поэтому земля живых – это земля всех, кто был, кто есть и кто грядет. Давая такое всеохватное название, писатель ставит перед собой трудную задачу всеобъемлющего знания, объединения действительности с минувшим и жизнью будущего века, всего со всем, всех со всеми. Оправдывает писателя в этом титаническом стремлении его священнический сан, его рукоположение, через которое на избранного нисходит Святой Дух и поставляет его совершать таинства, дает дополнительные силы пасти стадо христиан, открывает незримые смыслы бытия. Божественный огонь благодати Святого Духа хранится в Церкви и преемственно передается из рода в род.

Отец Геннадий, ныне протоиерей, осуществил свое священническое призвание в сознательном возрасте, уже после окончания Литературного института, где получил литературную профессию. Он является продолжателем дела русских религиозных писателей, обладавших духовным саном, понимавшим, что только человеку свойственно «умное и словесное состояние души» (святитель Григорий Палама). Религиозные пути и духовные искания были присущи классической русской литературе, которая многих приводила в храм. Деятели Русской Православной Церкви являлись создателями выдающихся литературно-философских произведений, а некоторые светские писатели посвящали свою жизнь Церкви, осознавая ее космическое значение, видя присутствие в ней Христа, осуществляя свое Ему сопричастие.

В аннотации к книге о. Геннадия не объявляются масштабы литературной задачи, но формулируется очень русская, очень церковная тема – защита «маленького челове-

ка», предполагается доказательство единственности и ценности каждой человеческой личности. «История не помнит маленьких людей, – говорит автор. – Они приходят в жизнь из неизвестности и уходят в безвестность, как будто и не жили на свете… Для меня история – это история жизни маленьких людей». Из вступления, названного «Трудности перевода», где задаются нравственные координаты, в которых происходит развитие содержания, где называются основные категории современной духовной ситуации, становится понятно, что автор взялся за трудный перевод на современный язык языка Вечности, за объединение высоких небесных смыслов и земных реалий, за осмысление великой одушевляющей силы имени-названия. Возможность такого свершения определяется данными духовного опыта автора, знанием трудов Отцов Церкви, таких как Василий Великий, Григорий Богослов, цитируемых в книге, и его литературным талантом. Задача совокупного познания, поставленная в произведении, решается на основе способа, сформулированного нашим соотечественником старцем Силуаном Афонским. «…путь к познанию о бытии лежит чрез обращение человеческого духа внутрь себя и затем к Богу, При этом …ум отходит от бесконечной множественности и раздробленности явлений мира и всею силою обращается к Богу и, пребывая в Боге, видит и себя, и весь мир»[3].

Именно такая трудно достижимая в обыденной жизни точка зрения выбрана писателем для освобождения своего художественного зрения, для усиления интуиции, для укрепления любви к человеку, для создания романа о нашей жизни, Церкви и вере. Но автор усложняет задачу, берется за решение труднейшей современной задачи – создание образа положительного героя. В наше время, когда искусство опутано паутиной порока, когда порицается нравственность и осмеивается целомудрие, исследование лучших человеческих качеств кажется архаичным. Но писателю удается создать необходимое именно сегодня, современное произведение, главным героем которого является священник (отчасти сам автор). Это тот герой, который

необходим, «когда диавол выступил в мире уже без маски» (Гоголь), когда им отвоевываются огромные пространства культуры, когда вновь актуальны слова великого Гоголя «Господи, свяжи сатану таинственной силой неисповедимого креста».

Идея преображение личности и действительности, духовное укрепление человека – темы не новые, исследованные в русской классической литературе. Отец Геннадий, зная о великих предшественниках, предстает в своем произведении не только как художник, но и как мыслитель. Роман, имеющий несложный сюжет, являясь реалистичным, воспринимается как многоплановый, полифоничный, философский труд. Темы подвига и страдания, духа и плоти, греха и покаяния, национальности и менталитета, хаоса и порядка решаются не только на евангельской основе, но посредством личного опыта и с помощью поэтической интуиции, присущей автору – поэту. Отец Геннадий уделяет внимание живописной стороне мира, использует образы природы для описания человеческих переживаний. Например, через картины космического холода и пространства, не заполненного атмосферой, создает ощущение людского одиночества. Человеческую радость выражает через солнечный и теплый день, «один из тех дней, которые наполнены неизъяснимой радостью присутствия Бога»[4]. Словесное мастерство позволяет о. Геннадию изображать не только переживания героев или сложные глубинные реальности, но и создавать живые типичные характеры персонажей. В произведении много действующих лиц, и это оправдано, ведь, как писал Гоголь в письме к Языкову, «...к Богу нельзя прийти, минуя людей; надо начинать с самого себя»[5].

Главный герой – священник проделал собственный путь к Богу. Отражение этого пути не является задачей романа, автор предполагает рассмотреть все трудности непосредственно священнического служения, требующего «положить душу свою за други своя» (Ин. 15: 13). Как повести́ за собой свою паству, как просветить грешные души, как укрепиться самому, чтобы стать достойным примером?

«Без Христа (т. е. не “не взявши в руки небесного светильника”) нельзя опуститься в темную глубину человека»[6]. Автору и его лирическому герою по долгу службы, выбранной по призванию, приходится опускаться в глубины человеческих душ, просветлять их, принимать на себя грехи людей, проповедовать истину, осознавая, что каждый человек – подобие Божие. Для исполнения этой должности необходимо, как говорит о. Геннадий, «иметь другое зрение – зрение глубокой веры». Только тогда за тобой последуют многие, только тогда осознают люди свое «небесное гражданство», только тогда станет необоримой наша православная Россия.

Автор книги держит в уме известные слова Гоголя: «Общество образуется само собою, общество слагается из единиц. Надобно чтобы каждая единица исполняла должность свою... Нужно вспомнить человеку, что он вовсе не материальная скотина, но высокий гражданин высокого небесного гражданства». Эту исконную национальную мысль писатель конкретизирует, выделяя в современном мире роль священника, располагая его на первом рубеже собирания народа в государство и Отечество.

2. Исполняя должность свою

Геннадий Рязанцев-Седогин рассказывает о долге и служении священника, которому выпала миссия строителя храма. Он, как и герой его романа о. Евгений, после рукоположения был направлен в храм, которого не было. Священнику нужно было построить новую церковь в Липецке на месте старинного кафедрального собора во имя Рождества Христова, разрушенного в богоборческие большевистские времена. И молодой батюшка взялся, сначала с робостью, с неверием в свои силы, за это строительство, потом с твердым убеждением, что «кто-то должен строить храмы».

Храм – это не только стены, но место пребывания на земле Иисуса Христа, означенное Им Самим в День Пятидесятницы. Понятно, что рассказ об этом строительстве имеет фактическое основание. Поэтому, вероятно, глав-

ный герой, от чьего имени ведется повествование, носит фамилию автора книги – Седогин, но имя у него отлично от имени писателя – он отец Евгений. Этим частичным совпадением отец Геннадий подчеркивает документальность произведения, родственную связь со своим лирическим героем, допуская сюжетно-художественный, но, конечно, не вероучительный вымысел.

Священнику о. Евгению, также как и автору – о. Геннадию, предстояло возродить то, что было уничтожено «большевистской империей, построенной на лжи» и поэтому не устоявшей. Возрождение храма – это не только возведение и украшение стен, но восстановление непрерывности исторической памяти, которая, как говорит писатель, «будет передаваться следующим поколениям и никогда не исчезнет... Это собирание жизни. Вместе с ростом стен храма должна расти Церковь (собрание народа) как Тело Христово»[7]. Много подробностей этого трудного и вдохновенного строительного дела приводит автор. Кирпичи и цемент, леса и кровельное железо, золочение куполов и роспись стен – лишь средства и этапы в его должности, которая сильна уверенностью, что «Храм будет построен!».

Как из кирпичиков складываются, возрастая, стены храма, так из преображения героев романа, трудно, не без ошибок и потерь, постепенно сплачивается духовное Тело Церкви, через самосознание маленького человека пробуждается исповедальная основа жизни. Много аналогий с православным гоголевским мировоззрением можно отметить в книге. Это не интерпретация смыслов классических произведений, но свидетельство и доказательство незыблемого порядка вещей, с наибольшей убедительностью выраженного в Православии, остающемся неколебимым бастионом и в XXI веке. Это подтверждение родства по любви и жертвенности верующих душ во все времена. Великий русский писатель Николай Гоголь, чаявший приход Церкви во все сферы жизни человека и общества, так выражал свое понимание основ жизни: «Одни говорят, что Церковь наша безжизненна. – Они сказали ложь, потому что Церковь наша есть жизнь; но ложь свою они вывели логически, вывели

правильным выводом: мы трупы, а не Церковь наша, и по нас они назвали и Церковь нашу трупом. Как нам защищать нашу Церковь и какой ответ мы можем дать им, если они нам зададут такие вопросы: “А сделала ли ваша Церковь вас лучшими? Исполняет ли всяк у вас, как следует, свой долг?” Что мы тогда станем отвечать им, почувствовавши вдруг в душе и в совести своей, что шли все время мимо нашей Церкви и едва знаем ее даже и теперь? Владеем сокровищем, которому цены нет… Эта Церковь, которая, как целомудренная дева, сохранилась одна только от времен апостольских в непорочной первоначальной чистоте своей, эта Церковь, которая вся с своими глубокими догматами и малейшими обрядами наружными как бы снесена прямо с Неба для русского народа, которая одна в силах разрешить все узлы недоумения и вопросы наши, которая может произвести неслыханное чудо в виду всей Европы, заставив у нас всякое сословье, званье и должность войти в их законные границы и пределы и, не изменив ничего в государстве, дать силу России, изумить весь мир согласной стройностью того же самого организма, которым она доселе пугала, – и эта Церковь нами незнаема! И эту Церковь, созданную для жизни, мы до сих пор не ввели в нашу жизнь!»[8].

Мысль об «оцерковлении жизни», о том, что только в Церкви – простор и душе, и сердцу, и уму является главной мыслью романа о. Геннадия Рязанцева-Седогина, убеждающего, что ценность и значение жизни определяется Божественным умудрением, которое возможно только в Церкви. Отец Геннадий на страницах своего романа много размышляет на эту тему, но вкладывает в уста главного героя не только авторские формулировки, он использует опыт Отцов и великих учителей Церкви, много обращается к духовным исследованиям известных русских философов, например, обильно цитирует из книги Алексея Хомякова «Церковь одна». «Но мудрость, живущая в тебе, не есть тебе данная лично, но тебе как члену Церкви, и дана тебе отчасти, не уничтожая совершенно твою личную ложь; дана же Церкви в полноте истины и без примеси лжи. По-

сему не суди Церкви, но повинуйся ей, чтобы не отнялась от тебя мудрость»[9].

То, как накапливается эта духовная мудрость, автор книги показывает на примерах судеб людей, промыслительно, каким-то незримыми центростремительными силами оказавшихся возле строящейся церкви, ищущих внутри ее стен, под горячей ладонью и златошитой епитрахилью доброго и умного батюшки защиту и спасение от жизненных невзгод и собственных грехов. Главный герой произведения о. Евгений смотрит на человеческий грех, как на болезнь, пытается излечить от нее своих подопечных в уверенности, что исповедь и причастие много способствует лечению этой болезни.

О том, как по разным причинам, но каждый своим узким путем, человек приходит в храм, автор рассказывает в небольших главах, называя их именами героев романа. Таких людей, как в жизни любой, даже маленькой церкви, много. Здесь и просители о помощи, как, например, Мелания Ракович, болящая душой за свою отвергнувшую Бога и уехавшую в Америку дочь, и жертвователи больших или малых денег, как бизнесмены Прилепин и Маккенский, или Лариса Васильевна, ставшая после смерти мужа монахиней Тавифой. Это и жертвователи своего труда, как рабочие градообразующего предприятия, и даже жертвователи жизни – как молодой болезный каменщик Константин, до последнего вздоха отдававший свои слабеющие силы строительству церкви. Здесь инокини и монахини: кто взволнован сомнением, кто воодушевлен страстной верой; все они разные, со своими непохожими историями обретения веры и путями воцерковления. Здесь и заблудшие души, чувствующие тепло, исходящее от холодного спасительного креста, находящегося в руке батюшки. Запоминаются и волнуют выразительные личности героев повествования, как, например, та несчастная, которой автор дал яркое определение – «растленная простота». С истинно русским милосердием, сожалея о потере даже одной заблудшей души, автор рассказывает об этой женщине-

пьянчужке, стремящейся в храм, но не находящей в нем своего места и утешения в молитве.

Но ни ее, громко вопрошающую и одолеваемую бесовским возмущением во время церковной службы, ни болезных наркоманов, ни беззастенчивых лгунов, даже осужденных преступников никто не обижает и не гонит из храма. Потому что и они – «маленькие люди, ткань истории», это их переживаниями переживал Гоголь: «“Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?” – и в этих проникающих словах звенели другие слова: “Я брат твой”. И закрывал себя рукою бедный молодой человек, и много раз содрогался он потом на веку своем, видя, как много в человеке бесчеловечья, как много скрыто свирепой грубости в утонченной, образованной светскости, и, Боже! даже в том человеке, которого свет признает благородным и честным…». Эти известные слова из рассказа «Шинель» много поясняют в романе, который вопиет к современникам словами великого нравственного завета – «будьте не мертвые, а живые души!».

О том, что такое – *мертвые души* писатель много говорит в своих рассказах. Они, будучи сюжетно самостоятельными произведениями, являются убедительными дополнениями к роману, иллюстрациями исследуемых в нем смыслов. Мертвые души – это герои рассказов «Завтра не наступит никогда», «Дайвиг» и других, где писатель изображает трагические судьбы людей, потерявших смысл жизни, не различающих за своими эгоистическими страстями красоту мира, презирающими человеческое единение. Все они живут без веры в Бога, не переступают порог храма, но, преступают многие нравственные законы и погибают, не обладая защитной духовной силой.

Но что значит *живая душа*? Это большая самостоятельная часть романа «Земля живых», в котором писатель показывает, что живая душа может быть даже у закоренелого грешника, если он тянется к храму в надежде преображения своей жизни. Эта тема исследуется автором на богословском уровне, вполне доступном писателю, – облаченному священническим саном. Молитва, исповедь, причащение, проповедь – его каждодневный подвиг во

имя созидания гармоничной личности, творящейся покаянием. Как говорит герой романа о. Евгений, обращаясь к своему юному сыну: «С чем можно сравнить гармоничность личности? Со стройным звучанием космоса, со звездным небом, с настроенным музыкальным инструментом, с совершенной музыкой, с благовонием горных смол – ладаном, со всем совершенным, что есть в мире, что имеет печать первобытности, первородности творения. Именно неизменяемостью, первородством сохраняется всякая вещь под солнцем.... Все вещи, сотворенные Богом, совершенны, потому что устроены по законам гармонии. И человек должен нести в себе эти божественные законы»[10]. Именно священнику вменена обязанность созидать просвещенного, красивого, постигающего суть вещей, исповедующего свои грехи человека, угодного Богу.

Реальной церковной исповеди предшествует акт внутреннего, осмысленного покаяния, символизирующего преображение жизни, выход за пределы временности в пространства вечности. В исповеди, в соприкосновении исторического и личностного уровней проблемы, раскрываются критерии истинного бытия человека. Не в принимаемых священником листочках с перечнем грехов исповедника, не в шепоте покаянных молитв, но в преображении духа содержится тот Текст жизни, который приводит к изменениям ума и сердца. Так об этом таинстве говорит современный петербургский философ, исследователь русского и европейского духовного опыта Михаил Уваров. «... акт покаяния – это прямой путь к исповеди, понимаемой как Текст жизни... Исповедальное слово рождается не как звук – пусть даже и самый благостный и благодатный, – но как условие духовного и нравственного совершенства. Текст исповеди возникает как реальный “спор мысли”, и таинство это невозможно без обращения к истокам, к истории, к самому себе»[11].

Текст жизни пишется в нашем сердце нашими мыслями, нашей верой, нашим покаянным, преображающимся духом. Так об этом говорит протоиерей Геннадий Рязанцев-Седогин: «Не угоден Господу человек, не умеющий полу-

чать знания, ленивый, нерадивый. Такой человек не просветлен образованностью и знанием. Он принадлежит не гармонии, а хаосу и является игрушкой темных, разрушительных сил. Надо преодолеть невежество. Теснить тьму сначала в себе, а потом в мире»[12].

При заметной дидактичности романа, оправданной тем, что многие религиозные вопросы требуют профессионального разъяснения, а также желанием автора передать другим свой религиозный опыт, произведение можно назвать авторской исповедью. Отец Евгений не скрывает душевных страданий и сомнений в своей священнической немощи и молитве, которую он усердно творил во здравие двухлетнего мальчика Илюши, умирающего от рака в детской больнице. Не спасли малыша ни искренняя к нему любовь, ни сострадание, ни молитвенный подвиг о. Евгения, на который батюшка не жалел ни сил, ни времени. По любой просьбе матери мальчика, будь то днем или ночью, священник спешил в больницу, укреплял силы больного мальчика, молился с надеждой на чудо исцеления. Но чуда не произошло. Маленький мученик Илюша умер. Но почему оказалась допустимой смерть ребенка, священник не понимает, скорбит его сердце, возмущается разум. «Если болеют дети, нет справедливости в этом мире. Зачем родиться, страдать и умереть? Кому нужна эта жизнь-страдание? Кому нужна эта жертва: Богу? Всех любящему Богу?»[13] – восклицает герой романа.

Смерть Илюши поколебала уверенность о. Евгения в своих силах, на которые он возлагал непомерные надежды: «Когда я был молодым священником и думал всех спасти для лучшей жизни, всех, кто со мной соприкасался тогда, я брал за руки и вел в Царствие Божие. Мне так казалось»[14]. Узнав о смерти мальчика, священник отчаивается. «Много я видел смертей за свою священническую жизнь… Но здесь было другое… Я решился на борьбу с силами зла и провалился. В этом умершем мальчике с темными, большими взрослыми глазами было нечто такое, что повергло меня в состояние отчаяния. Я должен был признать свою беспомощность… Весь день я старался не думать об этом,

но он преследовал меня, смотрел и говорил: “Зачем ты приходил ко мне, если ты не смог запретить смерти”»[15]. Это не в силах человеческих. Запретителем смерти является не человек, а Бог. Смягчил отчаяние батюшки только проникновенный разговор с мудрым священником о. Владиславом на отвлеченные темы: о творчестве, о России и ее вере, об особом женском, материнском сопереживании Христу, о том, что спасают не теории, а живой Бог, и, как говорил Иван Ильин, духовное созерцание, исходящее из сердца.

Пути Господни неисповедимы, младенца Илюшу спасти не удалось. Но о. Евгению удалось не менее трудное дело – спасти от безверия своего сына, с трудом, неохотно, но осознавшего, что «мир сотворен ради церкви..., что это понятие является полнотой самой жизни».

3. «Жить свою судьбу»

Глубокие богословские мысли звучат в книге в письмах автора-героя к сыну Ивану, пришедшему в мир «жить свою судьбу». Письма отца сыну тот жанр классической литературы, который и в наше время поднимает духовное настроение. Письма о. Евгения позволяет кратко, но по сути, познакомиться с мировым философским и богословским наследием, проникнуться уважением и любовью к герою, раскрывающемуся в своих самых сокровенных мыслях. В своем эпистолярном обращении к сыну, современному молодому человеку, интересующемуся всем тем, чем интересуются его сверстники, отец-священник, не превознося ценности зримого тварного мира, но и не отрицая сторон мирской жизни, постепенно, на жизненных примерах доказывает, что смысл жизни не в ее самоценности, но в приобщении Божественному бытию. Трудно, резко споря, пытаясь доказать отцу прелести современного цифрового мира, сын все-таки обретает понимание, что не может быть полноты бытия без веры в Бога, без «Царского церковного сознания». Иван постепенно и накрепко осознает важность священнического служения.

В письмах к сыну автор дает контрапункт точек зрения на вопрос веры, выводит молодого человека сначала на уровень разрозненных жизненных фактов, потом более гармоничных философских мыслей не о виртуальной, а реальной жизни. Заставляет всмотреться в себя. И только по мере медленного становления целостного мировоззрения их совместные размышления выходят на уровень исповедального синтеза. И в этом процессе подтверждается мысль русского философа Семена Франка, что «непостижимое, трансцендентное дается человеку в форме антиномичного познания»[16].

Эта, очень сильная, имеющая актуальное значение часть книги, раскрывает мысль философа Михаила Тареева, что идея поиска недостижимого счастья может и должна быть заменена идеей поиска и обретения веры. Как говорит философ: «Идея счастья не может быть руководительным началом человеческой деятельности, основанием должного порядка нашей жизни… Счастье недостижимо по психологической природе стремления к счастью… То благо, которое дается человеку христианством, называется различно: истиною, духовною жизнью, духовным совершенством, блаженством. Это благо даруется человеку в христианстве»[17].

Много поучительных случаев из своей практики приводит о. Евгений, пытаясь вразумить не только сына, но и читателя, ведь любой священник – учитель. Незабываем трогательный эпизод соборования Великим Постом бабушек в далекой заснеженной деревне Чечоры, куда приглашенного о. Евгения долго везли в ледяных санях по снежным ухабам. Священник исполняет должность свою не по отведенным нормой часам, а непрерывно, не только в стенах церкви, но и за ее пределами. Врачевание душ невозможно без любви, а любовь не имеет границ, она, как жизнь, больше сроков и обширнее пространств. Вот и о. Евгений не замечая времени, углубляясь в метельные пространства, ехал к тем, кого любил, о ком заботился. Проникновенная, выразительная сцена соборования свидетельствует о поэтическом таланте писателя, замечающего такие

детали, которые много углубляют смыслы изображенной картины. С гоголевской художественностью, с состраданием поэта о. Геннадий выявляет такие жизненные образы, которые рушат любое равнодушие. Обомлев от того, что в избе, где собрались деревенские старушки, пол был хоть и чистый, но земляной (!), продуваемый, холодный, писатель не жалость, но любовь и милосердие возгревает в сердцах читателей. Да и как можно не полюбить этих верных православной вере русских крестьянок! «Они сидели тесным кругом, как одна семья, не замечая земляного пола, лоханки у порога с мутной водой, сваленных на лавку и развешанных на вбитые гвозди у дверного косяка зимних вещей... С каждым новым помазанием лбов, шамкающих ртов, впалых грудей и заскорузлых от бесконечных трудов морщинистых рук они становились мне ближе, роднее. Молитва умиротворяла всех молящихся, а чтение священных текстов... “Братие, аще и впадает человек в некое прегрешение, вы духовнии исправляйте такового духом кротости; блюдый себе, да не и ты искушен будеши. Друг друга тяготы носите, и тако исполните закон Христов”»[18].

На многие тревожные мысли наводит эта сцена: уж не предназначающиеся ли мне тяготы жизни взяли на свои плечи эти старушки, безропотно любящие Бога и дарованную Им жизнь, не ищущие счастья?.. А что же я? Почему во мне нет духа кротости, но бурлят сомнения? Ведь живу в достатке, в моем доме дорогие прабабушкины иконы. А молюсь ли я, как мои предки? А исполняю ли закон Христов? И совестно становится и горько, и жалко и их, и себя, но все эти чувства постепенно сливаются в одно, единое – именуемое любовью. И повторяю за писателем: «Господь – милостивый Создатель, и Ему всех жалко. Господь жалеет всех грешников, как мать жалеет своих детей даже тогда, когда они идут недоброй дорогой, и где нет любви к врагам и грешникам, там нет Духа Господня»[19]. И молитва сама изливается из сердца.

Молитва – это жизнь, это творчество, это развитие человеческого духа, это движение к Богу через внутреннего человека. Об этом внутреннем человеке о. Евгений пояс-

няет сыну, на примере из его же жизни, когда сын плакал вместе с отцом на могиле бабушки. «Человек, человек внутренний, то есть настоящее содержание личности, проявляется как раз в трагические минуты жизни. Начинает звучать его сердце. Выходит наружу сокровенное сердце человека… Я почувствовал, что ты, несмотря на все наши разногласия и ссоры, по-настоящему любишь меня»[20].

Такая забота о нравственном воспитании сына определяется не только отцовской к нему любовью, но пониманием важности сохранения культурной традиции, духовных ценностей. Сохранение национального идеала является одним из условий существования России. Честерфилд в одном из писем к сыну писал: «Поглядишь на теперешних отцов, и кажется, что не так уж плохо быть сиротой, а поглядишь на сыновей, то кажется, что не так уж плохо оставаться бездетным»[21]. Чтобы Россия не осталась бездетной, чтоб она во всей свое крепости существовала в веках, отцы должны воспитывать своих сыновей в величии духа, в исконно русских, православных законах, уважая и своего, и сыновнего внутреннего человека.

4. О Вере и вере

Внутренний рай созидается любовью и милосердием. Эти качества в большей степени присущи женщинам. Поэтому, наверное, в романе «Земля живых» так много женских образов. Сердечные голоса женщин: инокинь и монахинь, прихожанок и дарительниц, несчастных и счастливых, ищущих помощи и понимания, матерей и дочерей, складываются в многоголосный хор, превращаются в выразительный полифонический инструмент, с помощью которого писатель искусно проявляет замысел произведения. Женские образы вносят ту божественную красоту, без которой невозможно создать правдивое произведение о Церкви и вере.

Вера промыслительна, говорят Отцы Церкви. Священник не может убедить человека веровать или не веровать. Как поясняет старец Силуан, «… с одной стороны, Дух Божий не терпит насилия, ни спора, с другой – слишком ве-

лико дело – воля Божия. В слове духовного отца, которое всегда несет на себе печать относительности, она не может вместиться, не может получить совершенного выражения, и только тот, кто воспринимает слово как угодное Богу, не подвергая его своему суду, или, как часто говорят, "без рассуждения", только тот нашел верный путь, ибо он действительно верует, что "Богу все возможно" (Мф. 19:20). Таков путь веры, познанный и утвержденный тысячелетним опытом Церкви»[22].

Трудно осилить этот путь в жизни, еще труднее показать его в художественном произведении. Отец Геннадий Рязанцев-Седогин признается в иллюзорности своих надежд, воссиявших с приходом «новых времен», отменивших почти вековое гонение на Церковь. «И когда пришла эта новая жизнь, мы приняли ее со всей страстью, надеясь изменить уставший от лжи мир... И никогда, никогда этот ужас не повторится! Мы будем жить, работать, молиться, и, наконец, к нам придет счастье, которого у нас никто не отнимет. Господь ведь не дает креста не по силам. А мы, служители алтаря, будем сеять "разумное, доброе, вечное", чтобы Россия стала великой духовной страной. Так думали мы тогда»[23]. Но крест оказался тяжелее, чем предполагали молодые батюшки, вдохновленные романтическими надеждами. Народ очерствел в вековом неверии. И ложь продолжает править миром, а сокрушить ее господство может только сильная вера, взращенная в православной церкви.

Но как показать путь веры современному человеку? Как наставить на него? Много способствуют тому церковная проповедь, наставничество. Но о. Геннадий Рязанцев-Седогин, писатель-священник пытается это сделать также средствами художественного произведения. Он находит уникальный способ – создает символичный образ, с помощью которого можно просто и понятно рассказать людям о том, что такое вера. Нарекая главную героиню романа именем Вера, зная, что бытие определяется именем, писатель наделяет ее качествами, присущими понятию вера. Прекрасная девушка Вера – это неземной идеал, облеченный в плоть. Кажется, что в своей исключительной

духовной и внешней красоте Вера не реальная женщина, но именно она помогает в трудах о. Евгению, которые без веры невозможны. Она просветляет душу Ивана, исцеляет его неверие, и современный молодой человек осознанно наследует священническое поприща отца.

Антипод манящей блоковской Незнакомки, сотканной из духов и туманов, Вера создана из правды и веры, она утешает, помогает, спасает от смерти о. Евгения, вдохновляет его своей любовью. Вера символизирует веру в Божественную красоту, в идеального человека Иисуса Христа. Верующий автор с восторгом рассказывает нам об этом идеале: «Это Богочеловек Христос. Это Он – идея человека. Это он – совершенный человек, это Он – гармоничный человек, это Он – личный Спаситель каждого человека, потому что является сущностью или содержанием каждого человека»[24].

Героиня Вера, как и религиозная вера, рождает в сердцах любовь. А «Любовь, загоревшаяся в сердце, постигает тайну творения, потому что в вещах она созерцает тайну творца. Только через любовь можно встретиться в неизменяемой вещи с Богом, источником всего сущего». Полуреальный образ Веры-веры несет в себе библейский смысл: «Верь, и исцелен будет» (Мф. 9: 24). Верь – и храм будет построен! Верь – и победишь смерть!

Чудом можно назвать рождение храма, на освящение которого собрались все, кто чаял этот праздник, все – и умершие, и живые. И Вера скромно стояла среди гостей, хотя она рассталась с любимыми ею людьми о. Евгением и сыном его Иваном. Она ушла в монастырь и тем определила высший уровень веры – жертвенный, уровень аскезы, самоотречения, подтвердив сокровенную мысль автора книги, что «мир создан ради Церкви. Церковь все – мир ничто... Чем больше нельзя, тем больше человек»[25].

На празднике в честь освящения храма мы видим живыми и радостными почившую маму о. Евгения и мальчика Илюшу, и всех-всех, и живых, и мертвых, кто имел фактическое или духовное отношение к созиданию храма, кто осознал, что смысл жизни – Христос. А для Него мертвых

нет. Иван Ильин говорил: «Несчастье современного человека велико: ему не хватает главного – смысла жизни». В финале романа на архиерейской службе мы видим всех людей счастливыми, обретшими смысл жизни в Церкви, в Боге. И невозможно не присоединиться к этому счастью и к неизбывной вере в бессмертие каждого из нас и всего нашего богоспасаемого Отечества. И невозможно здесь не восхититься Красотой, не заметить, как Целое проявляется в единичном, как Вечность присутствует в мгновениях, а бытие является во всей своей значимости и неизбывной полноте.

Примечания

[1] *Гоголь Н. В.* Авторская исповедь // Избранные места из переписки с друзьями. М.: Русская книга. 1992. С. 291.

[2] *Уваров М. С.* Архитектоника исповедального слова. СПб.: Алетейя, 1998. С. 37.

[3] *Старец Силуан*. М., Сретенский монастырь. 2002. С. 140.

[4] *Рязанцев-Седогин Г. Н.* Проза. Малое собрание сочинений. М.: Вече, 2019. С. 257.

[5] *Зеньковский В.* Гоголь. М.: Слово, 1997. С. 144.

[6] Там же. С. 135.

[7] *Рязанцев-Седогин Г. Н.* Проза. Малое собрание сочинений. С. 12–13.

[8] *Гоголь Н. В.* Духовная проза. М.: Русская книга, 1992. С. 71.

[9] *Хомяков А. С.* Церковь одна (Опыт катехизического изложения учения о Церкви). URL: http://www.odinblago.ru/filosofiya/homakov/tom2/2 (дата обращения: 10.06.2020).

[10] *Рязанцев-Седогин Г. Н.* Проза. Малое собрание сочинений. С. 232.

[11] *Уваров М. С.* Архитектоника исповедального слова. СПб.: Алетейя, 1998. С. 37–38.

[12] *Рязанцев-Седогин Г. Н.* Проза. Малое собрание сочинений. С. 234.

[13] Там же. С. 176.

[14] Там же. С. 198.

[15] Там же.

[16] Цит. по: *Уваров М. С.* Архитектоника исповедального слова. С. 87.

[17] *Тареев Михаил*. Цель и смысл жизни (1901 г.) // Смысл жизни. Антология. Сокровищница русской религиозно-философской жизни. М.: Издательская группа «Прогресс-Культура», 1994. С. 134, 136, 159.

[18] *Рязанцев-Седогин Г. Н*. Проза. Малое собрание сочинений. С. 96.

[19] *Старец Силуан*. М.: Сретенский монастырь, 2002. С. 143.

[20] *Рязанцев-Седогин Г. Н*. Проза. Малое собрание сочинений. С. 187.

[21] *Честерфилд Филипп*. Письма к сыну. Письмо 43. URL: https://dom-knig.com/read_232117-43# (дата обращения: 11.06. 2020).

[22] *Старец Силуан*. М.: Сретенский монастырь. 2002. С. 109.

[23] *Рязанцев-Седогин Г. Н*. Проза. Малое собрание сочинений. С. 200.

[24] Там же. С. 234.

[25] Там же. С. 302.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Авдеев Владислав Михайлович – старший преподаватель Русской христианской гуманитарной академии, член Русского Географического общества, член Ассоциации искусствоведов и Российской ассоциации реставраторов.

Гладкова Ольга Игоревна – кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского государственного института культуры, доцент Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, член Союза театральных деятелей, музыкальный критик, автор ряда монографий, посвященных творчеству современных композиторов, переведенных на немецкий и английский языки.

Губарева Оксана Витальевна – кандидат культурологии, старший научный сотрудник Российского института истории искусств. Автор ряда монографий, посвященных иконописи. Автор концепции и куратор серии «Русская икона: образы и символы» (47 т., 2013–2015 гг., тираж более 1,5 млн. экз.). В 2000 году – приглашенный лектор в Кембриджском и Манчестерском университетах, в 2010–2011 гг. – в Народном университете Йоэнсуу (Финляндия). В течение многих лет является художественным руководителем ювелирной компании «Акимов».

Ефимовская Валентина Валентиновна, поэт, литературный критик, член Союза писателей России, советник Российской Академии естественных наук. Автор пяти поэтических сборников, текстов к четырем альбомам по искусству, книги критических статей о современной литературе «Резонанс жизни», заместитель главного редактора журнала «Родная Ладога».

Жданова Елена Васильевна – окончила Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg (Германия) (Magister Artium) и докторантуру (2012–2016) института искусств Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg (Германия). Научный сотрудник Российского института истории искусств. Сфера научных интересов – ценностные аспекты искусства, процессы коммерциализации современной художественной культуры, проблема европейской интерпретации русской культуры.

Красова Маргарита Владимировна – окончила аспирантуру РИИИ, искусствовед-исследователь, изучающий проблему преемственности традиций в певческой практике, художественный руководитель вокального ансамбля «Артос» Санкт-Петербургской митрополии, на протяжении более 30 лет регент храма Илии Пророка.

Серёгина Наталья Семеновна – доктор искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств, уникальный специалист по древнерусской церковной музыке, исследователь русской культуры в ее самых различных аспектах, автор многих научных статей и нескольких фундаментальных монографий.

Скоробогачева Екатерина Александровна – доктор искусствоведения, профессор Российской Академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, главный научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований СГК им. Л. В. Собинова, член СХР, СПР, Международной ассоциации художественных критиков (AICA), АИС (Ассоциация искусствоведов), член-корреспондент Академии Российской словесности. Автор нескольких монографий, посвященных творчеству русских художников.

Скотникова Галина Викторовна – доктор культурологии, профессор Санкт-Петербургского государственного института культуры, ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств, академик Академии Российской словесности, автор ряда монографий, посвя-

щенных византийско-русской культурной традиции и русскому самосознанию.

Степанова Анна Валерьевна – аспирант Российской Академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова

Фомина Мария Сергеевна (Семанова-Фомина) – окончила Академию Художеств имени И. Е. Репина, кандидат искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, автор многих публикаций (статей и книг), посвященных искусству конца XIX – начала XXI века. Основная сфера научных интересов – религиозное искусство, театральное искусство, проблемы современного изобразительного искусства, культурные тенденции современного общества.

Шляпников Владимир Алексеевич – кандидат искусствоведения, профессор Санкт-Петербургского государственного института культуры, хранитель органа, координатор органных программ и органист Санкт-Петербургской государственной Академической Капеллы, лауреат международных конкурсов и фестивалей, «Почетный гражданин России», лауреат «Золотой книги Отечества» и «Золотой ветви Санкт-Петербурга», Заслуженный работник культуры Российской Федерации.

Русская художественная традиция
в современной отечественной культуре

Статьи. Размышления. Эссе.

Том 2

Редактор С. П. Журавина

Верстка: И. А. Громова