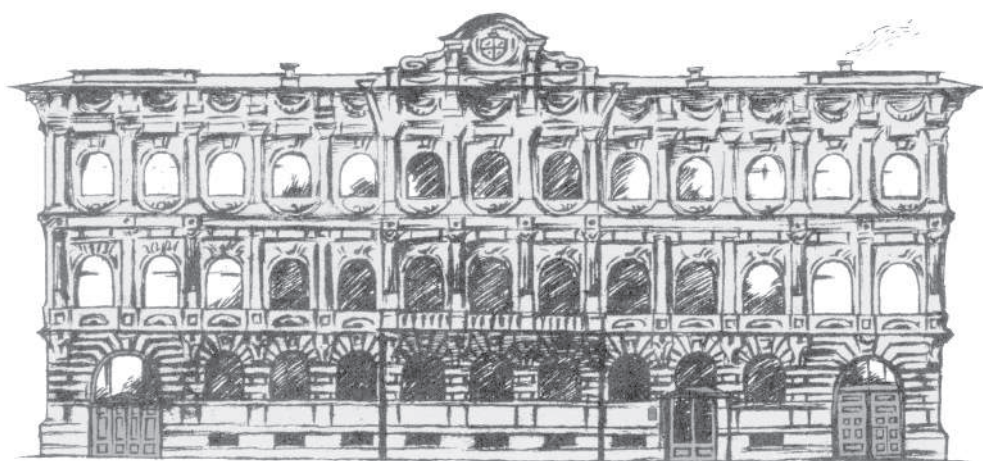


Министерство культуры Российской Федерации
Российский институт истории искусств

ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА

№ 2 (41) / 2023



*Санкт-Петербург
2023*

Учредитель и издатель:

Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение
«Российский институт истории искусств»

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).

Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-83300 от 07 июня 2022 г.

Редакционная коллегия:

Д. А. Шумилин — канд. иск., главный редактор

С. В. Кучепатова — зам. главного редактора

Р. Гилиз — PhD, редактор английских текстов

Л. Н. Березовчук — канд. иск.

Ж. В. Князева — доктор иск.

Г. В. Ковалевский — канд. иск.

Г. В. Копытова

А. В. Королев — канд. филос.

А. Б. Никаноров — канд. иск.

Г. В. Петрова — канд. иск.

А. В. Ромодин — канд. иск.

А. Ю. Ряпосов — канд. иск.

И. Д. Саблин — канд. иск.

А. А. Тимошенко — канд. иск.

С. В. Хлыстунова — канд. иск.

С. Е. Энглин — канд. иск.

Редакция журнала не всегда разделяет точку зрения авторов.

При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

Рукописи авторам не возвращаются.

Возрастные ограничения: (12+)

Редакционный совет:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Редакционный совет:

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

Содержание

Исследования

Музыка

Ханья Мэгуми. Музыка А. Г. Шнитке для фильма А. Ю. Хржановского
«В мире басен»: к проблеме полистилистики..... 9

Музыкальный театр

А. П. Груцынова. «Дух долины» (1853): постановка
и сценическая судьба32

О. А. Федорченко. Цезарь Пуни — штатный композитор
балетной музыки Дирекции императорских театров.
3. Российские потомки Цезаря Пуни.....54

В. И. Смирнова. Балет Ф. Лопухова «Коппелия» (МАЛЕГОТ, 1934).....75

Драматический театр

Д. Д. Кумукова. Эстетика масочных образов
в первой пьесе М. И. Цветаевой.....89

Изобразительное искусство

Н. С. Аграновский. Выставка работ женщин-фотографов
США в 1900 году в Санкт-Петербурге: российский дебют
американского пикториализма и его рецепция.....100

А. А. Смолянская. Картины с двойным дном. Ранний этап творчества
Вернера Тюбке (1950-е годы).....118

Фольклор

И. В. Соловьёв. Саамская музыкально-этнографическая терминология
в системе перекрестных аналитических указателей140

Е. В. Петрова. Свадебные песни горных мари: к определению жанровых
признаков.....158

И. М. Струтинский. Народная баллада в терминологии
народных исполнителей.....178

Юбилей. Памятные даты

К 100-летию со дня смерти Ю. Г. Циммермана

Д. Г. Ломтев. Ассортимент музыкальных инструментов фирмы
«Юлий Генрих Циммерман» и его потребители205

Информация для авторов.....225

Contents

Research

Music

- Hanya Megumi.* Alfred Schnittke's Music for Andrey Khrzhanovsky's
In the World of Fables: The Problem of Polystylism..... 9

Musical Theatre

- A. Grutsynova.* *Le lutin de la vallée* (1853): Staging and Fate32
O. Fedorchenko. Cesare Pugni's Ballet Compositions for The Directorate
of the Imperial Theatres. 3. Cesare Pugni's Russian Descendants54
V. Smirnova. Fedor Lopukhov's Ballet *Coppelia* (MALEGOT, 1934)75

Dramatic Theatre

- D. Kumukova.* Aesthetics of the Mask in Marina Tsvetaeva's First Play89

Fine Art

- N. Agranovskii.* Exhibition of Works by American Women Photographers
in Saint Petersburg (1900): The Russian Debut of American Pictorialism and
its Reception 100
A. Smolyanskaya. Paintings with Double Meanings: Werner
Tübke's Early Oeuvre (1950s) 118

Folklore

- I. Soloviev.* An Analytical Cross-Index System for Saami Musical-Ethnographic
Terminology 140
E. Petrova. Wedding Songs of the Mountain Mari: Defining Features
of the Genre 158
I. Strutynski. The Folk Ballad in the Terminology of Folk Singers 178

Anniversaries and Important Dates

(The 100th Anniversary of Death of Julius Heinrich Zimmermann)

- D. Lomtev.* The Julius Heinrich Zimmermann Company: Instrumental Range and
Consumers 205

№ 2 / 2023

ИССЛЕДОВАНИЯ

Музыка А. Г. Шнитке для фильма А. Ю. Хржановского «В мире басен»: к проблеме полистилистики

ХАНЬЯ МЭГУМИ

*Аспирантка кафедры истории зарубежной музыки,
Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург, Россия)*

HANYA MEGUMI

*Postgraduate Student, Saint Petersburg
Rimsky-Korsakov State Conservatory (Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: megumi.nitta.shamo@gmail.com

Широко известно, что в развитии композиторского стиля Альфреда Гарриевича Шнитке область киномузыки играла значительную роль. В ней от- кристаллизовывались темы и важнейшие приемы, нашедшие затем отраже- ние в академических сочинениях; нередко музыка из кинокартин перено- силась в сюиты, концерты, симфонии. Неудивительно, что этому феномену уделялось внимание практически во всех монографиях о жизни и деятель- ности мастера¹. В последнее десятилетие вышли даже специальные работы, посвященные данной области². Однако в сфере музыки к анимационным фильмам творчество Шнитке изучено пока недостаточно³.

¹ См.: *Холопова В. Н., Чигарева Е. И.* Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. М.: Со- ветский композитор, 1990; *Холопова В. Н.* Композитор Альфред Шнитке. СПб.: Планета музы- ки, 2021; *Чигарева Е. И.* Художественный мир Альфреда Шнитке. СПб.: Композитор • Санкт- Петербург, 2015; *Демченко А. И.* Альфред Шнитке: Контексты и концепты. М.: Композитор, 2009; *Ivashkin A.* Alfred Schnittke. London: Phaidon, 1996; *Schmelz P. J.* Such Freedom, If Only Musical: Unofficial Soviet Music during the Thaw. New York: Oxford University Press, 2009; *Schmelz P. J.* Alfred Schnittke's Concerto Grosso No. 1. New York: Oxford University Press, 2019; *Dixon G.* The Routledge Handbook to the Music of Alfred Schnittke. Abingdon; New York: Routledge, 2022.

² *Богданова А. В.* О киномузыке Шнитке: Художественные фильмы. М.: ОнтоПринт, 2015; *Мирошкина А. Ф.* Киномузыка Альфреда Шнитке: Опыт исследования. Оренбург: Оренбург- ский гос. институт искусств им. Л. и М. Ростроповичей, 2020.

³ Пожалуй, из всех мультфильмов, музыку к которым писал Шнитке, наибольшее внима- ние было уделено «Стеклянной гармонике» (1967/1968) А. Ю. Хржановского (см.: *Холопо- ва В. Н., Чигарева Е. И.* Альфред Шнитке. С. 39; *Чигарева Е. И.* Художественный мир Альфре- да Шнитке. С. 32; *Ivashkin A.* Alfred Schnittke. P. 110–111; *Schmelz P. J.* Such Freedom, If Only Musical. P. 272–273). В монографиях А. В. Богдановой и А. Ф. Мирошкиной указывалось, что написание музыки к этому фильму стало существенной вехой в развитии композиторского стиля Шнитке (*Богданова А. В.* О киномузыке Шнитке. С. 64; *Мирошкина А. Ф.* Киномузы- ка Альфреда Шнитке. С. 15–16). Хотя в монографии Мирошкиной музыка к другим работам

Настоящая статья посвящена его сочинению к мультфильму «В мире басен» Андрея Юрьевича Хржановского¹. Сотрудничество с этим выдающимся режиссером явилось важным периодом в развитии творческих принципов Шнитке. Композитор говорил об этом следующее: «...И всегда, за исключением „Шкафа“, где был вот этот принцип дробной, посекундной музыкальной иллюстрации, всегда во всех остальных работах: и в „Бабочке“, и в трилогии по Пушкину, и в фильме „В мире басен“ — это было интересно для меня не только как для кинематографиста, но и, прежде всего, как для композитора: там всегда были какие-то задачи концепционные, а не иллюстративные, и была постоянная возможность некой игры стилями, чрезвычайно меня интересовавшая»². Выражение «игра стилями» наводит на мысль о полистилистике. Именно с этой точки зрения в данной статье рассматривается мультфильм «В мире басен», четвертая совместная работа Хржановского и Шнитке.

Материалом исследования являются: 1) видео фильма³ (продолжительность — 10 минут 11 секунд); 2) графическая партитура режиссера; 3) автограф Шнитке, хранящийся в нотной библиотеке Российского государственного оркестра кинематографии под № 4345; 4) воспоминания режиссера и

Хржановского упоминалась, тем не менее ее особенностям не уделялось большого внимания (Мирошкина А. Ф. Киномызыка Альфреда Шнитке. С. 21). То же можно сказать о монографиях В. Н. Холоповой и Г. Диксона (Холопова В. Н. Композитор Альфред Шнитке. С. 106—107, 115—119, 154—160; Dixon G. The Routledge Handbook to the Music of Alfred Schnittke. P. 24, 150, 202, 257—259, 261—263). В работе П. Дж. Шмельца рассматривалась музыка к фильмам «Стеклянная гармоника» и «Бабочка», однако, кроме баховской монограммы из первого фильма и каденции из второго, которые использовал композитор и в Concerto grosso № 1, подробных обсуждений не содержится (см.: Schmelz P. J. Alfred Schnittke's Concerto Grosso No. 1. P. 38, 41—43, 69, 70, 85, 86, 88). Вышли также специальные статьи о музыке Шнитке к фильмам Хржановского, хотя недостаток анализа в них и преимущественное внимание к «Стеклянной гармонике» сильно ощущаются (см.: Кагарлицкая А. Стеклянная гармоника: О киномызыке Альфреда Шнитке // Музыкальная жизнь. 1987. № 17. С. 17—19; Клишина Е. Из истории стеклянной гармоник // Альфреду Шнитке посвящается / Под ред. А. В. Богдановой, Е. Б. Долинской. М.: Композитор, 2014. Вып. 9. С. 242—245). Недавно опубликованные статьи Е. М. Шабшаевич о музыке Шнитке к трилогии по рисункам А. С. Пушкина внесли дальнейший вклад в развитие этой темы (см.: Шабшаевич Е. М. Лейтмотивная система в анимации: Метод Шнитке // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральского консерватории. 2019. № 18. С. 56—63; Шабшаевич Е. М. Драматургия музыкального ряда «Пушкинианы» А. Хржановского — А. Шнитке // Музыкальные миры Альфреда Шнитке: Сборник научных статей / Отв. ред. А. И. Щербакова; ред.-сост. А. Г. Алябьева, И. А. Корсакова, Е. М. Шабшаевич. М.: Согласие, 2021. С. 125—131).

¹ Теме творчества Хржановского посвящались исследования в области киноведения. Тем не менее музыка Шнитке в них подробно не рассматривалась (см.: Бородин Г. Н. В борьбе за маленькие мысли (Неадекватность цензуры) // Киноведческие записки. 2005. № 73. С. 261—309; Венжер Н. Я. Кажется, это было совсем недавно // Экран и сцена. 2021. № 4. С. 7).

² Нейман М. Ф. История одного интервью // Альфред Шнитке: Статьи, интервью. Воспоминания о композиторе / Под ред. А. Ю. Хржановского. М.: Arcadia, 2014. С. 375.

³ Большинство фильмов А. Ю. Хржановского является доступным в формате DVD в следующем собрании: Фильмы Андрея Хржановского: В 7 т. М.: Школа-студия «Шар», 2015.

композитора об этом фильме¹; 5) архивные источники, связанные с историей создания.

По материалам, хранящимся в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ), стало ясно, что сценарий был подготовлен в 1972 году и договор о создании фильма был заключен 26 октября того же года. Первый вариант картины оказался завершен и представлен не позднее 31 июля 1973 года, когда Главная сценарная редакционная коллегия предложила внести поправки, после чего съемочная группа переделала ту версию².

Сюжет основывается на трех баснях Ивана Андреевича Крылова: «Любопытный», «Осел и соловей», «Кукушка и петух». В произведении Хржановского они не просто по очереди представляются, но скорее свободно перекладываются и в смысловом контексте связываются друг с другом (см. об этом далее). Структура фильма такова: в обрамлении — первая и вторая половины басни «Любопытный», между ними помещаются две другие экранизации.

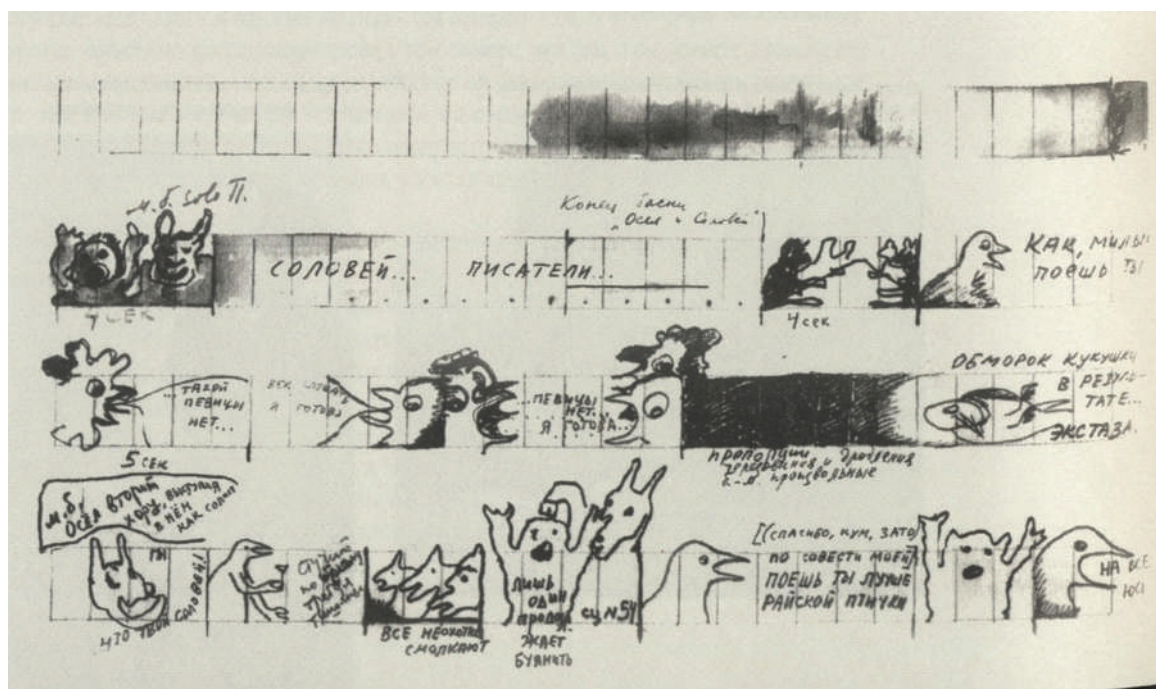
Следует отметить, что в создании киноленты режиссер подготовил для Шнитке «графическую партитуру». Она представлена в сборнике Хржановского и совпадает с кадрами второй половины эпизода «Осел и соловей», а также всей басни «Кукушка и петух» (ил. 1³). Андрей Юрьевич сообщал об этой графике следующее: «Музыка для мультфильма пишется с учетом детально, буквально до 1/24 секунды, то есть покадрово разработанных акцентов. С этой целью режиссер готовит для композитора специальную графическую партитуру, сделанную на основе режиссерского сценария (за этой партитурой в обиходе почему-то закрепилось название „простыня“). Приготовил такую „простыню“ я и для Шнитке»⁴. По словам композитора, она была существенным подспорьем в сочинении: «В мультипликации получаешь, как правило, нечто вроде графической партитуры будущей музыки, поскольку экспликация и есть для музыки графическая партитура. И она интересна. Она как бы сразу и есть музыка, то есть, глядя на нее, уже можно иллюзорно представить себе музыку, записанную так вот графически, и остается только ее расшифровать, то есть можно перенести на нотную бумагу все эти временные пропорции в виде тактов, скажем, секунды разметить тактами, чет-

¹ В данной статье используются в основном воспоминания и интервью из сборника, составленного Хржановским (Альфред Шнитке: Статьи, интервью. Воспоминания о композиторе / Под ред. А. Ю. Хржановского. М.: Arcadia, 2014). Необходимо отметить, что существует более ранняя версия воспоминаний режиссера (Хржановский А. Ю. Продолжение жизни // Искусство кино. 1999. № 2. С. 72–85). Поскольку в текст 2014 года автор вносил многие дополнения и изменения, следует учесть оба варианта статьи.

² РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 5. Ед. хр. 153. Л. 1, 10, 15, 51–54.

³ Воспроизводится по изданию: Хржановский А. Ю. Он прилетал лишь однажды // Альфред Шнитке: Статьи, интервью. Воспоминания о композиторе / Под ред. А. Ю. Хржановского. М.: Arcadia, 2014. С. 360–361.

⁴ Там же. С. 360.



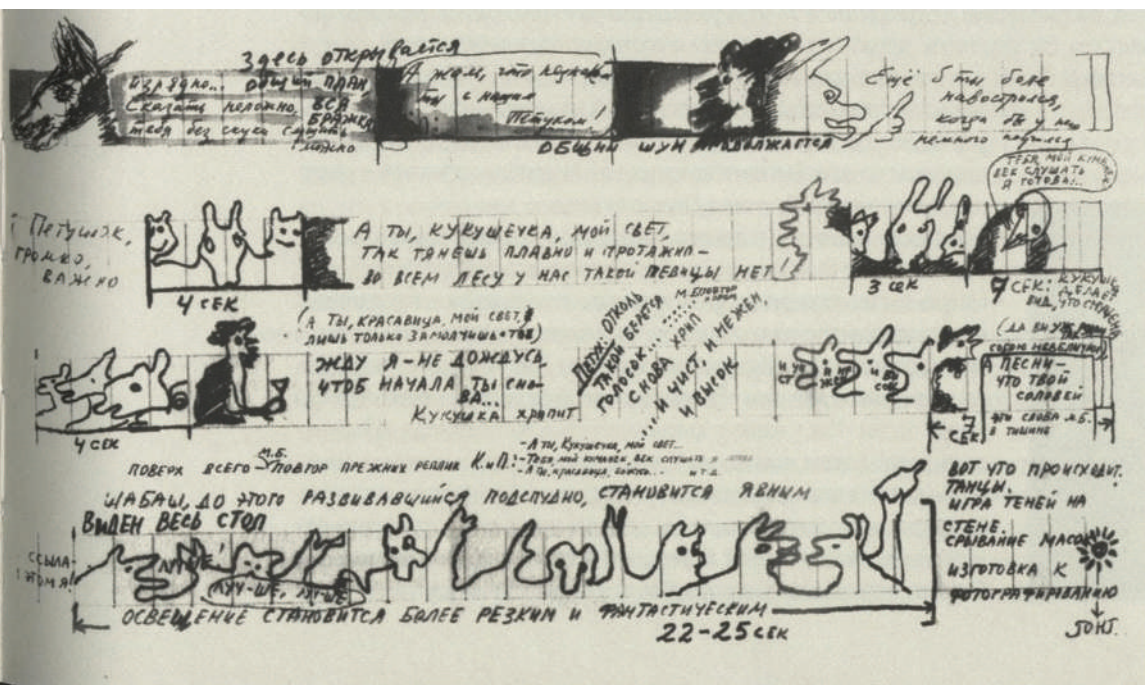
Ил. 1. Графическая партитура режиссера для фильма «В мире басен»

вертями или еще как-то, и потом все это заполнить нотами. Очень просто»¹. Эта графическая партитура является ценнейшим материалом для анализа и изучения творческого процесса в создании киноленты.

Вначале рассмотрим изобразительный план. В фильме режиссер использовал знаменитые картины, подобно тому как он делал в «Стеклянной гармонике», составленной из произведений разных исторических периодов и стран: от эпохи Возрождения до современности, от Западной Европы до России. Однако «В мире басен» основывается главным образом на русском материале пушкинской эпохи. Прежде всего, это картина Григория Григорьевича Чернецова «Парад на Царицыном лугу», или «Парад на Марсовом поле»².

¹ Нейман М. Ф. История одного интервью. С. 375.

² В этой работе Г. Г. Чернецов изобразил парад по случаю подавления Польского восстания (1830—1831). Он работал над картиной с 1833 по 1837 год. В ней представлены по крайней мере 223 реальные исторические фигуры. Полное название ее: «Парад по случаю окончания военных действий в Царстве Польском 6-го октября 1831 года на Царицыном лугу в Петербурге» (см.: Петербургское общество эпохи Романовых. СПб.: Palace Editions, 2014. С. 56—57). Ранее площадь была известна как Царицын луг, в начале XIX века была переименована в Марсово поле в честь бога войны, притом образцом стала одноименная площадь в Париже (см.: Золотницкая З. В. Марсово поле // Большая российская энциклопедия / Науч.-ред. совет: (пред.) Ю. С. Осипов [и др.]. М.: Большая Российская энциклопедия, 2012. Т. 19. С. 216).



Ил. 1. Графическая партитура режиссера для фильма «В мире басен» (продолжение)

В середине первого и второго эпизодов басни «Любопытный» показаны фрагменты, взятые из правого нижнего угла полотна, — крупы коней и скопление людей (ил. 2 и 3). В конце каждой сцены, а также в завершении эпизода «Осел и соловей» появляется один из этюдов к «Параду на Марсовом поле» — групповой портрет Александра Сергеевича Пушкина, И. А. Крылова, Василия Андреевича Жуковского и Николая Ивановича Гнедича в Летнем саду (ил. 4—6), созданный художником в 1832 году¹. Помимо этого, в сцене «Осел и соловей», во время пения соловья, на экране демонстрируются рисунки Пушкина (ил. 7).

Режиссер вспоминал об изобразительном ряде кинокартины следующее: «В фильме „В мире басен“ я предложил ему (Шнитке. — М. Х.) увлекательную изобразительную основу для музыкального эквивалента общему замыслу, включив в нее цитаты: группу, написанную художником Г. Чернецовым, где фигурирует наряду с И. А. Крыловым и другими литераторами А. С. Пушкин. А также монтажную сюиту, составленную из рисунков Пушкина — эта красивейшая, благородная в своей простоте и отточенности, в певучести линии графика должна была, по моему замыслу, передать образ соловьиного

¹ Этот групповой портрет среди других деятелей культуры можно увидеть на картине «Парад на Марсовом поле» (в правом нижнем углу).



Ил. 2 и 3. «В мире басен». Кадры эпизода «Любопытный»



Ил. 4, 5, 6. «В мире басен». Кадры из первой сцены басни «Любопытный», завершения басни «Осел и соловей» и заключения фильма



Ил. 7. «В мире басен». Кадр сцены «Осел и соловей»

пения (если говорить о сюжете фильма), а в широком плане — образ высокого, свободного творчества. Мысль о пушкинских рисунках возникла у меня уже в процессе работы над раскадровкой, довольно неожиданно¹. Хотя режиссер не упоминал данный факт, можно обнаружить также цитирование картины западноевропейского художника — «Вступление животных в Ноев ковчег» (1613) Яна Брейгеля Старшего, часть которой показывается за спиной осла, напоминая прием изображений в фильме «Стеклянная гармоника».

Помимо использования уже известных произведений, в отдельных баснях мультипликаторы создали оригинальную графику². Так, в эпизоде «Любопытный» изображены жуткого вида посетитель музея и разные экспонаты в темноте (ил. 8). В сцене «Кукушка и петух» живописной цитаты тоже нет, все рисунки созданы специально для мультфильма, яркой отличительной особенностью которых является использование одного основного цвета для каждого фрагмента: либо красного, либо зеленого, либо какого-то другого тона (ил. 9 и 10)³. Таким образом, в фильме каждая басня имеет на экране собственный изобразительный стиль.

Переходя к анализу музыкального содержания, отметим прежде всего отличие звукового формата этой анимации от прежних совместных работ Хржановского и Шнитке. Предыдущие три кинокартины — «Стеклянная гармоника», «Шкаф» и «Бабочка» — сопровождаются лишь записью музыки и шу-

¹ Хржановский А. Ю. На пути к Пушкину // Тайны пушкинского слова / Сост. А. Р. Романенко. М.: Континент-Пресс, 1999. С. 216.

² В титрах указано пять художников-мультипликаторов — А. Абаренов, А. Горленко, Ю. Батанин, В. Угаров и Т. Фадеева.

³ Возможно, на такую идею монохромного изображения режиссера натолкнули произведения Франсиско Гойи (информация из устного интервью автора статьи с А. Ю. Хржановским от 28 января 2023 года).



*Ил. 8. «В мире басен». Кадр эпизода
«Любопытный»*



*Ил. 9 и 10. «В мире басен». Кадры фрагментов
«Кукушка и петух»*

мовых эффектов. Но в этот раз авторы решили включить в киноленту и речи действующих лиц: в сценах «Любопытный», «Осел и соловей» текст Крылова читают знаменитые актеры Э. П. Гарин¹ и А. Н. Грибов; для эпизода «Кукушка и петух» написана музыка, где роль кукушки отдана тенору, а петуха — баритону, и таким образом два персонажа поют слова басни. Данное сочинение режиссер назвал оперой-буффа, в начале сцены на экране показана ее афиша².

В автографе Шнитке, находящемся в настоящее время в библиотеке Российского государственного оркестра кинематографии, порядок пьес не соот-

¹ Э. П. Гарин был актером Государственного театра имени Вс. Э. Мейерхольда. Между Гариным, его женой Х. А. Локшиной и родителями Андрея Юрьевича началась крепкая дружба еще до его рождения (Андрей Хржановский. Линия жизни / Телеканал Культура. URL: https://www.youtube.com/watch?v=ou_iT26LLig&t (дата обращения: 02.03.2023)).

² Сам Хржановский называл этот жанр «оперой-буффа». В афише даже значится на старый манер «опера-буфъ».

ветствует структуре фильма¹. Таблица, приведенная ниже, показывает, когда какая пьеса исполняется и какая басня изображается в этот момент на экране.

Таблица. Структура фильма «В мире басен»²

время	пьеса	басня
00:00:02	Кукушка и петух	
00:00:30	Кунсткамера I	Любопытный
00:01:46	Улица	
00:02:23	Писатели	
00:03:00	Тапёр	Осел и соловей
00:03:27	Соловей	
00:04:59	Выход петуха ³	
00:05:32	Уход соловья	
00:05:56	Кукушка и петух	Кукушка и петух
00:06:49	Петух	
00:07:38	Кукушка	
00:07:46	Разгул	
00:08:19	Кунсткамера II	Любопытный
00:08:55	Эпилог	
00:10:03	Концовка	

Как видно в приведенной таблице, пьеса «Кукушка и петух» звучит в самом начале фильма (когда даются его заглавие и имена авторов, а также соз-

¹ Автограф представляет собой рукописную партитуру музыки к мультфильму. Выполнен на партитурной бумаге размера 390 × 255 мм; объем — 30 листов. Основная запись сделана чернилами, добавления — чернилами и карандашом. Рукопись является по большей части чистовым автографом с небольшими исправлениями. На титульном листе значится: «А. Шнитке. Музыка к мультфильму „В мире басен“. Союзмультфильм 1973». Имеется штамп: «Нотная библиотека Государственного симфонического оркестра кинематографии СССР. № 4345». Видимо, рукопись была подготовлена к сдаче фильма в 1973 году. В автографе помещаются 15 пьес для этого кино: «Кунсткамера I», «Кунсткамера II», «Выход петуха», «Тапёр», «Концовка», «Обморок кукушки», «Кукушка», «Разгул», «Кукушка и петух», «Петух», «Улица», «Писатели», «Соловей», «Уход соловья» и «Эпилог».

² В приведенной таблице экранизация каждой басни имеет свой цвет. Во второй колонке таблицы пьесы даны так, как они названы в партитуре Шнитке (см. предыдущую сноску). Что касается одноактной пьесы «Обморок кукушки», в фильме не удалось найти ее звучания.

³ Относительно включения этой пьесы в данный раздел мультфильма см. в статье далее.

дателей ленты)¹, хотя экранизация самой басни следует позже. С точки зрения музыкальной структуры часть «Кунсткамера I» соответствует эпизоду «Кунсткамера II», «Улица» корреспондирует «Эпилогу», а «Писатели» — «Концовке».

Оркестровый состав разнообразен, но практически во всех пьесах используются не только духовые, струнные и ударные инструменты, но и вокальные партии. В некоторых эпизодах, как и в фильме «Стеклянная гармоника», участвуют электрогитара, челеста и ионика. Более того, в этот раз употребляется и клавесин. Исполняется сочинение ансамблем солистов «Мадригал», как указывается в титрах.

Музыкальная партитура Шнитке самым тесным образом связана с идеями Хржановского. Подобно тому как режиссер создавал разнообразный в стилевом отношении изобразительный ряд, композитор сочинял музыку в разных контрастных стилях.

Пьесы «Кунсткамера I» и «Кунсткамера II» отличаются использованием современных композиторских приемов — элементов серийной техники², алеаторики и коллажа³. В таких номерах, как «Улица», «Писатели», «Эпилог» и «Концовка», обращает на себя внимание звучание музыки, перекликающейся с произведениями пушкинской эпохи. Пьесы «Улица» и «Эпилог» исполняются, когда на экране воспроизводятся кони и толпы людей с картины Чернецова. В обоих случаях в первом разделе звучит ми-минорный вальс: в «Улице» — в партиях голосов, скрипки, трубы, тромбона, ионики, колоколов и малого барабана (пример 1), а в «Эпилоге» — в партиях флейты, челесты, клавесина, фортепиано, колоколов, маримбы и тамтама. В вальсе можно отметить черты, сходные с типичными формулами, характерными для этого жанра (метр, ритм, регистр, мелодические обороты и фактура аккомпанемента), хотя и с модификациями. В дальнейшем развитии материала можно выявить даже тематические связи с Вальсом-фантазией М. И. Глинки: в пьесе «Улица» хроматическая линия в партии скрипки постепенно переходит к фигурам, почти буквально повторяющим те, что присутствует в Вальсе Глинки (примеры 2 и 3).

¹ В нижней части партитуры пьесы «Кукушка и петух» указывается: «„Титры“ — игрались по этому номеру до знака ↓ (с пропуском первых 2-х тактов, пропуском партий трубы, тромбона, саксофона, певцов и замещением партии петуха — флейтой)».

² В партии контрабаса используется серия из 12 тонов (G Fis Cis C H D F E Dis Ais A As). Но поскольку эта серия дальше не развивается и не преобразовывается, невозможно отнести эту музыку к серийной в строгом смысле слова.

³ Помимо тех цитат, о которых пойдет речь далее, интересно, что, по воспоминанию режиссера, для изображения жужжания мухи в эпизоде «Любопытный» был использован скэт афроамериканской джазовой певицы Эллы Фицджеральд, который включался в фонограмму вместе с музыкой Шнитке (информация из устного интервью автора статьи с А. Ю. Хржановским от 27 января 2023 года).



Пример 1. А. Шнитке. Музыка к фильму «В мире басен».
«Улица». Т. 1–8. Ионика



Пример 2. А. Шнитке. «В мире басен». «Улица».
Т. 10–15. Партия скрипки



Пример 3. М. Глинка. Вальс-фантазия.
Т. 223–228. Верхний голос

В звучание вальса в эпизоде «Улица» вплетаются вокальные партии, изображающие язвительный смех. А в пьесе «Эпилог» как бы издалека слышны досужие разговоры, сплетни светской знати, которые, как известно, немало способствовали травле поэта, приведшей его в конечном итоге к трагическому концу (напомним, что одной из главных фигур в фильме Хржановского являлся А. С. Пушкин). В вальс внезапно включаются ритм и интонации марша: характерно, что Шнитке вписал этот марш в трехдольную структуру данного номера, причем двухдольность создается главным образом благодаря акцентам в партиях флейты-пикколо, электрогитары и клавирина. Звучание марша, исполняемого в сцене «Улица» большим составом оркестра, постепенно заглушает вальс. Думается, отнюдь не случайно, что на экране в этот момент появляется вереница коней, изображенных в характерном ракурсе: крупы, хвосты, сёдла, спины всадников (см. ил. 2). Всё вместе создает довольно гротесковый и воинственный образ. Но в «Эпилоге» марш играет лишь скрипка пиццикато, он практически не слышен. Еще раз появляется групповой портрет писателей и звучит соловьиное пение, благодаря чему итог фильма дарует надежду на способность искусства оказываться выше многих обстоятельств реальной жизни, включая обывательскую косность, пошлость, грубость тупой подавляющей силы.



Пример 4. А. Шнитке. «В мире басен» (цитата из вальса А. Грибоедова).
«Писатели». Т. 13–16. Фортепиано



Пример 5. А. Шнитке. «В мире басен» (цитата из вальса А. Грибоедова).
«Концовка». Т. 1–4. Фортепиано

Хржановский так говорил о музыкальных цитатах: «В фильме „В мире басен“ мы решили продолжить найденные нами в „Стеклянной гармонике“ принципы коллажа и полистилистики. Так, помимо цитат в изображении, в музыкальную ткань фильма Шнитке включил и Грибоедовский вальс, и фрагмент из „Полонеза“ Огинского — он звучал в опере-буфф „Кукушка и Петух“...»¹

Пьесы «Писатели» и «Концовка» действительно основаны на вальсе е-moll Александра Сергеевича Грибоедова; причем на протяжении фильма его использование варьируется². Во время исполнения номера «Писатели» в фильме звучат 16 тактов вальса так, как они даны в оригинале с изменением мелодической линии в тактах 15–16 (пример 4). Однако пьеса «Концовка» соответствует только последним четырем его тактам (пример 5), притом музыкальный материал меняется уже более существенно:

¹ Хржановский А. Ю. Он прилетал лишь однажды. С. 360.

² Характерно, что и в графическом плане кинокартины есть изменения в данных сценах. Дело в том, что групповой портрет писателей художниками фильма был несколько изменен. В оригинале Крылов изображен в профиль, подобно тому как он появляется в первом эпизоде (см. ил. 4). Однако во втором и третьем показах группового портрета (см. ил. 5 и 6) он переработан таким образом, что писатель поворачивается лицом к зрителям, как бы желая общаться с ними. В третьем случае из данного портрета на экране остаются лишь Крылов и Пушкин, причем их реакция на только что прозвучавшие слова выражает явное недоумение. В конце еще раз появляется портрет четырех писателей в том варианте, как он был при втором появлении в мультфильме.

Moderato

I Fl.

C-lli.

ppp *p* *mp* *rit.* *p*

Пример 6. А. Шнитке. «В мире басен». «Соловей».
Т. 1–17. Флейта и гlockеншпиль

Пример 7. К. Глюк. Опера «Орфей и Эвридика» Wq. 30. Отделение II.
Сцена 2. № 30. Балет. Т. 25–26. Флейта соло

отсутствуют гармонические комплексы на слабых долях первых трех тактов; аккомпанемент как бы постепенно «уходит», исчезает, а в последнем такте звучит лишь мелодия, взмывающая ввысь и переходящая в реальный соловьиный голос.

К сцене «Осел и соловей» Шнитке подготовил четыре номера: «Тапер», «Соловей», «Выход петуха» и «Уход соловья». Пьеса «Соловей» написана в стиле западноевропейского барокко и классицизма (пример 6). Она открывается ре-минорной мелодией, вызывающей ассоциации с темой солирующей флейты из балета оперы К. В. Глюка «Орфей и Эвридика» (1762), — причем в том же регистре, той же тональности и с той же мелодической основой, хотя с другим ритмом (пример 7).

Однако дальнейшее развитие темы соловья вызывает ассоциации с музыкой более раннего времени, и прежде всего И. С. Баха. В первом периоде



Пример 8. И. С. Бах. Соната для скрипки и облигатного чембало
BWV 1016. Ч. 3. Т. 25–28

данного фрагмента (начиная с такта 10, см. пример 6) используются мелодико-ритмические фигуры, характерные для баховского музыкального языка. Подобная линия секвенций, поступенное движение по триолям — как восходящее, так и нисходящее, с повторением последней ступени каждой группы — часто встречаются в различных произведениях И. С. Баха, как в кантатах, так и в камерно-ансамблевых сонатах, клавирных и органных сочинениях¹. Один из ярких примеров — Adagio ma non tanto из Сонаты для скрипки и облигатного чембало BWV 1016. Через всю часть — и в партии скрипки, и в партии чембало — проходит данный триольный мотив (пример 8).

Можно привести также многочисленные примеры из клавирных, органных и вокальных сочинений Баха: для клавира — Сарабанда Французской сюиты BWV 816, Жига из Сюиты BWV 818, Сарабанда из Партиты BWV 827, Tempo di Gavotta из Партиты BWV 830, Прелюдия G-dur из первого тома «Хорошо темперированного клавира» BWV 860, Прелюдия и фуга BWV 894; для органа — Пассакалия BWV 582, Прелюдия и фуга BWV 547, а также ария тенора «Seht, was die Liebe thut!» из кантаты «Ich bin ein guter Hirt» BWV 85 и ария сопрано «Klein-Zschocher müsse so zart und süße» из кантаты «Mer hahn en neue Oberkeet» BWV 212 и т. д. Поскольку Шнитке не просто заимствовал этот оборот, но как бы «впитал» его в себя и каждый раз в деталях пере-

¹ В произведениях современников Баха можно найти подобные же обороты: к примеру, в сонатах Д. Скарлатти (см. две Сонаты для клавира, F-dur K 78 и G-dur K 283), однако они используются скорее в отдельных случаях и не являются такой же неотъемлемой чертой музыкального языка, как у Баха.



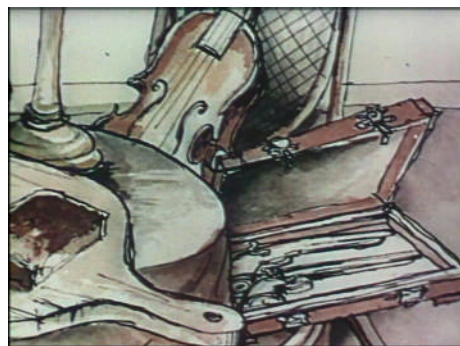
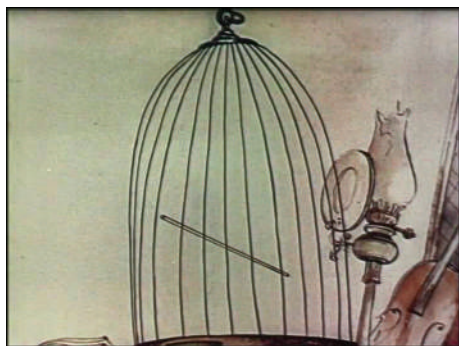
Пример 9. А. Шнитке. «В мире басен». «Уход соловья». Т. 1–8

рабатывал при написании своей музыки, его использование уже стало органичным для композитора приемом, когда он сочинял в стиле Баха¹. Помимо этого, обращает на себя внимание оstinатный бас, выписанный четвертями (см. пример 6), прием, тоже почерпнутый в творчестве немецкого мастера, и характерное для него изменение третьего звена секвенции². Именно этот фрагмент можно считать квазицитатой музыки И. С. Баха.

Пьеса «Уход соловья» написана для последних секунд этой сцены (пример 9). Мелодия ее совпадает со вторым предложением в номере «Соловей» (т. 10–16 в примере 6), притом она сопровождается лишь клавесином: в первых четырех тактах в этой партии присутствуют гармонические комплексы на третьей и первой долях (через такт), в тактах пятом и шестом используются лишь отдельные звуки в том же ритме, в заключительных тактах аккомпанемент как будто истает и затем полностью отсутствует. Ду-

¹ К примеру, Шнитке использовал подобный оборот в пьесе № 17 к фильму режиссера Э. Г. Климова «Похождения зубного врача» (1965). Фрагмент факсимиле автографа воспроизведен в монографии А. Ф. Мирошкиной (см.: *Мирошкина А. Ф.* Киномузыка Альфреда Шнитке. С. 204).

² Как выявлено при изучении автографов И. С. Баха, исправления в его рукописях нередко возникали именно в третьем звене секвенции, когда поначалу композитор записывал его аналогично двум первым, но тут же менял детали мелодики, избегая буквального повтора звеньев секвенции и инерции восприятия (см.: *Marshall R. L.* The Compositional Process of J. S. Bach: A Study of the Autograph Scores of his Vocal Works. Princeton: Princeton University Press, 1972. Vol. 1. P. 159–160; *Шабалина Т. В.* Рукописи И. С. Баха: Ключи к тайнам творчества. СПб.: Logos, 1999. С. 123, 145 и т. д.).



Ил. 11 и 12. «В мире басен». Кадры сцены «Осел и соловей»

мается, здесь опять появляется мотив «ухода», который был отмечен ранее в пьесе «Концовка». С этим же образом, вероятно, связано изображение опустевшей клетки и коробки с пушечными на экране (ил. 11 и 12). Характерно, что данный эпизод в музыкальном отношении даже не заканчивается, а как бы растворяется: в последних тактах пения соловья не только аккомпанемент уходит, но даже мелодическая линия не завершается тоникой, а повисает как символ многоточия. Вероятно, таков ответ на только что прозвучавшее наставление осла: «А жаль, что незнаком ты с нашим петухом! Еще б ты боле наострился, когда бы у него немножко поучился»¹.

«Уход соловья» внезапно прерывается вокальными восклицаниями и шумом оркестра, играющего как во время настройки, создавая атмосферу оперного театра перед началом спектакля. Тем самым открывается сцена «Кукушка и петух». На экране дается изображение внутреннего пространства оперного театра, затем — афиша представления. Этим началом данный эпизод принципиально отличается от всех предыдущих. Напомним, что режиссер называл сочинение Шнитке к этой басне оперой-буффа и высоко ценил его: «Я считаю эту музыку маленьким (по размеру — она длится не более трех минут, — но не по значению) шедевром Шнитке: не знаю, кто кроме него мог бы дать на таком ограниченном временном пространстве столь яркий сатирический образ компании льстецов и подхалимов, изливающих (по бумажке читающих) свои славословия друг другу...»² Для сцены басни Шнитке подготовил четыре пьесы: «Кукушка и петух», «Петух», «Кукушка» и «Разгул».

Можно отметить музыкальные особенности, общие для четырех номеров: тема кукушки в теноре назойливо повторяет малую терцию (пример 10); а мело-

¹ В очень выразительном озвучивании этой речи Эрастом Гариным к концу фразы, особенно в слове «поучился», появляются стальные, начальственные нотки и резкое понижение голоса с интонациями явного приказа.

² Хржановский А. Ю. Он прилетал лишь однажды. С. 360–361.



Пример 10. А. Шнитке. «В мире басен». «Кукушка и петух».
Т. 1–10. Тенор



Пример 11. А. Шнитке. «В мире басен». «Кукушка и петух».
Т. 12–23. Баритон

дия петуха в баритоне включает в себя восклицание в пределах уменьшенной октавы с использованием уменьшенного трезвучия, за чем следует спускающееся движение по полутонам, со сдвигом на малые секунды вверх, имитирующее фальшивое пение (пример 11, т. 12–17). Если в партии кукушки постоянно используется монотонное повторение терций, то в партии петуха композитор часто дает скачки на широкие интервалы (от квинт до больших септим и нон) с диссонирующим верхним звуком (пример 11, т. 19–20). Подобными приемами комически изображается непопадание певца на высокие ноты и срыв голоса на писк, что напоминает известное выражение «давать петуха» или «пускать петуха».

Звучание вокальных партий сопровождается инструментальным аккомпанементом, в котором в партиях клавесина и фортепиано используется сочетание малых секунд, септим, уменьшенных и увеличенных октав, кластеров, альтерированных септаккордов. Все эти сатирические приемы, нагромождение резких диссонирующих созвучий (неслучайно кульминация этой сцены названа в автографе Шнитке «Разгул»!) производят такой эффект, что музыка действительно становится сатирической оперой-буфф¹.

Вспомним, что в этой сцене цитируется полонез Михаила Клеофаса Огинского, хотя, в отличие от вальса Грибоедова, в данном случае цитата являет-

¹ В рукописи Шнитке в пьесе «Кукушка и петух» (партия скрипки) есть даже выразительная ремарка дирижера «по-хамски».



Пример 12. А. Шнитке. «В мире басен». «Петух». Т. 32. Бас соло

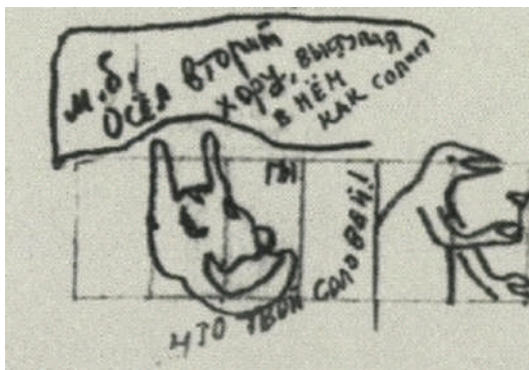
ся очень краткой. В пьесе «Петух» удалось установить, что фраза баса пере-кликается с фрагментом из самого известного полонеза Огинского «Прощание с родиной» (пример 12).

Однако принципиально различие смысла приемов цитирования полонеза Огинского и вальса Грибоедова. Режиссер сообщал: «Помню, как Альфред одобрил мою идею вплести в музыкальную ткань фильма грибоедовский вальс, как он мастерски использовал мое предложение процитировать короткий фрагмент — обрывок фразы из „Полонеза“ Огинского в мини-опере „Кукушка и Петух“, — когда надо было подчеркнуть пошлость этой среды ссылкой на штамп, на что-то расхожее»¹.

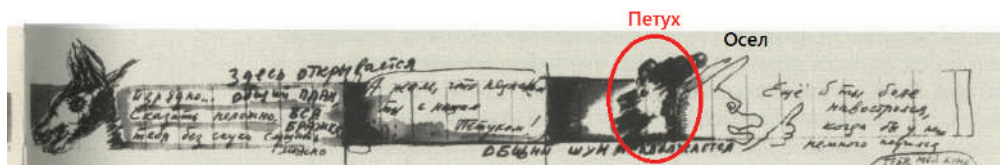
Подобный иронический контекст воплощается одновременно и в изобразительном плане. Фрагмент из полонеза поет осел, персонаж, отсутствующий в басне «Кукушка и петух» Крылова (ил. 10). Идею этой сцены можно понять, увидев графическую партитуру режиссера (ил. 13). В данном месте пишется указание для композитора: «Может быть, осел вторит хору, выступая в нем как солист». Репарка «Что твой соловей!» написана была на предварительных стадиях работы, но в фильм она не вошла, поэтому осел поет фрагмент полонеза без слов, как бы в формате вокализа. Цитата и впрямь звучит вопиюще пошло, как «ссылка на штамп, на что-то расхожее».

С точки зрения воздействия замысла Хржановского на музыку Шнитке необходимо отметить еще один существенный момент — прием изображения осла музыкальными средствами. Две пьесы, «Тапер» и «Выход петуха», звучат в сцене «Осел и соловей» (см. вышеприведенную таблицу), но в них содержатся музыкальные черты кукушки и петуха, то есть повторение малой терции и скачки на широкие диссонирующие интервалы. Во время этих номеров на экране нет ни кукушки, ни петуха, а говорит осел. В графической партитуре Хржановского можно обнаружить указание к данному моменту — фрагмент из первой строки (ил. 14). Здесь пишутся слова осла, но на первом плане изображается петух. Вероятно, данным указанием режиссер просил композитора представить этот образ музыкальными средствами.

¹ Хржановский А. Ю. Продолжение жизни. С. 80.



Ил. 13. Фрагмент графической партитуры к кадрам
басни «Кукушка и петух»



Ил. 14. Раздел графической партитуры к эпизоду сцены
«Осел и соловей»

Опираясь на данный замысел, Шнитке ввел в сцену те же композиторские приемы, что и в следующей басне. В результате осел не имеет собственного музыкального материала: он лишь повторяет музыкальную речь кукушки и петуха или бормочет фрагмент из полонеза Огинского. Так музыка Шнитке иронически изображает осла, а в более широком смысле — того, кто олицетворяет ослиное тупоумие, не имеет собственной позиции и только повторяет мнение других.

Таким образом, мы слышим на протяжении всего десяти минут очень плотное столкновение стилей — барокко и классицизма, музыки пушкинской эпохи, современных композиторских находок, алеаторики, коллажа, пародийно-сатирических приемов. Противостояние стилей, как известно, является самой существенной особенностью полистилистики Шнитке того периода. Обсуждая свою Вторую скрипичную сонату, созданную в 1968 году, он писал следующее: «Здесь я впервые попробовал полистилистическое письмо, которое должно было определить многие мои последующие работы. Полистилика для меня является намеренным противопоставлением стилевых различий, при помощи которого создается новое музыкальное пространство и восстанавливается динамическое формообразование, ставшее невозможным вследствие пересмотра тонального мыш-

ления в ходе авангардного развития»¹. В другом случае он сообщал: «И в 1968 году я решил, что можно сопоставлять стили в шокирующем контрасте, — в первый раз я это сделал во Второй скрипичной сонате. И почувствовал какое-то освобождение»². В Первой симфонии (1969—1972), которая тоже считается одним из главных произведений полистилистики Шнитке, «эти стилевые сопоставления, быть может, в максимальной степени проведены»³. Из слов композитора следует, что для сочинений тех лет важным являлось сопоставление разных стилей в резком контрасте, именно это и проступает столь ярко при изучении его музыки к фильму «В мире басен».

Что же касается смыслового аспекта, в анализируемой киноленте можно увидеть тему напряженных взаимоотношений творческой личности и обывательского окружения, руководителей, чиновников, часто не имевших ни должного образования, ни понимания произведений искусства. И хотя широко принята трактовка фильма как противостояние Пушкина и его среды, смысл, заложенный в сочинении, оказывается шире и затрагивает некую «вечную» проблему, актуальную как для эпохи И. С. Баха, так и для современной постановщикам действительности. Музыкальными средствами Шнитке эту идею еще усиливает, противопоставляя высокий мир подлинного искусства (стиль барокко и классицизма, музыка пушкинской эпохи) тупости, невежеству, самонадеянности обывателей и чиновников, занимавших руководящие позиции в обществе (примитивные, крикливые мелодические и ритмические формулы в партиях кукушки, петуха, осла и остальных персонажей, пародийно-сатирические приемы). Полистилистика в данном случае как нельзя лучше подходит для воплощения этой идеи. Мы видим противостояние между гармонией и дисгармонией, как музыкально, так и семантически. В целом единство изобразительного ряда и музыки создает очень смелую и резкую сатиру на ситуацию, в которой находилась творче-

¹ Оригинальный текст этого высказывания относится к периоду жизни композитора в Германии и опубликован на немецком: «Hier probierte ich zum ersten Mal eine polystilistische Schreibweise aus, die dann viele meiner späteren Werke bestimmen sollte. Polystilistik ist für mich eine bewußte Auspielung der Stilunterschiede, wodurch ein neuer musikalischer Raum entsteht und eine dynamische Formgestaltung wiederermöglicht wird, die durch die Überholung des tonalen Denkens im Laufe der Avantgarde-Entwicklung unmöglich geworden war» (*Schnittke A. Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag: Eine Festschrift* / Hrsg. von J. Köchel et al. Hamburg: Hans Sikorski, 1994. S. 119). Приведенный перевод сделан автором настоящей статьи. Необходимо пояснить выбор слова «противопоставление» в качестве перевода «Auspielung». Это слово происходит от глагола «ausspielen», который имеет разные смыслы: «разыгрывать, использовать, доигрывать и противопоставлять (одно другому)». Думается, в данном контексте лучше всего подходит именно «противопоставление».

² *Ивашкин А. В.* Беседы с Альфредом Шнитке. М.: Классика-XXI, 2015. С. 47.

³ Там же.

ская интеллигенция того периода с ее противостоянием цензуре, решениям худсоветов и прочим запретам¹.

Наряду со Второй скрипичной сонатой и Первой симфонией, данная киномузыка рельефно представляет искания полистилистического периода творчества Шнитке. Подчеркнем, что в случае этого фильма подобные особенности его музыкального языка сложились во многом под воздействием намерений режиссера. Опираясь на замысел Хржановского, композитор сопоставлял разные стили в шокирующем контрасте. Более того, Шнитке добавил еще один смысловой, отсутствовавший изначально пласт, обратившись за материалом к произведениям западноевропейского барокко и классицизма.

В заключение можно сказать, что в изучении творческой эволюции Шнитке нельзя не учитывать его сотрудничество с Хржановским. В сочинениях к другим фильмам, таким как «Стеклянная гармоника», «Шкаф», «Бабочка» и трилогия по Пушкину, можно увидеть те же полистилистические принципы, применение приемов, почерпнутых в музыке И. С. Баха, и цитирование его произведений. Комплексный подход, охватывающий все совместные работы Шнитке с Хржановским, думается, сможет способствовать дальнейшему изучению влияния кинематографических проектов режиссера на становление полистилистики в творчестве одного из наиболее выдающихся композиторов XX века.

Автор статьи благодарит библиотеку Российского государственного симфонического оркестра кинематографии (Москва), Российский государственный архив литературы и искусства за любезно предоставленную возможность работы с источниками и другими материалами, а также Школу-студию анимационного кино «ШАР» (Москва) за проявленное внимание и помощь в знакомстве с режиссером. Особую признательность автор выражает Андрею Юрьевичу Хржановскому за личное общение и ценные сведения, сообщенные в ходе интервью 26–30 января 2023 года.

¹ Неслучайно, по воспоминанию режиссера, в процессе создания и завершения картины возникли большие сложности с цензурой (информация из устного интервью автора статьи с А. Ю. Хржановским от 28 января 2023 года). По материалам РГАЛИ, Главная сценарная редакционная коллегия сначала не принимала эту работу, указывая на проблемы, связанные с «серьезной творческой неудачей режиссера»: по высказыванию членов коллегии, фильм был создан «без ощущения точного зрительского адресата», хотя он был утвержден Председателем Госкино СССР как произведение для детей; кроме того, в нем делается попытка расшифровать басню «Осел и соловей» путем сопоставления с рисунками Пушкина, что «свидетельствует как о непонимании существа творчества русского баснописца, так и великого русского поэта» (РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 5. Ед. хр. 153. Л. 52). В результате режиссер внес следующие поправки: в титры введены были поясняющие надписи использованных материалов, изъят рисунок Пушкина с виселицей и надписью: «И я бы мог», произведен перемонтаж внутри эпизодов и доработана фонограмма, в частности, к пению соловья (Там же. Л. 53–54). Кроме того, редакционная коллегия обвинила режиссера в том, что фильм был «осуществлен в вычурной, затемняющей смысл изобразительной манере, никак не соотносящейся с общим характером и духом литературного первоисточника» (Там же. Л. 52).

ЛИТЕРАТУРА

1. Альфред Шнитке: Статьи, интервью. Воспоминания о композиторе / Под ред. А. Ю. Хржановского. М.: Arcadia, 2014. 520 с.
2. Андрей Хржановский. Линия жизни / Телеканал Культура. URL: https://www.youtube.com/watch?v=ou_iT26LLig&t (дата обращения: 02.03.2023).
3. Богданова А. В. О киномузыке Шнитке: Художественные фильмы. М.: ОнтоПринт, 2015. 164 с.
4. Бородин Г. Н. В борьбе за маленькие мысли (Неадекватность цензуры) // Киноведческие записки. 2005. № 73. С. 261—309.
5. Венжер Н. Я. Кажется, это было совсем недавно // Экран и сцена. 2021. № 4. С. 7.
6. Демченко А. И. Альфред Шнитке: Контексты и концепты. М.: Композитор, 2009. 296 с.
7. Золотницкая З. В. Марсово поле // Большая российская энциклопедия / Науч.-ред. совет: (пред.) Ю. С. Осипов [и др.]. М.: Большая Российская энциклопедия, 2012. Т. 19. С. 216—217.
8. Ивашкин А. В. Беседы с Альфредом Шнитке. М.: Классика-XXI, 2015. 320 с.
9. Кагарлицкая А. Стеклопанная гармоника: О киномузыке Альфреда Шнитке // Музыкальная жизнь. 1987. № 17. С. 17—19.
10. Клишина Е. Из истории стеклянной гармоники // Альфреду Шнитке посвящается / Под ред. А. В. Богдановой, Е. Б. Долинской. М.: Композитор, 2014. Вып. 9. С. 242—245.
11. Мирошкина А. Ф. Киномузыка Альфреда Шнитке: Опыт исследования. Оренбург: Оренбургский гос. институт искусств им. Л. и М. Ростроповичей, 2020. 244 с.
12. Нейман М. Ф. История одного интервью // Альфред Шнитке: Статьи, интервью. Воспоминания о композиторе / Под ред. А. Ю. Хржановского. М.: Arcadia, 2014. С. 371—377.
13. Петербургское общество эпохи Романовых. СПб.: Palace Editions, 2014. 144 с.
14. Холопова В. Н. Композитор Альфред Шнитке. СПб.: Планета музыки, 2021. 328 с.
15. Холопова В. Н., Чигарева Е. И. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. М.: Советский композитор, 1990. 350 с.
16. Хржановский А. Ю. На пути к Пушкину // Тайны пушкинского слова / Сост. А. Р. Романенко. М.: Континент-Пресс, 1999. С. 208—221.
17. Хржановский А. Ю. Он прилетал лишь однажды // Альфред Шнитке: Статьи, интервью. Воспоминания о композиторе / Под ред. А. Ю. Хржановского. М.: Arcadia, 2014. С. 356—367.
18. Хржановский А. Ю. Продолжение жизни // Искусство кино. 1999. № 2. С. 72—85.
19. Чигарева Е. И. Художественный мир Альфреда Шнитке. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2015. 368 с.
20. Шабалина Т. В. Рукописи И. С. Баха: Ключи к тайнам творчества. СПб.: Logos, 1999. 440 с.
21. Шабшаевич Е. М. Драматургия музыкального ряда «Пушкинианы» А. Хржановского — А. Шнитке // Музыкальные миры Альфреда Шнитке: Сборник научных статей / Отв. ред. А. И. Щербакова; ред.-сост. А. Г. Алябьева, И. А. Корсакова, Е. М. Шабшаевич. М.: Согласие, 2021. С. 125—131.
22. Шабшаевич Е. М. Лейтмотивная система в анимации: Метод Шнитке // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. 2019. № 18. С. 56—63.
23. Dixon G. The Routledge Handbook to the Music of Alfred Schnittke. Abingdon; New York: Routledge, 2022. 333 p.
24. Ivashkin A. Alfred Schnittke. London: Phaidon, 1996. 240 p.
25. Marshall R. L. The Compositional Process of J. S. Bach: A Study of the Autograph Scores of his Vocal Works. Princeton: Princeton University Press, 1972. Vol. 1. 272 p.
26. Schmelz P. J. Alfred Schnittke's Concerto Grosso No. 1. New York: Oxford University Press, 2019. 278 p.

27. *Schmelz P.J.* Such Freedom, If Only Musical: Unofficial Soviet Music during the Thaw. New York: Oxford University Press, 2009. 408 p.
28. *Schnittke A.* Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag: Eine Festschrift / Hrsg. von J. Köchel et al. Hamburg: Hans Sikorski, 1994. 320 S.

Аннотация

Статья посвящена музыке А. Г. Шнитке к анимационной ленте А. Ю. Хржановского «В мире басен» (1972/1973). В исследовании используются видео фильма, воспоминания его создателей, автограф композитора, графическая партитура режиссера и другие материалы. На основе комплексного анализа показаны влияние кинематографических приемов Хржановского на сочинение данной киномузыки, ее полистилистика и цитирование произведений других авторов. Делается вывод, что, наряду со Второй скрипичной сонатой и Первой симфонией, музыка к фильму «В мире басен» ярко представляет искания полистилистического периода творчества Шнитке.

Abstract

This article considers Alfred Schnittke's music for the animated film *In the World of Fables* (1972/1973) by Andrey Khrzhanovsky. Alongside the film itself, the study also focusses on the recollections of its creators, Schnittke's autograph score, Khrzhanovsky's graphic score, and other materials. The complex analysis shows the influence of Khrzhanovsky's cinematographic ideas on the composition of the music score, its polystylism, and quotations of other composers' works. The article concludes that, along with the Violin Sonata No. 2 and the Symphony No. 1, the music *In the World of Fables* explicitly represents directions of Schnittke's polystylistic period.

- ✓ **Ключевые слова:** А. Г. Шнитке, А. Ю. Хржановский, И. А. Крылов, А. С. Пушкин, И. С. Бах, киномузыка, полистилистика, цитирование.
- ✓ **Keywords:** Alfred Schnittke, Andrey Khrzhanovsky, Ivan Krylov, Alexander Pushkin, Johann Sebastian Bach, film music, polystylism, quotation.

«Дух долины» (1853): постановка и сценическая судьба

УДК
792.8

ГРУЦЫНОВА АННА ПЕТРОВНА

Доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского; профессор кафедры хореографии, Российский институт театрального искусства — ГИТИС (Москва, Россия)

GRUTSYNOVA ANNA P.

Doctor of Arts, Associate Professor, Professor of Department of Interdisciplinary Musicological Studies, Moscow State Tchaikovsky Conservatory; Professor of Choreography Department, GITIS—Russian Institute of Theatre Arts (Moscow, Russia)

E-mail: anna_gru@mail.ru

«Из других балетов Сен-Леона хорошо помню скучноватую „Сироту Теолинду, или Духа долины“, где благодаря покровительству некоего духа долины бедная сирота Теолинда достигает полного счастья»¹, — писала в своих «Записках» Екатерина Оттовна Вазем. Она вспоминала один из спектаклей, в которых танцевала в то время, когда балетмейстером в Петербурге был Артур Сен-Леон. Но история «скучноватого балета», получившего в России название «Сирота Теолинда, или Дух долины» и показанного в Петербурге в 1862 году, началась почти за десять лет до того, в Париже, при непосредственном участии того же Сен-Леона.

22 января 1853 года в парижском Théâtre-Lyrique состоялась премьера спектакля, который носил название «Дух долины». Это была очередная (и, как обычно, далеко не единственная в том году) премьера театра, который, как и другие, старался поддерживать постоянный зрительский интерес к собственной афише.

Интересна проблема жанра «Духа долины». В наше время привычно употребляется определение «опера-балет»; им, как правило, пользуются те редкие исследователи, которые желают указать первоисточник петербургской «Теолинды» и упоминают парижскую постановку. Однако следует сказать, что во времена создания этого произведения определение жанра было в некотором роде произвольно. Сейчас может показаться парадоксально странной та легкость, с которой авторы (а нередко и критики) уточняли жанр конкретного сочинения. Если возникновение в свое время понятия «пантомимный балет» было связано с необходимостью отметить отсутствие в постановке традиционных для французского балета вокальных номеров, а указание «фантастический балет» напрямую указывало на особенность сюжета,

¹ Вазем Е. О. Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867—1884. СПб.: Лань; Планета музыки, 2009. С. 104.

то в других случаях описания могли быть произвольны, а иногда и разнообразны для одного и того же произведения¹.

Интересно, что восприятие «Духа долины» как оперы-балета (или даже просто оперы) и подобная его характеристика относится не к области авторского решения, а к взгляду критиков, об этом произведении писавших. Например, в отзыве на премьеру Альфонс де Калонн писал так: «За три недели он (А. Сен-Леон. — А. Г.) придумал, составил и очертил оперу-балет, в которой объединил все возможности своего искусства»² (важно, что дальше он замечал: «„Дух долины“, собственно говоря, только счастливый предлог для танцев и музыки»³). В своем «Dictionnaire lyrique ou histoire des opéras», изданном в 1869 году, Феликс Клеман называл сочинение «комической оперой в двух действиях и трех картинах»⁴, Альбер де Ласалль в «Mémorial du Théâtre-Lyrique» снова писал: «Собственно говоря, это опера-балет, так как в ней значительное место занимал танец»⁵.

Однако чаще всего критики, писавшие о спектакле, пользовались определением «балет», несмотря на присутствовавшие в постановке разговорные диалоги, арии и хоры. Может быть, это было связано с участием в спектакле двух балетных знаменитостей, которые должны были привлечь наибольшее внимание и обеспечить публику. А может, в данном случае мы видим отголосок вполне привычного для французской традиции восприятия балетного спектакля, в котором присутствовали и вокальные номера, и разговорные фрагменты. Впрочем, это всего лишь предположения.

Авторы (а скорее всего, это был сам Сен-Леон) определили «Духа долины» как «легенду в двух актах и трех картинах». Возможно, так произошло потому, что для оперы-балета в постановке было слишком много танцев, а для балета — слишком много вокальных номеров и разговорных диалогов. Это необычное определение жанра естественным образом привлекло внимание критиков, один из которых иронично заметил: «Легенда в двух действиях! это ль

¹ В истории русского балета подобные примеры встречаются довольно часто, прежде всего — в первой половине XIX века. Если проследить информационные сведения о постановках, которые публиковались в «Северной пчеле», такого рода примеры встретятся неоднократно. Например, постановка, именуемая «Сват Гаврилыч, или Сговор на яму», последовательно именовалась дивертисментом, интермедией, «картиной русского народного быта», оперой, балетом, комедией и водевилем. Никого из критиков подобная «неустойчивость» жанрового определения, вероятно, не удивляла.

² *Calonne A. de. Les théâtres et les arts // Revue contemporaine. T. 5. Décembre 1852 — janvier 1853. P. 636.*

³ *Ibid. P. 636.*

⁴ *Clément F. Dictionnaire lyrique ou histoire des opéras. Paris: Imprimerie-librairie V^{ve} P. Larousse et C^{ie}, 1869. P. 417.*

⁵ *Lasalle A. de. Mémorial du Théâtre-Lyrique. Paris: Librairie moderne, J. Lecuir et C^{ie}, 1877. P. 26.*

не ловко? Вы, конечно же, хотите знать, что же такое „Дух долины“. Это трагедия или водевиль? драма или комедия? опера, комическая опера или балет? — вы слишком любопытны! Это легенда. Мсье! поступайте, как хотите»¹. Другой же автор прозорливо замечал: «„Дух долины“, как аккуратно сообщает нам афиша, это не опера, не балет, это легенда, — ну и вот, раз легенда — это всегда нечто в некотором смысле фантастическое, то в пьесе с таким названием можно насладиться даже скрипичными соло! Именно этим легенда отличается от трагедии, другого жанра фантастических пьес, в которых место скрипичного соло занимает рассказ о сне. В „Духе долины“ разговаривают, поют, танцуют и играют на скрипке — и, несмотря на это, я не смог до конца понять сюжет пьесы, — но от того легенда кажется мне только загадочнее и поэтичнее»².

Для авторов постановки, вероятно, определение «легенда» (заранее не рождающее ассоциаций ни с одним понятным жанром) было принципиальным, так как поставленный в том же году «Танцовщик короля» (также рассчитанный на участие Сен-Леона — балетмейстера, танцовщика и скрипача) уже в либретто был однозначно определен как «опера-балет».

«Дух долины» представлял собой сравнительно небольшую постановку (два акта, три картины). Как это было принято в музыкальных театрах Парижа (и не только Парижа) XIX века, он обычно показывался в один вечер с какими-либо другими спектаклями (чаще — с комической оперой³ и значительно реже — с водевилем).

Авторство либретто на первый взгляд не подлежит сомнению: либреттистами традиционно называются Мишель Карре и Жюль-Эдуар Альбуаз де Пюжоль⁴. Но надо сказать, что столь точные сведения появляются спустя по крайней мере пятнадцать лет после премьеры и уже в справочных изданиях (благодаря чему, вероятно, используются поныне). Сейчас трудно утверждать, верны ли эти сведения или являются просто повторением информации, появившейся в единственной книге. Одно можно сказать точно: ни в публикациях 1853 года, появившихся до и после премьеры спектакля, ни на самом издании либретто указаний на имена авторов нет. В либретто, изданном в 1853 году, значилось: «Дух долины, легенда в 2 актах и 3 картинах, смешанная с пением и танцами, г-на Сен-Леона»⁵.

Интересно, что в одном из отзывов на спектакль, опубликованных в «Revue et Gazette musicale de Paris», можно было даже прочесть следующее: «Мало

¹ Le lutin de la vallée, Légende en deux actes et trois tableaux, musique de MM. Saint-Léon et Gautier / Theatre-Lyrique // Revue et Gazette musicale de Paris. 1853. № 5. 30 janvier. P. 34.

² Huart L. Théâtre Lyrique // Le Charivari. 1853. № 26. 23 janvier. [s. p.].

³ Интересно, что в афишных сведениях используется как определение «opéra-bouffe», так и «opéra-comique».

⁴ А в словаре Grove's указаны сразу три либреттиста — вместе с Сен-Леоном.

⁵ Le lutin de la vallée. Légende en 2 actes et 3 tableaux mêlée de chants et de danses. Paris: Beck, Libraire, rue des Grands-Augustins, 20. [1853]. 8 p.

найдется людей столь разносторонних, как г-н Сен-Леон. Мы готовы держать пари, что дух, о прекрасном поведении которого мы рассказали, есть дитя его воображения, хотя он и не пожелал в этом признаться. Стихи, которые г-н Готье положил на музыку, несомненно, принадлежат г-ну Сен-Леону—поэту»¹. С одной стороны, это предположение звучит слишком смело, с другой — можно вспомнить, что Сен-Леон—балетмейстер был автором либретто большей части своих балетов (а потому литературный опыт у него имелся). Кроме того, представляется странным, что в ежедневном театральном издании «Le Nouvelliste», где печатались анонсы спектаклей, их обзоры, краткая информация об успехах или неудачах авторов и исполнителей, а также афишные сведения на каждый театральный день, нет ни одного упоминания об авторах либретто². Даже в статье, посвященной премьере спектакля, автор писал следующее: «Сен-Леон принес г-ну Севесту восхитительную оперу-балет „Дух долины“, которая только что добила блестящего успеха»³. Интересно, что тот же автор после премьеры другого подобного сочинения (упомянутого «Танцовщика короля», 1853) в статье⁴, последовавшей после премьеры, уже указывал имя либреттиста — Жюль-Эдуар Альбуаз де Пюжоль. Таким образом, вопрос о точном авторстве либретто пока не представляется несомненным.

Автором музыки «Духа долины» был Жан-Франсуа-Эжен Готье, крепко связанный с Théâtre-Lyrique (ил. 1)⁵. Сам театр волей случая оказался наследником Opéra-National, открывшегося в ноябре 1847 года (во многом — силами Адольфа Адана) и имевшего своей целью предоставить возможность исполнения молодым композиторам, сочинения которых не принимали на основных парижских музыкальных сценах. Театр открылся в здании Cirque Olympique, основательно перестроенном для музыкальных спектаклей⁶. Од-

¹ Le lutin de la vallée, Légende en deux actes et trois tableaux, musique de MM. Saint-Léon et Gautier. P. 34—35.

² Несмотря на то что в сведениях об операх, ставившихся в один вечер с «Духом долины», указывались фамилии и либреттиста (или либреттистов), и композитора (причем по традиции — именно в указанном порядке).

³ *Darthenay*. Théâtre-Lyrique. Le lutin de la vallée, légende en deux actes et trois tableaux, de M. Saint-Leon. Mme Guy-Stephan // Le Nouvelliste. 1853. 24 janvier. [s. p.].

⁴ *Darthenay*. Théâtre-Lyrique. Le danseur du roi, opéra-ballet en trois actes, paroles de M. Alboise, musique de M. Gauthier, divertissement de M. Saint-Léon. Début de Mlle Nathalie Fitzjames // Le Nouvelliste. 1853. 24 octobre. [s. p.].

⁵ URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8420214b.r=Jean-Fran%C3%A7ois-Eug%C3%A8ne%20Gautier?rk=21459;2#> (дата обращения: 17.01.2023).

⁶ «Архитектор Шарпантье сохранил только четыре стены; и за 180 000 франков он смог за несколько месяцев приспособить его к новому назначению. На самом деле пришлось все перестраивать. Помимо того что он оставлял желать лучшего с точки зрения акустики, его общее устройство не подходило для музыкального театра. Например, сцена сообщалась там двумя наклонными плоскостями со скаковой площадкой, занимавшей место партера и партера. Так что лошади спускались со сцены или снова входили на нее, двигались ниже или за рампой, в зависимости от потребностей спектакля» (*Lasalle A. de. Mémoires du Théâtre-Lyrique*. P. 4).



Ил. 1. Жан-Франсуа-Эжен Готье. 1870. Gallica (bnf.fr)

нако из-за революции 1848 года руководители театра, несмотря на все усилия, были вынуждены его закрыть (что ввергло Адана в огромные долги), показав лишь восемь опер. Возрожден театр был лишь три с лишним года спустя, в 1851 году, уже в другом здании — в Théâtre-Historique. Интересно, что только через полгода театр получил новое имя — *Théâtre-Lyrique* вместо *Opéra-National*. Именно на этой сцене почти через два года был показан «Дух долины».

Эжен Готье пришел в театр еще в 1847 году, когда Адан пригласил его в создаваемую труппу *Opéra-National* в качестве второго дирижера. В 1848 году еще на сцене этого театра (незадолго до его закрытия) была показана «патриотическая опера» Готье «Баррикады 1848 года». И далее сочинения Готье будут ставиться уже в *Théâtre-Lyrique*, «Дух долины» — одно из них.

И здесь, снова вернувшись к вопросу жанра постановки, можно сделать еще одно предположение, почему произведение не было изначально определено и создано как балет: согласно полученной «по наследству» от *Opéra-National* Адольфа Адана официальной привилегии, *Théâtre-Lyrique* показывал новые оперы, но не балеты. А вопросы постановки конкретного сочинения в том или ином парижском театре в то время не только определялись

имевшимися у театра юридическими правами, но нередко служили поводом для серьезных судебных разбирательств. Отчасти наши предположения подтверждает и вскользь брошенная в одном из критических отзывов фраза: «Полагаю, также заметили, что там (в „Духе долины“. — А. Г.) пели, но я думаю, что это было *исключительно из уважения к привилегии, которая того требует* (выделено мной. — А. Г.)»¹.

«Дух долины» — прекрасный пример своего рода театральной рекламы, которая традиционно окружала практически любую премьеру. Упоминания о грядущем спектакле появились по крайней мере за неделю до его исполнения, и в первой же информации будущие зрители получали исчерпывающие сведения о жанре, исполнителях и возможностях купить билет: «Этим вечером в Théâtre-Lyrique, — писал неизвестный автор „Le Nouvelliste“, — нет спектакля по случаю репетиции „Духа долины“, легенды в трех актах (*sic!*), смешанной с пением и танцами, главные роли в которой займут Сен-Леон, с таким успехом создавший в Париже „Скрипку дьявола“, и м-ль Ги-Стефан, модная танцовщица лондонских и мадридских театров. Поспешим в билетную кассу, чтобы попасть на представление этих видных артистов»². Упоминание об ограниченной возможности посмотреть спектакль появилось не случайно, так как уже через несколько дней в следующей заметке будет сделано уточнение, что «это любопытное сочинение из-за приглашения двух знаменитых артистов будет показано только двенадцать раз»³. И далее, по мере продолжавшихся спектаклей, кроме комплиментов в сторону исполнителей, анонимный автор будет скрупулезно отсчитывать проведенные спектакли: от 1-го представления (22 января) — до 10-го, состоявшегося 9 февраля. А далее критика, как кажется, позабудет о собственном же предостережении, касающемся количества показов «Духа долины», и продолжит просто сообщать об очередном спектакле, неизменно упоминая о том, что он «постоянно собирает огромную толпу, жаждущую аплодировать Сен-Леону и м-м Ги-Стефан»⁴.

Если появление «Духа долины» на сцене театра проследить по афишным сведениям, помещенным в «Le Nouvelliste», можно сделать вывод, что с 22 января до 9 апреля 1853 года он был показан не обещанные 12, а 38 раз. Причем 1 апреля появилось сообщение, что «сегодня в Théâtre-Lyrique последнее представление „Духа долины“»⁵, 3 апреля — «по просьбе лицеев и основных частных школ Парижа внеочередное представление „Духа доли-

¹ *Maxime Th.* Chronique théâtrale // Le Causeur: littérature, théâtre, beaux-arts, modes, voyages, industrie. 1853. Février. P. 5.

² Causeries // Le Nouvelliste. 1853. 14 janvier. [s. p.].

³ Causeries // Le Nouvelliste. 1853. 19 janvier. [s. p.].

⁴ Causeries // Le Nouvelliste. 1853. 22 février. [s. p.].

⁵ Causeries // Le Nouvelliste. 1853. 1 avril. [s. p.].

ны“, этого чудесного балета Сен-Леона и м-м Ги-Стефан, последний спектакль которого совершенно точно состоится в понедельник»¹, в упомянутый понедельник, 4 апреля, «Le Nouvelliste» сообщал, что «сегодня... в Théâtre-Lyrique совершенно определенно последний спектакль „Духа долины“»², и, наконец, 9 апреля — «в последний раз будет дан „Дух долины“»³. Интересно, что именно во время этого «окончательно последнего» представления обещалось «новое скрипичное соло Сен-Леона, а м-м Ги-Стефан, сверх Мадриленьи и Сапатеадо, исполнит новое pas»⁴.

После 9 апреля 1853 года «Дух долины» уже не давали. Ги-Стефан была приглашена в Парижскую оперу, а Сен-Леон отправился в Португалию.

Сюжет этого спектакля в некотором смысле напоминал французские водевили первой половины XIX века, с определенной долей сценического абсурда и нарочитой назидательностью⁵. Главные роли в нем исполняли танцовщики — Артур Сен-Леон⁶ (ил. 2)⁷ и Мари Ги-Стефан⁸ (ил. 3)⁹. Оба были известны в Европе, и, несомненно, их участие в спектакле было способно создать аншлаг. Интересно, что путь исполнителей оказался практически противоположным. Сен-Леон приехал в Париж в 1847 году вместе со своей су-

¹ Causeries // Le Nouvelliste. 1853. 3 avril. [s. p.].

² Causeries // Le Nouvelliste. 1853. 4 avril. [s. p.].

³ Causeries // Le Nouvelliste. 1853. 9 avril. [s. p.].

⁴ Causeries // Le Nouvelliste. 1853. 9 avril. [s. p.].

⁵ Действие происходило в Германии, где жил некий граф Ульрих, потерявший в лесу медальон с портретом его покойной матушки. Медальон этот был настолько ему дорог, что он поклялся жениться на женщине, которая его вернет. Медальон графу Ульриху возвращала крестьянка Тереза. Однако на самом деле медальон нашла ее кузина, немая Катти, которая к тому же слегка не в себе и которую из милости держала при себе Бригитта, ее тетка, мать Терезы. Обман никогда не раскрылся бы, если б не Дух долины, по поверьям крестьян раз в столетие являющийся для того, чтобы сделать одно доброе дело. Дух сначала предупреждал Бригитту о последствиях обмана, затем, возникая в облике деревенского скрипача, дарил Катти способность грациозно танцевать, а после, рассказав Катти о том, кто он такой, приводил девушку на свадьбу графа в облике прекрасной цыганки и помогал ей в пантомиме рассказать, как все произошло. В финале спектакля Катти становилась графиней, Бригитта и Тереза были прощены за свой обман, а Дух долины возвращался в воды озера.

⁶ Сен-Леон (Мишель) Артур (Шарль-Виктор-Артур) (Saint-Léon Arthur (Michel Charles-Victor-Arthur); 1821—1870) — танцовщик, музыкант, балетмейстер.

⁷ URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10541647p.r=Le%20Lutin%20de%20la%20vall%C3%A9e?rk=85837;2> (дата обращения: 17.01.2023).

⁸ Ги-Стефан Мари-Антуанетта (Guy-Stephan Marie-Antoinette; 1818—1873) — танцовщица.

⁹ URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105416484.r=Le%20Lutin%20de%20la%20vall%C3%A9e?rk=64378;0> (дата обращения: 17.01.2023).



Ил 2. Артур Сен-Леон в «Духе долины». 1853. Gallica (bnf.fr)



Ил 3. Мари-Антуанетта Ги Стефан в «Духе долины». 1853. Gallica (bnf.fr)

пругой, танцовщицей Фанни Черрито¹, и работа в Théâtre-Lyrique завершала годы его пребывания в Париже (в 1854 году Сен-Леон примет предложение лиссабонского театра «Сан-Карлуш» и уедет работать в Португалию). Для Ги-Стефан 1853 год был первым годом пребывания в родном Париже после долгого периода работы в Испании и Англии. И после «Духа долины» она получит приглашение от Парижской оперы.

Именно участие в спектакле двух танцовщиков отличало «Дух долины» от других широко известных опер-балетов (таких как «Немая из Портичи» или «Бог и баядера»), которые создавались с учетом участия в них одной немой героини, присутствие которой в сюжете требовало привлечения танцовщицы. Причем если роль Ги-Стефан вполне традиционна для оперы-балета, то персонаж Сен-Леона представляет собой своего рода кальку с фантастических персонажей романтических балетных спектаклей (возможно, сама безмолвность Духа долины объясняется тем, что он не принадлежал тривиальному миру смертных). И можно предположить, что его появление (рав-

¹ Правда, ко времени постановки «Духа долины» Сен-Леон и Черрито уже расстанутся.

но как и особенности поведения на сцене) были напрямую связаны с замыслом, выстроенным вокруг фигуры самого Сен-Леона.

Спектакль 1853 года был насыщен танцами¹. Причем как исполнявшими — Сен-Леоном и Ги-Стефан, так и предназначенными для других танцовщиков, входивших в труппу театра².

В первой картине, как отмечено в либретто, был предусмотрен «Танец м-м Ги-Стефан со скрипичным соло г-на Сен-Леона»³. Если соотносить это указание с действием, то становится ясно, что он относился к сцене второй картины, когда появлялся деревенский скрипач папаша Амбруаз и исполнял «старый танцевальный мотив»⁴, под который немая Катти нелепо танцевала, вызывая общий смех. Однако затем «папаша Амбруаз проваливается в бочку, и его место занимает Дух, позаимствовавший его облик, одежду и его скрипку»⁵, и вместе со сменившейся мелодией изменялся и танец Катти, поражавший окружающих своей грациозностью (ил. 4)⁶. Видимо, эта сцена и получила в либретто уже упомянутое наименование. И именно она становилась первым танцем в постановке.

Вторая картина первого акта «Духа долины» целиком представляла собой одну большую танцевальную сцену. В афишных сведениях значились «танец и фантастический вальс г-на Сен-Леона и м-м Ги-Стефан»⁷, а в либретто можно встретить более поэтичное описание: «танец на воде г-на Сен-Леона»⁸. Для оперы-балета, как ныне характеризуется «Дух долины», это более чем редкий случай. Критика также не замедлила заметить, что «вторая картина состоит исключительно из фантастического вальса, исполненного Сен-Леоном и м-м Ги-Стефан. Эффект был изумительным»⁹. Но что же представлял собой этот «изумительный» танец? В либретто содержится краткое описание происходящего на сцене, которое мы немно-

¹ Разумеется, соревноваться количеством танцевальных номеров с многоактным балетом того времени «Дух долины» не мог, но сравнение с камерной «Маркитанткой» того же Сен-Леона вполне возможно.

² В свое время еще в труппу Opéra-National были приглашены двадцать восемь танцовщиков.

³ Le lutin de la vallée. Légende en 2 actes et 3 tableaux mêlée de chants et de danses. P. 8.

⁴ Ibid. P. 4.

⁵ Ibid.

⁶ URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84207001.r=Le%20Lutin%20de%20la%20vall%C3%A9e?rk=42918;4> (дата обращения: 17.01.2023)

⁷ Le lutin de la vallée, légende 2 a.<ctes> 3 tabl.<eaux> / Programme des spectacles // Le Nouvelliste. 1853. 22 janvier. [s. p.].

⁸ Le lutin de la vallée. Légende en 2 actes et 3 tableaux mêlée de chants et de danses. P. 8.

⁹ *Darthenay*. Théâtre-Lyrique. Le lutin de la vallée, légende en deux actes et trois tableaux, de M. Saint-Leon. Mme Guy-Stephan.



Ил 4. Мари Ги-Стефан в «Духе долины». 1853. Gallica (bnf.fr)

го расцветим подробностями, помещенными в отзывах на спектакль: «Театр представляет собой живописную сельскую местность; в глубине озеро и поток. Озеро усеяно цветами. При поднятии занавеса Катти выбегает на сцену, она теряется, ищет дорогу и в изнеможении падает на берегу озера. Внезапно из вод появляется Дух, исполняющий грациозный танец; он подходит к Катти, которая, удивленная, отступает, затем, будто привлеченная им, приближается и задает ему вопрос. Дух срывает розу и делает знак, что это она, затем он показывает на бессмертник и жестами говорит, что это он. После танца, в котором Дух долины порхает вокруг нее и, кажется, говорит, что он окружит ее своим покровительством, Дух увлекает ее за собой и вместе с ней исчезает»¹.

Стиль изложения и пантомимные «мелочи», на которых акцентирует внимание читателя автор, очень схожи с изложением любого балетного либретто того времени. Учитывая большое количество упомянутых подробностей, можно предположить, что по крайней мере этот фрагмент принадлежал перу Сен-Леона. И именно эта сцена привлекла внимание Теофиля Готье, создавшего протяженный отклик на новый спектакль.

¹ Le lutin de la vallée. Légende en 2 actes et 3 tableaux mêlée de chants et de danses. P. 6.

«*Pas*, которое она (Ги-Стефан. — А. Г.) танцует в лунном свете с Духом долины, — писал Готье, — прядущим по серебристой пене водопада, суть очаровательная поэзия. Мы не видели ничего более легкого, более свежего, более ноктюрново-туманного, более целомудренно-ласкающего. В то время как молодая девушка остается склоненной в аттитюде невинности и любви, Дух прыгает, крутится в воздухе и чертит вокруг нее круги благотворной магии. — Это очаровательно. — Чтобы создать такое *pas* и исполнить его, следует быть Сен-Леоном, которому служат утонченный ум и стальные колени, вещи редкие даже по отдельности»¹. Здесь следует заметить, что в Париже середины XIX века, как ни странно, танцовщик-виртуоз виделся уже скорее исключением, чем правилом. А потому один из рецензентов даже замечал, что «о нем (Сен-Леоне. — А. Г.) можно сказать, что он изобрел мужской танец»². Здесь следует заметить, что после Жюль Перро и Сен-Леона виртуозный мужской танец, отданный исполнителю главной роли, начинает исчезать. Понятие мужчины-танцовщика сузится сначала до партнера исполнительницы, а затем — уже к 1870-м годам — до пантомимного персонажа или исполнителя дивертисментного танца. Интересно, что начало этого процесса еще в 1847 году отмечал один из авторов российского «Репертуара и Пантеона театров» в своем обзоре французских театров: «Дирекция Большой Оперы затевает огромную реформу в этой области искусства: уничтожить танцов! Мужчины будут участвовать только в ансамблях, все же соло будут предоставлены одним женщинам»³.

Прежде чем перейти к танцам второго действия, следует сделать несколько замечаний, касающихся явных балетных аналогий, которые прослеживаются в предложенных Сен-Леоном танцах и пантомимных мизансценах первого акта «Духа долины».

Во-первых, явным напоминанием уже знакомого Парижу балета видится сцена с деревенским скрипачом и Катти, поначалу танцующей неуклюже и тем самым вызывающей насмешки, а затем — благодаря помощи Духа — обретающей удивительное танцевальное мастерство. Здесь нелишним будет вспомнить «Деву Дуная», в которой Флёр де Шан, не желавшая понравиться барону Виллибальду, также демонстрировала сначала нарочито неумелый уродливый танец и только после насмешек благородных девиц забывалась и начинала двигаться со всем присущим ей изяществом. Впрочем, возможно, Сен-Леон и не имел в виду этот конкретный балет (который в Париже 1853 года, скорей всего, был уже забыт), а лишь использовал вполне естественный для балета сценический ход. Мотив же замены «реального» скри-

¹ *Gautier Th.* Madame Guy-Stephan et la Madrilena // *Le Nouvelliste*. 1853. 3 février. [s. p.].

² *Calonne A. de.* Les théâtres et les arts. P. 637.

³ Франция / Обзорение иностранных театров // Репертуар и Пантеон театров. 1847. Т. 10. С. 154.

пача на бочке фантастическим персонажем использовал сам Сен-Леон в балете «Скрипка дьявола» (1849).

Но вторая картина первого акта, представлявшая огромную балетную сцену, вызывает несомненные ассоциации с гораздо более «близким» по времени и теперь уже совершенно точно знакомым Сен-Леону спектаклем — это «Ундина, или Наяда». Балет Жюль Перро был поставлен в Лондоне в 1843 году, и в нем участвовали и Ги-Стефан, и Сен-Леон. Таким образом, возможность влияния одного балета на другой практически несомненна, равно как правомерно и сопоставление схожей сцены «Ундины» с «Духом долины». В третьей картине лондонского балета была сцена главной героини и ее матери, королевы ундин Гидролы, в которой Ундина «срывает бутон с куста розы, который растет рядом с Маттео, и говорит матери, что готова увянуть, как вянет этот цветок, если юноша полюбит ее»¹. Скорей всего, аллегория, легко поясняющая зрителям происходящее на сцене (роза как символ быстротечной жизни смертного человека и бессмертник как символ бессмертия фантастического существа), «пришла» в «Дух долины» именно из «Ундины».

Кроме того, это чрезвычайно редкий пример хореографической сцены середины XIX века, в которой внимание публики было сконцентрировано на фигуре танцовщика², а не танцовщицы. Вероятно, это произошло по трем причинам. Во-первых, Дух долины, несмотря на свою безмолвность в спектакле, был все-таки заглавным персонажем, постоянно (иногда зримо, иногда — в диалогах присутствующих на сцене героев) существующим в спектакле. Во-вторых, Сен-Леон был не только известным в Париже балетмейстером, но и признанным виртуозом-исполнителем, появление которого на сцене становилось событием. В-третьих, «Дух долины» был постановкой Сен-Леона, призванной с наиболее выгодной стороны показать таланты основных участников — его самого и Ги-Стефан.

Второе действие «Духа долины» предлагало целую россыпь разнообразных танцев, причем разнообразных как по составу исполнителей, так и по характеристикам (к сожалению, сейчас невозможно точно сказать, в какой момент действия возникал конкретный танец, но известны их названия и участники). Первым исполнялся *Pas de cinq* — Сен-Леон и Ги-Стефан «в сопровождении»³ (как говорилось в либретто) м-ль Жюли Лизерё, Мари Милет и Ж. Кёлемберг⁴ (если обратиться к афишным сведениям «Le Nouvelliste»,

¹ Ундина, или Наяда. Либретто // Слонимский Ю. И. Драматургия балетного театра XIX века. 2-е изд. СПб.: Лань; Планета музыки, 2016. С. 159.

² Некоторые хореографические подробности, имеющиеся в либретто второй картины «Духа долины», а также — и даже прежде всего — в отзыве Готье, способны напомнить «Видение розы» — постановку уже гораздо более позднего времени.

³ *Le lutin de la vallée. Légende en 2 actes et 3 tableaux mêlée de chants et de danses*. P. 8.

⁴ M-lles Julie Lisereux, Marie Millet, J. Koelemberg (Kohlemberg).



Ил. 5. Мари Ги-Стефан и Артур Сен-Леон в «Сапатеадо» («Дух долины», 1853). Gallica (bnf.fr)

то можно узнать, что ансамбль имел название *Pas de Bohémiens*). Затем шло *Pas de deux*, исполнители которого, видимо, были только участниками танцевального дивертисмента (или участниками и неких мимических сцен, так как они отсутствуют в числе исполнителей ролей) — г-н Фраппар и м-ль Ренар¹. Именно они получили одобрение одного из рецензентов, который писал: «pas de deux... доставило наибольшее удовольствие. М-м Ренар — очень пикантная и очень грациозная танцовщица. Г-н Фраппар — молодой танцовщик, полный утонченности, элегантности и легкости. Ему, как и м-м Ренар, очень много аплодировали»². Здесь следует заметить, что среди исполнителей танцевальных номеров Фраппар — единственный танцовщик, участвовавший в спектакле помимо Сен-Леона.

Основной же интерес в танцах Ги-Стефан представляли не классические танцы, а испанские па, «привезенные» ею в Париж из Мадрида. Сапатеадо и Мадриленья, помимо танцев Сен-Леона, были наиболее привлекательны для публики (ил. 5)³. Эти танцы, если верить систематическим уверениям

¹ M. Frappart, m-lle Renard.

² *Darthenay*. Théâtre-Lyrique. Le lutin de la vallée, légende en deux actes et trois tableaux, de M. Saint-Léon. Mme Guy-Stephan.

³ URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84382692.r=Le%20Lutin%20de%20la%20vall%C3%A9e?rk=21459;2> (дата обращения: 17.01.2023).

авторов «Le Nouvelliste», каждый раз бисировались: «весь зал взорвался восторгом, когда м-м Ги-Стефан танцевала Мадриленью под бесконечные bravo. Публика снова просила Мадриленью, и танцовщица, улыбаясь и с наилучшей в мире грацией, начала с начала, и это стало для нее настоящим триумфом. Дождь из букетов пролился на сцену. Никогда андалузка не танцевала с таким огнем, таким обаянием, такой грацией и таким обоющением»¹.

Несмотря на то что Мари-Антуанетта Стефан (в замужестве Ги-Стефан) была француженкой по рождению, которая училась танцу в Париже, для французской публики она была скорее испанской или английской танцовщицей. Так как своей известности добилась именно во время работы в Лондоне и в Мадриде, где в середине 1840-х годов была партнершей Мариуса Петипа, работавшего в то время в Испании. Для Франции Ги-Стефан была исполнительницей, в первую очередь поражавшей национальными па, которые до того даже рисковала танцевать в Мадриде, не страшась критики испанцев. «Успех Ги-Стефан тем более заслужен, — писала исследовательница, — если принять во внимание то, что она отважилась исполнять испанские танцы в Испании, в отличие от других танцовщиц, таких как Эльслер, исполнявших качучу в Европе и в Америке, но не в „колыбели“ этого танца, где публика, несомненно, была лучше осведомлена о соответствующем стиле их исполнения»². В Испании Ги-Стефан танцевала Мадриленью, эль Халеоде-Херес, Сапатеадо, разнообразные болеро и па с кастаньетами. Именно образцы этих жанров она привезла в Париж, где в начале 1853 года появилась на сцене Théâtre-Lyrique, а затем была ангажирована директором Парижской оперы Нестором Рокпланом (уже в сентябре она танцевала в балете Жозефа Мазилье «Элия и Мизис»).

В «Духе долины» Ги-Стефан показывала два своих самых известных испанских танца — сначала сольную Мадриленью, затем — Сапатеадо, которое танцевала с Сен-Леоном в сопровождении кордебалета. Их присутствие в изначально «германском» сюжете не ускользнуло от внимания рецензентов, но они расценили это скорее не как несомненный недостаток, а как возможность лишней раз подчеркнуть достоинство исполнительницы, парадоксальным образом смешав похвалу с тонкой иронией: «Катти... не пастушка, она знает репертуар испанских танцев, и я уверяю вас, что в этом жанре у нее нет соперниц»³.

Надо сказать, что об испанских танцах, продемонстрированных в спектакле 1853 года, Париж не забывал и после того, как спектакль сошел с афиши, и летом 1855 года во время одного из бенефисов, проходивших на сцене

¹ *Darthenay*. Théâtre-Lyrique // Le Nouvelliste. 1853. 24 janvier. [s. p.].

² *Hormigón L.* Marius Petipa en España, 1844—1847: memorias y otros materiales. Danzarte Ballet, 2010. P. 179.

³ *Calonne A. de.* Les théâtres et les arts. P. 636.

Théâtre-Lyrique, Ги-Стефан, уже в статусе танцовщицы Парижской оперы, танцевала «знаменитую Мадриленью из „Духа долины“»¹.

К вопросу о постановке «Духа долины» примыкает и еще один, также связанный с фигурой Сен-Леона. Его многосторонний талант зрители и критика уже имели возможность оценить, когда в течение нескольких лет он работал в Парижской опере (и, предваряя премьеру «Духа долины», в прессе появлялись замечания, что «г-н Сен-Леон, расторгший свой ангажемент как первый балетмейстер Гранд-Опера, не пожелал уезжать из Парижа, оставив нас без свежих и мучительных сожалений»²). В новой постановке он снова появился не только как балетмейстер и танцовщик (возможно — и как автор либретто или его части, о чем мы уже упоминали), но и как скрипач-виртуоз³ и композитор. Это соединение многочисленных талантов в одном лице он эксплуатировал постоянно и в любом театре, куда его заводила творческая судьба. Подобный исполнительский «аттракцион» всегда привлекал большое количество зрителей. Надо сказать, что скрипичное соло Сен-Леона публика обычно ожидала ничуть не меньше, чем его танцы. Причем если, например, в «Сальтарелло», показанном им в Петербурге в 1859 году, виртуозные пьесы составляли своего рода «концерт в балете»⁴, с интригой практически не связанный, то в «Духе долины», напротив, они были аккуратно вписаны в сценический контекст.

Вначале Сен-Леон, принявший вид старого музыканта Амбруаза, исполнял некую простую, надоевшую всем тему, под которую также незатейливо танцевала Катти, а затем, приобретя свой истинный вид, исполнял уже виртуозную пьесу, судя по отзывам, имевшую название «Утро в деревне» и представлявшую собой пример любопытного музыкального сочинения. Теофиль Готье в отзыве на постановку «Духа долины» оставил наиболее протяженное и подробное описание этой пьесы: «Дух, переодетый старым музыкантом, играет сначала бесхитростную популярную тему; и, когда его заставляют по-

¹ Causeries // Le Nouvelliste. 1855. 3 juillet. [s. p.].

² Calonne A. de. Les théâtres et les arts. P. 636.

³ Он владел одной из скрипок Бартоломео-Джузеппе-Антонио Гварнери, получившей наименование «Скрипка дьявола» по названию балета, в котором она звучала со сцены (см.: Phipson T. L. Arthur St. Leon and the «Violon du diable» // The Strad. 1897. Vol. 8. № 89. September. P. 144).

⁴ Судя по отзыву на постановку «Сальтарелло», подобное внедрение скрипичных пьес в балетный спектакль петербургская публика восприняла в свое время неоднозначно: «Нашлись господа, которые сильно протестовали против соединения хореографического искусства с музыкальным, т. е. против того, что г. Сен-Леон, во время танцев, явился с своим волшебным смычком и даже дерзнул на четверть часа остановить танцы. Для нас это новинка, и новинка эта показалась отчаянным поклонникам балета диковинкою. Четверть часа показала им вечностью — да это концерт, вопияли они, теперь ведь не великий пост и т. п.» (Panpanoport M. Театральная летопись // Театральный и музыкальный вестник. 1859. № 40. 11 октября. С. 382–383).

вторить, он усложняет ее множеством необыкновенных вариаций, подражая звукам деревни на скотном дворе. Под невозмутимо продолжающуюся мелодию кудахчет курица, поет петух, гогочет индюк, хрюкает свинья, ревет осел, мычит теленок, крикает утка, а в высоком небе поет жаворонок, чтобы опозитизировать весь этот деревенский шум; — эта музыкальная сложность требует необычайного мастерства исполнения, и нужно было быть скрипачом, имевшим силы рискнуть. Мы не поверили бы, что музыка способна столь достоверно подражать, потому что, без всякой снисходительности, сквозь продолжающуюся пьесу слышны все шумы домашней фермы»¹. Эта пьеса, исполняемая Сен-Леоном в «Духе долины», производила настоящий фурор.

Мнения относительно того, насколько выдающимся скрипачом был Сен-Леон, ныне существуют разные. И чаще всего пишут о том, что он был исполнителем элегантным, с безупречным вкусом, но не претендующим на выразительность игры². Однако интересно, что автор XIX века, слышавший игру и Сен-Леона, и его знаменитого современника Анри Вьётана, замечал, что «у Сен-Леона было то, чего никогда не было у Вьётана: способность трогать сердца своей аудитории»³. Впрочем, сейчас об особенностях исполнительства Сен-Леона судить объективно невозможно. Можно лишь повторить, что Сен-Леон нередко пользовался своим талантом скрипача не только для того, чтобы привлечь публику в театральный зал, но и чтобы сделать спектакль наиболее впечатляющим.

На фоне участвовавших в спектакле танцовщиков, танцевальных и скрипичных соло Сен-Леона естественным образом «потерялась» вокальная составляющая «Духа долины», о которой писали, как правило, походя, лишь изредка считая необходимым отдать должное не только танцовщикам. Впрочем, чаще всего это лишь констатация факта. «Несколько фрагментов добились большого успеха, и мы укажем, в частности, на балладу мадемуазель Пети-Бриер⁴»⁵, — писал один из критиков. Чуть более развернутым отзывом на вокальную составляющую спектакля оказались несколько фраз, помещенных в «*Revue et Gazette musicale de Paris*» (вероятно, это произошло по причине профессиональной направленности издания): «Баллада, в которой м-м Пети-Бриер рассказывает историю Духа, по заслугам была очень хорошо принята публикой. Этот номер написан просто, но остроумно. Вокальная партия там элегантная с естественностью, а аккомпанемент полон

¹ *Gautier Th.* Théâtre-Lyrique / Théâtres // La Presse. 1853. Mardi, 1^{er} février. [s. p.].

² Об этом можно прочесть у В. М. Красовской (см.: *Красовская В. М.* Русский балетный театр второй половины XIX века. 2-е изд. СПб.: Лань; Планета музыки, 2008. С. 83–84)

³ *Phipson T. L.* Arthur St. Leon and the «Violon du diable». P. 143.

⁴ Адольфина-Эмилия-Луиза Пети-Бриер (Adolphine Émilie Louise Petit-Brière, 1828–1881) была исполнительницей роли Терезы.

⁵ *Huart L.* Théâtre Lyrique.

живописных эффектов. Ария, которую поет чрезмерно амбициозная старая мать¹... нам не кажется счастливо найденной. Кроме того, в этой партитуре есть два или три довольно приятных хора»². В том же отзыве мы встречаем весьма важное для понимания основной идеи спектакля пояснение: «музыка балета, составляющая более половины ее (выделено мною. — А. Г.)... легка, оживленна, одушевлена, а иногда и очень блестяща»³. Указание на преувеличение в «Духе долины» именно музыки, предназначенной для танцев, способно дополнить наше понимание особенностей жанра произведения (хотя бы с конкретной, практической точки зрения).

Но постановками 1853 года история «Духа долины» не завершается.

В 1855 году Сен-Леон, работавший тогда в Лиссабоне, показал новый балет, который в прессе называли просто «Дух» (что во франкоязычных изданиях видится как сокращенное наименование спектакля 1853 года: вместо «*Le lutin de la vallée*» — «*Le Lutin*»). Главную роль в нем исполняла новая муза Сен-Леона — Луиза Флэри. Широко известно, что в Лиссабоне балетмейстер показывал как новые балеты, так и редакции уже поставленных спектаклей, среди которых были и преобразованные в балеты «Танцовщик короля» (ставший «Сальтарелло») и «Дух долины». К сожалению, либретто португальского балета или хотя бы краткое его описание нами не обнаружено, однако мы можем познакомиться с либретто балета «Кобольд», который был поставлен Сен-Леоном в Мюнхене чуть позже, в 1859 году.

С определенной долей уверенности можно предположить, что в то время Сен-Леон новых постановок не создавал, лишь повторяя уже показанное (это предположение подтверждает и исследователь творчества Сен-Леона: «После отъезда из Лиссабона Сен-Леон вместе с Флэри отправился в полугодовое турне по Европе. За это время балетмейстер не создал ни одного нового спектакля (выделено мною. — А. Г.), с успехом представляя зрителям Вены, Турина, Кенигсберга, Пешта, Дрездена, Мюнхена, Аугсбурга, Магдебурга и других городов версии балетов, сочиненных им раньше»⁴).

Внешне структура спектакля осталась той же (два акта, три картины), но сценарий был пересмотрен Сен-Леоном: из несколько невнятного варианта 1853 года (который уже после премьеры вызвал ряд насмешливых высказываний) он создал традиционное балетное либретто, несколько скорректиро-

¹ Имеется в виду Бригитта, роль которой в «Духе долины» исполняла Аделаида-Жозефина Бибер (выступавшая в театре под именем «мадам Виде»; Adélaïde Joséphine Biber (madame Vadé); 1806—1856).

² *Le lutin de la vallée, Légende en deux actes et trois tableaux*, musique de MM. Saint-Léon et Gautier. P. 34.

³ Ibid.

⁴ Свешникова А. Л. Петербургские сезоны Артура Сен-Леона (1859—1870). СПб.: Балтийские сезоны, 2008. С. 58.

вав структуру ансамбля действующих лиц и переработав интригу, сделав ее более логичной и — одновременно — более традиционно-балетной¹.

Можно заметить, что изменилась основная идея балета, из которой исчез развлекательно-водевильный мотив потерянного и украденного медальона и «женитьбы по обещанию», естественным образом трансформировался и ансамбль действующих лиц. Превалирование «простонародных» героев было уничтожено благодаря введению персонажей «благородных». Германский оттенок «Духа долины» был заменен на венгерский (с точным указанием: «Место действия: венгерская деревня Тольна на берегу Дуная»²).

Разумеется, вокальные и разговорные роли в «Духе» были заменены на роли пантомимные. Критика особенно отмечала, что Флэри «там... обнаружила талант пантомимы, ранее в ней неизвестный»³.

Автор музыки обновленного балета в либретто не указан, однако можно практически с полной вероятностью предположить, что партитура Гютье в нем не звучала. Во-первых, произведение, написанное для постановки с вокальными номерами и протяженными разговорными сценами, было практически невозможно преобразовать в балетную партитуру без значительных дополнений и реорганизации уже существующих номеров. Во-вторых, права на партитуру Гютье, скорей всего, принадлежали автору или Théâtre-Lyrique, и трудно предположить, что за несколько лет до того Сен-Леон выкупил их ради того, чтобы, может быть, когда-нибудь преобразовать в балет. Поэтому

¹ Непосредственное изложение либретто Сен-Леон предварял небольшим прологом, в котором рассказывалось, как в свое время граф Валленштайн оставил свою новорожденную дочь в долине близ Тольны, чтобы все наследство досталось его любимому сыну. Однако вскоре сына он потерял и долгие годы мучился совестью, пока на смертном одре не признался в своем преступлении жене, умоляя ту постараться найти дочь. Само действие балета начиналось через двадцать один год после смерти графа.

Графиня ищет девушку и, как уверяет арендатор Шторф, обретает ее в лице его приемной дочери Терезы. Однако у Шторфа есть и вторая воспитанница — немая Кати, о которой он предпочитает не говорить. На празднике по случаю счастливого события Кати под скрипку деревенского музыканта сначала танцует неуклюже и смешно, а затем — под изменившуюся мелодию скрипки занявшего место скрипача Кобольда — грациозно и очаровательно. Все в восторге, а графиня начинает сомневаться, действительно ли Тереза — ее пропавшая дочь. Прodelки Кобольда продолжают и во время праздничного обеда, когда все продукты оказываются испорчены, а брачный контракт исчезает. Кобольд уводит Кати в долину, где рассказывает ей, кто он такой и что это именно она — потерянная дочь графини. Перед свадьбой племянника графини и Терезы в замок являются цыгане во главе с Кобольдом, принявшим вид их предводителя, среди которых находится и преображенная Кати. Однако, когда жених и невеста собираются войти в часовню, стоящая рядом с ее входом статуя графа преграждает им путь. В это время Кобольд вручает Кати шкатулку с доказательствами ее происхождения, а сам скрывается в озере.

² Der Kobold. Romantisch-komisches Ballet in 2 Akten und 3 Tableaux von A. St. Léon. [München, 1859]. S. 2.

³ Nouvelles // Le Nouvelliste. 1855. 1 février. [s. p.].

вполне естественно, что новую музыку обновленного произведения создавали заново. Р.-И. Летеллье упоминает, что «музыку приписывали Сен-Леону, Пуни и Парте»¹. Но к сожалению, ни в либретто, ни в афишных сведениях, опубликованных в «Münchener Tages-Anzeiger»², авторы музыки не упомянуты. Сейчас сомнений нет только в отношении авторства скрипичной пьесы, которую исполнял Сен-Леон. Впрочем, предположение относительно участия в создании музыки балета Цезаря Пуни подтвердить сложно, так как в то время Пуни работал в России, куда был приглашен, скорее всего, по подсказке Жюль Перро. В. М. Красовская писала, что первый контракт с Пуни был заключен на сезон 1850/51 года, и композитор «остался в России и после того, как Перро оттуда уехал в 1860 году»³. И трудно себе представить, каким образом Пуни, весьма активно работавший в Петербурге (кроме создания балетной музыки, он дирижировал оркестрами в «Вилле Боргезе», петербургском «Заведении искусственных минеральных вод», в знаменитом Павловском вокзале), мог быть причастен к созданию балетной партитуры для Сен-Леона, в то время работавшего в Португалии.

Интересно сопоставить количество и состав танцевальных номеров в «Духе долины», традиционно называемом «оперой-балетом» и «Кобольдом», уже, несомненно, являющимся балетом. Если обратиться к афишным сведениям, помещенным в уже упомянутой «Münchener Tages-Anzeiger», то окажется, что количество и даже характеристики танцевальных номеров абсолютно идентичны. В первых двух картинах изменены лишь их названия⁴, в третьей же были произведены трансформации, необходимые в сложившихся сценических условиях.

«Дух долины» привлекал публику испанскими танцами, которые исполняла Ги-Стефан. Флэри этим похвастаться не могла, а потому потребовалось изменение национальной окраски танцев, вероятно повлекшее и изменение места действия. Однако, несмотря на все преобразования, их количество во втором действии осталось прежним — четыре. Вместо цыганского «Pas de Bohémiens» появилось «Pas des Tambourins», вместо «Pas de deux» — «Pas de trois», вместо Мадриленьи и Сапатеадо — кордебалетный балабиль и «венгерская фантазия La Friska»⁵ (то есть фришка). Таким образом, ис-

¹ Letellier R. I. Cesare Pugni: Music from Five Ballets: «Ondine», «Esmeralda», «Pas de Quatre», «Catarina, ou La Fille du bandit», «Théolinda, ou Le Lutin de la vallée». Cambridge Scholars Publishing, 2012. P. XVIII.

² Der Kobold («Le lutin de la vallée») // Münchener Tages-Anzeiger. 1859. № 45. 14. Februar. S. 275.

³ Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Романтизм. 2-е изд., испр. СПб.: Лань; Планета музыки, 2008. С. 121.

⁴ «La Métamorphose» вместо «Pas dansé», «Восход утра» («имитация-бурлеск») — вместо «Утра в деревне», «Pas de Lutin» — вместо «Танца и фантастического вальса».

⁵ Фришка, или фриш (от венг. friss, frisska) — вторая часть танцев в традиции вербункош (традиционно содержащего контраст медленной распевной мелодики lassú и стремительной акцентированной friss).

панский колорит сменился французско-венгерским, но с танцевальной точки зрения *балет* «Кобольд» («Дух долины») оказался несколько не танцевальнее *легенды*, в наше время считающейся *оперой-балетом* «Дух долины» (см. Таблицу).

Таблица

«Дух долины», 1853	«Кобольд», 1859
1 картина	
<i>Pas dansé</i> (м-ль Мари Ги-Стефан со скрипичным соло г-на Артура Сен-Леона)	№ 1. <i>La Métamorphose</i> (Луиза Флёри)
«Утро в деревне» (г-н Артур Сен-Леон)	№ 2. « <i>Sonnenaufgang</i> », <i>бурлеск-имитация</i> <i>для скрипки</i> (Артур Сен-Леон)
2 картина	
<i>Танец и фантастический вальс</i> (г-н Артур Сен-Леон и м-ль Мари Ги-Стефан)	№ 3. <i>Pas de Lutin</i> (Луиза Флёри и Артур Сен-Леон)
3 картина	
<i>Pas de Bohémiens</i> (г-н Сен-Леон, м-ль Мари Ги-Стефан, Жюли Лизерё, Мари Милле и Ж. Кёлемберг)	№ 4. <i>Pas des Tambourins</i> (м-ль Флёри, м-ль Расп, Артур Сен-Леон, м-ль Гресбах, м-ль Бергер)
<i>Pas de deux</i> (г-н Фраппар и м-ль Ренар)	№ 5. <i>Pas de trois</i> (м-ль Холлер, м-ль Тьерри и г-н Фенцль)
<i>Мадрилена</i> (м-ль Ги-Стефан)	№ 6. <i>Балабиль</i> (кордебалет)
<i>Сапатеадо</i> (г-н Артур Сен-Леон, м-ль Мари Ги-Стефан и кордебалет)	№ 7. <i>La Friska</i> , <i>венгерская фантазия</i> (Луиза Флёри и Артур Сен-Леон)

История «Духа долины» продолжилась в России, когда в 1862 году Сен-Леон показал балет «Сирота Теолинда, или Дух долины». Партитура этой версии уже действительно принадлежала Пуни, и для нее Сен-Леон снова переработал либретто, которое значительно расширилось (теперь это был балет в трех действиях с прологом). Однако если сравнить его с либретто мюнхенского балета, то следует признать, что петербургская версия представляет собой наполненный многочисленными подробностями (иногда явно избыточными) и большим количеством танцев вариант «Духа». Таким образом, португальский (в нашем варианте — мюнхенский) балет мож-

но счесть своего рода «переходным звеном» между спектаклем парижским и спектаклем петербургским. И если быть до конца объективным, следует признать, что именно это переходное звено (с точки зрения выстроенности, логики и уравнищенности сценического действия) видится предпочтительным.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вазем Е. О.* Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867—1884. СПб.: Лань; Планета музыки, 2009. 448 с.
2. *Красовская В. М.* Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Романтизм. 2-е изд., испр. СПб.: Лань; Планета музыки, 2008. 512 с.
3. *Красовская В. М.* Русский балетный театр второй половины XIX века. 2-е изд. СПб.: Лань; Планета музыки, 2008. 688 с.
4. *Раннапорт М.* Театральная летопись // Театральный и музыкальный вестник. 1859. № 40. 11 октября. С. 381—384.
5. *Свешникова А. Л.* Петербургские сезоны Артура Сен-Леона (1859—1870). СПб.: Балтийские сезоны, 2008. 422 с.
6. Ундина, или Наяда. Либретто // *Слонимский Ю. И.* Драматургия балетного театра XIX века. 2-е изд. СПб.: Лань; Планета музыки, 2016. С. 154—175.
7. Франция / Обзорение иностранных театров // Репертуар и Пантеон театров. 1847. Т. 10. С. 153—154.
8. *Calonne A. de.* Les théâtres et les arts // *Revue contemporaine*. Т. 5. Décembre 1852 — janvier 1853. P. 633—640.
9. Causeries // *Le Nouvelliste*. 1853. 14 janvier. [s. p.].
10. Causeries // *Le Nouvelliste*. 1853. 19 janvier. [s. p.].
11. Causeries // *Le Nouvelliste*. 1853. 22 février. [s. p.].
12. Causeries // *Le Nouvelliste*. 1853. 1 avril. [s. p.].
13. Causeries // *Le Nouvelliste*. 1853. 3 avril. [s. p.].
14. Causeries // *Le Nouvelliste*. 1853. 4 avril. [s. p.].
15. Causeries // *Le Nouvelliste*. 1853. 9 avril. [s. p.].
16. Causeries // *Le Nouvelliste*. 1855. 3 juillet. [s. p.].
17. Clément F. Dictionnaire lyrique ou histoire des opéras. Paris: Imprimerie-librairie V^{ve} P. Larousse et C^{ie}, 1869. 765 p.
18. *Darthenay.* Théâtre-Lyrique // *Le Nouvelliste*. 1853. 24 janvier. [s. p.].
19. *Darthenay.* Théâtre-Lyrique. Le danseur du roi, opéra-ballet en trois actes, paroles de M. Alboise, musique de M. Gauthier, divertissement de M. Saint-Léon. Début de Mlle Nathalie Fitzjames // *Le Nouvelliste*. 1853. 24 octobre. [s. p.].
20. *Darthenay.* Théâtre-Lyrique. Le lutin de la vallée, légende en deux actes et trois tableaux, de M. Saint-Léon. Mme Guy-Stephan // *Le Nouvelliste*. 1853. 24 janvier. [s. p.].
21. Der Kobold («Le lutin de la vallée») // *Münchener Tages-Anzeiger*. 1859. № 45. 14. Februar. S. 275.
22. Der Kobold. Romantisch-komisches Ballet in 2 Akten und 3 Tableaux von A. St. Léon. [München, 1859]. 8 S.
23. *Gautier Th.* Madame Guy-Stephan et la Madrilena // *Le Nouvelliste*. 1853. 3 février. [s. p.].
24. *Gautier Th.* Théâtre-Lyrique / Théâtres // *La Presse*. 1853. Mardi, 1^{er} février. [s. p.].
25. *Hormigón L.* Marius Petipa en España, 1844—1847: memorias y otros materiales. Danzarte Ballet, 2010. 468 p.
26. *Huart L.* Théâtre Lyrique // *Le Charivari*. 1853. № 26. 23 janvier. [s. p.].

27. *Lasalle A. de*. Mémorial du Théâtre-Lyrique. Paris: Librairie moderne, J. Lecuir et C^{ie}, 1877. 103 p.
28. Le lutin de la vallee, légende 2 a.<ctes> 3 tabl.<eaux> / Programme des spectacles // Le Nouvelliste. 1853. 22 janvier. [s. p.].
29. Le lutin de la vallée, Légende en deux actes et trois tableaux, musique de MM. Saint-Léon et Gautier / Theatre-Lyrique // Revue et Gazette musicale de Paris. 1853. № 5. 30 janvier. P. 34–35.
30. Le lutin de la vallée. Légende en 2 actes et 3 tableaux mêlée de chants et de danses. Paris: Beck, Libraire, rue des Grands-Augustins, 20. [1853]. 8 p.
31. *Letellier R. I.* Cesare Pugni: Music from Five Ballets: «Ondine», «Esmeralda», «Pas de Quatre», «Catarina, ou La Fille du bandit», «Théolinda, ou Le Lutin de la vallée». Cambridge Scholars Publishing, 2012. 210 p.
32. *Maxime Th.* Chronique théâtrale // Le Causeur: littérature, théâtre, beaux-arts, modes, voyages, industrie. 1853. Février. P. 3–5.
33. Nouvelles // Le Nouvelliste. 1855. 1 février. [s. p.].
34. *Phipson T. L.* Arthur St. Leon and the «Violon du diable» // The Strad. 1897. Vol. 8. № 89. September. P. 143–144.

Аннотация

Статья посвящена «Духу долины», поставленному в 1853 году в парижском Théâtre-Lyrique. Сейчас его жанр определяется как «опера-балет», но авторы указывали, что это «легенда в двух актах». Автором хореографических номеров был Артур Сен-Леон. В 1855 году Сен-Леон на основе этого спектакля создал балет «Дух», переработав либретто и сохранив хореографические номера. Следующее преобразование спектакля — балет «Сирота Теолинда, или Дух долины», который Сен-Леон покажет в Петербурге в 1862 году.

Abstract

This article is dedicated to the performance *Le lutin de la vallée* (*The Sprite of the Valley*), which was shown for the first time in the Théâtre-Lyrique (Paris). Today, this work is typically identified as an 'opera-ballet', but the work's creators specified it as 'a legend in two acts'. According to some sources, Arthur Saint-Léon (who created the choreography) was also the librettist. In 1855, based on this performance, Saint-Léon created the ballet *Le lutin* (*The Sprite*), reworking the libretto and retaining the choreographic numbers. This in turn led to the creation of the ballet *Théolinda, ou Le lutin de la vallée* (*Théolinda l'orpheline; Theolinda, or the Sprite of the Valley*), which Saint-Leon produced for Saint Petersburg (1862).

- ✓ **Ключевые слова:** «Дух долины», Артур Сен-Леон, Мари Ги-Стефан, жанр, спектакль, либретто, танец, опера-балет, балет.
- ✓ **Keywords:** *Le lutin de la vallée* (*Sprite of the Valley*), Arthur Saint-Léon, Marie Guy-Stephan, genre, performance, libretto, dance, opera-ballet, ballet.

Цезарь Пуни — штатный композитор балетной музыки Дирекции императорских театров.

3. Российские потомки Цезаря Пуни¹

УДК
78.071.1

ФЕДОРЧЕНКО ОЛЬГА АНАТОЛЬЕВНА

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

FEDORCHENKO OLGA A.

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

E-mail: olgafedorcenco@gmail.com

В предыдущих двух статьях было рассказано о жизни и творчестве композитора Цезаря Пуни в Европе и на службе в Дирекции императорских театров в должности штатного композитора балетной музыки. Третья часть исследования посвящена семье Пуни и его российским потомкам.

История семьи Цезаря Пуни не исследована. О необходимости изучить судьбу потомков Пуни в конце жизни писал Юрий Слонимский. В его фонде, хранящемся в Санкт-Петербургской Театральной библиотеке, находится рукопись неопубликованной статьи «Заметки о Центральной библиотеке и Ц. Пуни»². В ней советский исследователь задается вопросом: «А что стало с детьми Пуни, с их потомками? Не выросли ли и они также в гостеприимную русскую землю, став ее отпрысками?» — и далее, ссылаясь на письмо одного из правнуков композитора, пишет: «Даже количество детей композитора неизвестно потомкам, а судьба многочисленных их отпрысков выяснена лишь частично. Полная генеалогия наверняка покажет иностранные связи потомков с искусством, ныне неизвестные»³. Толчком к поискам информации стало знакомство Юрия Слонимского с Авксентием Цезаревичем Пуни, правнуком Цезаря Пуни, известным спортивным психологом. Полученная от него в частном письме от 12 апреля 1977 года информация стала точкой

¹ Окончание. Начало см.: Федорченко О. А. Цезарь Пуни — штатный композитор балетной музыки Дирекции императорских театров. 1. Европейский период творчества Цезаря Пуни // Временник Зубовского института. 2022. Вып. 4 (39). С. 109—124; Федорченко О. А. Цезарь Пуни — штатный композитор балетной музыки Дирекции императорских театров. 2. Цезарь Пуни в России // Временник Зубовского института. 2023. Вып. 1 (40). С. 120—133.

² Слонимский Ю. И. Заметки о Центральной библиотеке и Ц. Пуни // ОРиРК СПбГТБ. Ф. 22. Оп. 2. Ед. хр. 123.

³ Там же. Л. 11.

отсчета. Но Юрий Слонимский не успел закончить свое исследование — через год, в апреле 1978-го, он скончался. Тем не менее те немногие сведения, которые он дает в своей статье, имеют исключительную ценность и приводятся в данной работе.

Семейные узы Цезаря Пуни

В 1850 году 48-летний Цезарь Пуни приехал в Россию не один: в его заграничном паспорте значились жена **Мария (Мэрион, Мэри-Анн) Линтон**, уроженка Лондона, 33 лет, и четверо детей — сыновья Цезарь семи лет, Энрико пяти, Альберт трех и дочь Фанни полутора лет¹. Позже, в Петербурге, родились сын Шарль Поль (в феврале 1852) и две дочери — Роза Мария (23 октября 1853) и Надежда (30 апреля 1856)².

В 1860 году жена умерла, и выяснилось, что отношения Цезаря и его только что скончавшейся супруги не были оформлены официально. В 1861 году Министерство иностранных дел препроводило в Дирекцию императорских театров письмо российского генерального консула в Генуе. В нем говорилось о живущей в Турине «в крайней бедности жене капельмейстера Императорских С.-Петербургских театров Кесаря Пуни **Анжеле Пуни**», которая просила «оказать содействие... к дальнейшему получению от мужа денежного вспомоществования»³.

Оказалось, что официально Пуни был женат на Анжеле, которая много лет проживала отдельно от мужа в Турине и воспитывала их общего сына Карла. В Петербург приехала гражданская жена композитора (или «наложница»⁴, как ее презрительно называла Анжела). На содержание официальной жены Пуни выплачивал ежемесячно по 100 лир, что в пересчете на российские деньги составляло примерно 25 рублей, которые вычитались из жалованья композитора. В 1860 году деньги перестали поступать, а вскоре Анжела получила от бывшего мужа предложение приехать к нему на жительство в Петербург. После смерти Марии Линтон непрактичный в быту Цезарь решил воссоединиться с бывшей женой и, получив для своих детей мачеху, сэкономить для семейного бюджета 25 рублей. Однако Анжела не согласилась, по ее словам, «на столь великодушный поступок: жить с детьми наложницы и воспитывать их»⁵. Анжела требовала денег, так как «имела на иждивении

¹ О службе композитора балетной музыки Цезаря Пуни // РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 14126. Л. 9.

² Там же. Л. 10, 11.

³ Там же. Л. 35.

⁴ Там же. Л. 36.

⁵ Там же. Л. 36 об.

своем зятя»¹ (непонятно только, почему зять сидел на шее у тещи). Спустя некоторое время Пуни возобновил выплату денег на содержание бывшей жены, и с тех пор Анжела больше не напоминала о себе. А шестидесятилетний Цезарь, славившийся любвеобильным нравом, вскоре вновь вступил в гражданский брак — его женой стала «уволненная из крепостной зависимости дворовая девица»² **Дарья Петрова**, которая родила Пуни сына Николая (в декабре 1863) и дочь Елизавету.

Итак, в России проживало девять детей Цезаря Пуни, семь — от английской жены Марии (Мэрион, Мэри-Анн) Линтон и двое — от русской Дарьи Петровой. С обеими женами браки не были заключены официально, но все дети воспитывались в семье и носили фамилию отца. Постараемся проследить судьбы детей Цезаря Пуни. Мы пока не обладаем всей полнотой информации. Краткие сведения о некоторых потомках Цезаря Пуни приводит Юрий Слонимский в упоминавшейся выше рукописи. Одним из основных (небесспорных) источников сведений о детях и потомках является статья о Цезаре Пуни в Википедии³. В ней, в разделе «Семья», представлены краткие сведения о трех сыновьях (Цезаре, Альберте, Гекторе), шести внуках и одном правнуке композитора. Эта информация стала стартовой для поисков потомков Пуни; удалось собрать некоторые сведения о них, и можно с уверенностью утверждать: потомки Цезаря Пуни внесли свой вклад в отечественную культуру и науку, причем некоторые из них связали свою судьбу и с балетом.

I. Цезарь Цезаревич Пуни (1844—1904) и его потомки

Старшему сыну композитора от брака с Марией Линтон, Цезарю Цезаревичу Пуни, посвящены несколько строк в статье Википедии о его отце: в разделе «Семья» сообщены следующие сведения: «Цезарь Цезаревич Пуни (по семейной традиции старших сыновей на протяжении ряда поколений нарекали именем Цезарь) жил в одной из белорусских губерний, служил на железной дороге; у него с женой Констанцией Людвиговной было двое сыновей и восемь дочерей»⁴. Заметим, в этой заметке не указаны даже даты жизни Ц. Ц. Пуни.

Цезарь Цезаревич Пуни прибыл в Россию в 1850 году в составе семьи отца в возрасте семи лет. Сведений о нем очень и очень немного: некоторая

¹ О службе композитора балетной музыки Цезаря Пуни. Л. 36 об.

² Там же. Л. 123 об.

³ См.: Цезарь Пуни // Википедия. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Пуни,_Цезарь (дата обращения: 12.07.2022).

⁴ См.: Там же.

информация о старшем сыне композитора содержится в личном деле отца; также в РГИА в фонде Общества железных дорог удалось обнаружить личное дело Сезаря Сезаревича Пуни¹ и тем самым закрыть некоторые лакуны его биографии.

Согласно имеющейся в деле информации, Цезарь Пуни — «итальянский подданный, уроженец Лондонский, родился в 1844 г., вероисповедания Лютеранского»². Он закончил петербургскую Петропавловскую школу, 1 августа 1861 года поступил на службу в Общество железных дорог и к 1870 году дослужился до должности начальника станции Остров с жалованьем 840 рублей в год. В 1875-м за недостачу при финансовой ревизии его перевели в начальники станции Дивенское с понижением жалованья до 720 рублей в год. В январе 1876 года халатность Пуни едва не привела к крушению поезда, в результате расследования он был уволен со службы. Затем Цезарь служил кассиром на Варшавской железной дороге, приемщиком и в 1881 году окончательно уволился с железной дороги. О том, где жил Цезарь Цезаревич и чем занимался после работы на железной дороге, — информации обнаружить пока не удалось.

Однако в личном деле композитора Цезаря Пуни находятся документы, свидетельствующие, что 20 декабря 1894 года Ц. Ц. Пуни принял русское подданство, которое вместе с ним автоматически получила и его дочь Констанция Юлия-Ядвига, родившаяся 10 октября 1881 года³. Личное дело отца-композитора помогло установить и год смерти его старшего сына. 4 июля 1904 года в Дирекцию императорских театров обратилась Констанция Людвиговна Пуни, вдова Цезаря Цезаревича. Она просила выдать ей вид на жительство в связи со смертью мужа⁴, что позволяет предположить год смерти старшего сына композитора Цезаря Цезаревича Пуни как 1904-й. В этом же обращении указано место жительства — станция Куоккала, где жили младшие братья Цезаря Цезаревича.

По информации в Википедии, у Цезаря Цезаревича и его супруги Констанции Людвиговны Пуни было двое сыновей и восемь дочерей. Википедия называет имена лишь двоих — Цезаря Цезаревича Пуни и Леонтины-Констанции Цезаревны Пуни. Автору этих строк удалось найти сведения еще о трех дочерях Цезаря Цезаревича Пуни.

Цезарь Цезаревич Пуни (1868–1951)⁵ — старший сын Цезаря Цезаревича Пуни и Констанции, внук композитора. Сведения о нем предоставил сын, Авксентий Цезаревич Пуни, в письме к Юрию Слонимскому от 12 апреля

¹ Личный состав С. Пуни // РГИА. Ф. 258. Оп. 2/1. Ед. хр. 8035.

² Там же. Л. 1.

³ О службе композитора балетной музыки Цезаря Пуни. Л. 163.

⁴ Там же. Л. 166.

⁵ См.: Цезарь Пуни // Википедия.

1977 года. Как старший сын, он получил «семейное» имя Цезарь. Цезарь Цезаревич-младший учился в Императорской медико-хирургической академии в Санкт-Петербурге, «в 1895 году был арестован по обвинению в революционной деятельности, выслан в Вятку, а по окончании высылки, лишенный права проживания в столице, находился там до Октября»¹. В 1897 году женился на Александре Дмитриевне Шеломенцевой, у них было пятеро детей, из которых значительный след в истории отечественной науки оставил **Авксентий Цезаревич Пуни** (1898—1985), правнук композитора, старший сын Цезаря Цезаревича Пуни (внука), советский психолог, один из основоположников спортивной психологии в СССР, доктор педагогических наук, профессор². В письме к Юрию Слонимскому А. Ц. Пуни кратко сообщает сведения о своем сыне (праправнук композитора), которому дал родовое имя Цезарь: в 1977 году **Цезарь Авксентьевич Пуни** (род. в 1930) — «подполковник медицинской службы, кандидат медицинских наук, работал на кафедре общей хирургии той Академии, откуда некогда был исключен его дед за революционные убеждения»³.

Леонтина-Констанция Цезаревна Пуни (1884—1980), дочь Цезаря Цезаревича Пуни и Констанции Людвиговны, внучка композитора. Википедия о ней сообщает кратко: «Леонтина (Леонтида?) Цезаревна, стала балериной Мариинского театра, еще до Октябрьской революции вышла замуж за графа М. В. Скарятину, исследователя древних цивилизаций, египтолога и каббалиста, и уехала в Париж»⁴.

В РГИА в фонде императорского Театрального училища хранится личное дело «казенно-коштной воспитанницы Леонтины Пуни»⁵. Находящееся в нем свидетельство о крещении Леонтины Цезаревны сообщает, что она родилась 28 октября 1884 года в семье Цезаря и Констанции Пуни в городе Антонополе. В 1894-м ее приняли в Театральное училище, сначала на испытательный срок, а в 1896 году зачислили пансионеркой Шарля Дидло⁶. В 1903 году Леонтина Пуни, получив на экзаменах по балетным «танцам

¹ Слонимский Ю. И. Заметки о Центральной библиотеке и Ц. Пуни. Л. 12.

² Подробнее об А. Ц. Пуни, его деятельности и потомках см.: Помелов В. Б. А. Ц. Пуни — основатель спортивной психологии // Герценка: Вятские записки. Вып. № 15. URL: https://herzenlib.ru/almanac/number/detail.php?NUMBER=number15&ELEMENT=gerzenka15_4_5&special_version=Y%2F (дата обращения: 23.01.2023). Сведения из этой статьи легли в основу статей в Википедии о потомках Цезаря Пуни.

³ Слонимский Ю. И. Заметки о Центральной библиотеке и Ц. Пуни. Л. 12.

⁴ См.: Цезарь Пуни // Википедия.

⁵ Дело о казенно-коштной ученице Леонтине Пуни // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Ед. хр. 4558.

⁶ Стипендия Шарля Дидо — средства из завещания балетмейстера, на которые в императорском Театральном училище обучали талантливых детей, которые не попали на полное казенное содержание. Стипендиаткой Шарля Дидло во время учебы в императорском Театральном училище была и гениальная русская балерина Анна Павлова.

очень хорошие; балльным танцам отличные; теории записывания танцев хорошие; мимике очень хорошие» отметки, выпускается из Театрального училища. Леонтину зачисляют в кордебалет Мариинского театра. Ее дебют на императорской сцене состоялся в классическом дуэте в балете «Привал кавалерии» в паре с Леонидом Леонтьевым. В 1905 году переводят в корифейки, с увеличением жалованья до 700 рублей в год. Леонтина-Констанция принимала участие в «Русских сезонах» в 1909 году, где «за пять месяцев заработала пять годовых окладов»¹, после чего Дирекция увеличила ей жалованье до 900 рублей в год. В 1910 году во время спектакля «Тангейзер», где она выступала в большой танцевальной сцене «Грот Венеры», Леонтина упала, сильно повредила ногу и не смогла восстановиться. В 1913 году она подала заявление об увольнении ввиду потери трудоспособности вследствие травмы, полученной во время службы. Дирекция удовлетворила просьбу Леонтины об увольнении, но отказала в получении пенсии по причине: «не выслужила срока»².

На балетном отделении императорского Театрального училища училась и еще одна дочь Ц. Ц. Пуни — **Юлия Цезаревна Пуни** (полное имя Констанция Юлия-Ядвига). Она поступила в 1901 году, 12 марта 1909-го, находясь в выпускном классе, Юлия Пуни умерла после операции по «удалению новообразования из полости живота»³.

Также удалось установить имя еще одной дочери Цезаря Цезаревича Пуни — **Марии Цезаревны Пуни** (внучки композитора), которая также по роду своей деятельности была связана с театром. В 1910 году она поступила на службу в Дирекцию императорских театров на должность фотографа, вследствие чего ведомством Дворцовой полиции была проведена проверка нового сотрудника и заведено дело⁴. Из его материалов следует, что Мария Цезаревна, внучка композитора, родилась в 1882 или 1883 году, какое-то время служила домашней учительницей. В 1910 году проживала совместно с матерью, «вдовой сына бывшего композитора балетной музыки», и «сестрой, артисткой императорских театров Леонтиной»⁵, по адресу: Александровская площадь, д. 9.

Известно имя еще одной дочери Цезаря Цезаревича Пуни — Валерии Константины-Анны Цезаревны Пуни, родившейся 10 марта 1887 года⁶.

¹ Материалы по истории русского балета / Под ред. М. В. Борисоглебского: В 2 т. Л.: Изд-во Ленинградского хореографического училища, 1939. Т. 2. С. 164.

² Там же.

³ Дело воспитанницы Юлии Пуни // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Ед. хр. 5165. Л. 8.

⁴ Дело Дворцовой полиции о Пуни Марии Цезаревне служащей по Императорским С.П.бурским театрам, служащей в фотографии // РГИА. Ф. 508. Оп. 2. ед. хр. 2401.

⁵ Там же. Л. 6 об. — 7.

⁶ О службе композитора балетной музыки Цезаря Пуни. Л. 163.

II. Гектор (Виктор) Цезаревич Пуни (1845? — 15 ноября 1903) и его потомки

Второй сын композитора от брака с Марией Линтон, Гектор Цезаревич Пуни, так же как и его старший брат, был вписан в паспорт отца, с которым тот прибыл в Россию. Год рождения Гектора установлен на основании этих сведений: на момент приезда в Россию мальчику было пять лет¹.

Во время написания данной работы сведения о Гекторе Пуни были крайне скудны. В статье Википедии о Цезаре Пуни в разделе «Семья» ему посвящены две строчки: «Гектор (Виктор) Цезаревич Пуни (умер в 1889 году) был учеником итальянского флейтиста-виртуоза, композитора Цезаря (Чезаре) Чиарди, одного из основоположников профессионального обучения игре на флейте в России, и служил солистом-флейтистом в оркестре Большого театра»². Заметим, что в статье Википедии не указан даже год его рождения. Было изучено личное дело Гектора Пуни, находящееся в фонде Дирекции императорских театров Российского государственного исторического архива (РГИА). В результате изучения и сопоставления различных источников удалось собрать следующие сведения о жизни Гектора Цезаревича Пуни.

Прежде всего, возникли некоторые сложности с установлением года рождения Гектора Пуни. В заграничном паспорте Цезаря Пуни, с которым композитор въехал в Россию, второй сын значится под именем Энрике, и ему пять лет от роду³. Между тем в приложенной к личному делу Гектора Пуни паспортной книжке, выданной 18 сентября 1895 года, записано, что его возраст — 59 лет⁴, то есть в этом случае датой рождения Гектора Пуни следует считать 1836 год. Разница в девять лет вызывает сомнение — ведь сложно приехать в Россию с четырнадцатилетним юношей, выдав его за пятилетнего ребенка. Возможно, что ошибся канцелярист, заполнявший документы. Также существует еще один вариант года рождения — 1847 или 1846-й, который следует из Свидетельства на принятие российского подданства: в нем указано, что на 12 февраля 1875 года (дата присяги) Гектору Пуни было 28 лет⁵.

Цезарь Пуни дал старшим детям музыкальное образование. В декабре 1866 года Гектор Пуни закончил Санкт-Петербургскую консерваторию Императорского Русского музыкального общества по классу флейты, ученик известного виртуоза-флейтиста Чезаре Чиарди. Вполне вероятно, молодой красивый музыкант-итальянец посещал репетиции балета, где у него завя-

¹ О службе композитора балетной музыки Цезаря Пуни. Л. 9.

² Цезарь Пуни // Википедия.

³ О службе композитора балетной музыки Цезаря Пуни. Л. 9.

⁴ О службе артиста флейтиста Гектора Пуни // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Ед. хр. 2594. Л. 1а об.

⁵ Там же. Л. 23.

зался роман с кордебалетной танцовщицей Екатериной Ширяевой¹. Его результатом стало рождение 10 сентября 1867 года внебрачного сына Александра, записанного на фамилию матери — Ширяев (о судьбе Александра Викторовича Ширяева расскажем ниже).

1 ноября 1867 года Гектор Пуни был принят на службу в Дирекцию императорских театров и определен флейтистом в оркестр Итальянской оперы с жалованьем 500 рублей в год². В ноябре 1869-го вступил в первый законный брак с шестнадцатилетней девицей Цецилией Генец³ и ходатайствовал о денежном вспомоществовании⁴. Брак был заключен в нелегкое время: Цезарь Пуни уже тяжело и неизлечимо болел, вероятно, венчание Гектора и Цецилии было одной из последних радостей, которую испытал композитор в последние недели своей жизни.

1870 год, год смерти отца, принес много горя в семью и самому Гектору. Прежде всего, финансовое состояние большой семьи было крайне тяжелым. Сразу же после смерти Цезаря Пуни (14 января), 18 января, Гектор взял займы у крестьянина Василия Покровского 60 рублей серебром, вероятно, чтоб расплатиться по самым неотложным печальным нуждам. Спустя некоторое время он вернул Покровскому только 20 рублей, поэтому заимодавец 28 мая 1871 года обратился «В Кантору Дерекций С. Петербургских Императорских театров»⁵ с прошением обязать музыканта выплатить долг, который был выплачен. Финансовые проблемы усугубил пожар, случившийся в ночь на 29 июля 1870 года. В огне сгорело все имущество: «мебель, платье, белье и сверх того казенные инструменты флейты»⁶.

14 октября 1871 года отчаявшийся музыкант, терпящий постоянную нужду, обратился с прошением: «При существующей ныне дороговизне в Петербурге, как на квартиры, так вообще на продовольствие, через что я не имею возможности существовать с моим семейством на получаемый мною оклад жалованья от Дирекции по 550 руб. в год»⁷ и просил уволить его со службы с 1 ноября 1871 года. Вероятно, у него были какие-то предложения преподавать или давать частные уроки, но увольнение не состоялось. По каким причинам

¹ *Екатерина Ксенофонтовна Ширяева* (1843—1896) — в 1862—1879 годах танцовщица петербургской балетной труппы (см.: *Материалы по истории русского балета: В 2 т. Т. 1.* Л., 1938. С. 243).

² О службе артиста флейтиста Гектора Пуни. Л. 4.

³ Возраст первой жены Гектора Пуни установлен по Свидетельству о принятии присяги на русское подданство (12 февраля 1875), где указано: «жена его Цецилия 22 лет» (О службе артиста флейтиста Гектора Пуни. Л. 23).

⁴ Там же. Л. 7.

⁵ Там же. Л. 14.

⁶ Там же. Л. 9.

⁷ Там же. Л. 16.

Гектор Пуни все же остался на службе Дирекции — неизвестно, жалованья в 1871 году ему прибавлено не было. Как не было оно прибавлено и позже: еще шесть лет, до 1877 года, он продолжал работу с окладом 550 рублей в год.

12 февраля 1875 года Гектор Пуни и его жена Цецилия «были приведены к присяге на подданство России»¹.

В 1877 году умер учитель Гектора и солист Итальянской оперы флейтист Чиарди. На освободившуюся должность первого флейтиста в ноябре 1877 года перевели Гектора Пуни. Но если жалованье Чиарди составляло 2000 рублей в год, то Пуни прибавили лишь 200 рублей, и его оклад стал составлять 750 рублей в год².

9 мая 1880 года Гектор Пуни добровольно перешел из «лютеранской веры в Православную и наречен именем Виктор»³. Незадолго до этого, 5 октября 1879 года, он был разведен с первой женой по постановлению Евангелическо-лютеранской консистории «с правом вступления в новый брак»⁴.

В октябре 1880 года за какой-то проступок Гектор Пуни должен был быть посажен на две недели под арест. В чем состояла его провинность — выяснить не удалось; учитывая, что суд был мировым, выскажем предположение, что он отбывал наказание за какой-то непогашенный долг. На дальнейшей его карьере двухнедельный арест никак не сказался, и при увольнении из ведомства Дирекции императорских театров ему была дана отличная аттестация, что вряд ли было бы возможным при грубом нарушении общественного порядка. Из Дирекции в Петербургский мировой съезд ушло прошение: «Артист-флейтист Императорских С.Петербургских театров Гектор Пуни приговором Съезда арестован 7 сего октября сроком на 2 недели в здании Спасской части, но так как по своим служебным обязанностям при Итальянском оркестре в нем ощущается ныне крайняя необходимость для ежедневных представлений и репетиций, то Контора Императорских С.Петербургских театров имеет честь покорнейше просить... освободить ныне Пуни от ареста, отложив приведение приговора в исполнение считая со дня освобождения до окончания сезона Итальянской оперы, т. е. до 23 февраля 1881 года»⁵.

1 сентября 1882 Гектор Пуни стал солистом оркестра, ему было увеличено жалованье до 1080 рублей в год⁶.

О высоком исполнительском мастерстве Гектора Пуни говорит следующий факт. В феврале 1883 года музыкант обратился к инспектору оркестра с прошением, в котором он требовал «за большое соло, которое он играет на

¹ О службе артиста флейтиста Гектора Пуни. Л. 23.

² Там же. Л. 28.

³ Там же. Л. 31 об.

⁴ Там же. Л. 41.

⁵ Там же. Л. 33—33 об.

⁶ Там же. Л. 39.

сцене (выделено в документе. — О. Ф.) в опере „Северная звезда“ особого вознаграждения... по пяти рублей за каждый спектакль». Инспектор музыки, отправляя прошение на рассмотрение Дирекции императорских театров, присовокуплял: «г. Пуни единственный артист, который может играть это соло»¹. Речь идет об опере Джакомо Мейербера «Северная звезда», которая была поставлена в Санкт-Петербурге для итальянской труппы в 1856 году. Не самое удачное произведение Мейербера более чем своеобразно повествовало о бурных похождениях молодого русского царя Петра I в Европе и его знакомстве с Катериной, будущей императрицей Екатериной I. Понятно, что в России, где существовал запрет на представление на сцене членов царствующей фамилии и духовных лиц, при постановке все действующие лица были переименованы и убраны всякие намеки на события российской истории. Важную роль в опере играла флейта: на ней Петр учился играть и брал уроки у брата Катерины; флейта выпевала мелодию в момент любовного объяснения Петра и Катерины; в кульминационный момент спектакля сошедшая с ума Катерина исполняла сложнейшую арию, в которой звуки флейты «соревновались» с виртуозными пассажами, а Петр в это время играл на флейте мелодию. Вероятно, в каком-то из этих эпизодов и появлялся на сцене Гектор Пуни, загримированный под Петра. Но мастерство музыканта в «Северной звезде» не было оценено начальством, и поспектакльных Пуни так и не назначили.

В семье потомков Пуни сохраняются рассказы о музыкальных талантах Гектора: «Унаследовав композиторские способности, он занимался сочинением романсов, импровизируя их только для себя. Друзья-слушатели записывали их и распространяли, порой печатно, притом, за своей подписью»².

В октябре 1884 года Гектор подает в Кантору Дирекции императорских театров прошение на вступление «во второй законный брак с дочерью... капитана Зейферта, с Софией Зейферт»³. Разрешение было дано, но свидетельства о заключении брака с Софией Зейферт в личном деле Гектора Пуни нет.

5 апреля 1887 года в награду за отлично-усердную службу Гектор Пуни был высочайше пожалован золотой медалью для ношения на шее на Станиславской ленте⁴.

В 1887 году по состоянию здоровья («вследствие потери зубов в нижней челюсти не имею возможности играть на флейте»⁵) уволился со службы в Дирекции. С Высочайшего соизволения его служба в иностранном подданстве была зачислена в срок выслуги на получение пенсии, которая была на-

¹ О службе артиста флейтиста Гектора Пуни. Л. 40.

² Слонимский Ю. И. Заметки о Центральной библиотеке и Ц. Пуни. Л. 12.

³ О службе артиста флейтиста Гектора Пуни. Л. 42.

⁴ Там же. Л. 46.

⁵ Там же. Л. 52.

значена в размере годового жалования 1080 рублей в год¹. В выданном музыканту аттестате значилось: «во время служения при театрах он, Пуни, обязанности свои исполнял при хорошем поведении с примерным усердием»².

Гектор (Виктор) Цезаревич Пуни покинул столицу, в которой жизнь была непомерно дорога, и переехал в Черниговскую губернию. Здесь он 28 июля 1897 года вступил в брак с Александрой Петровной Карнович³. Венчание состоялось в Петропавловской церкви посада Клинцева Суражского уезда. В этом браке в 1898 году родилась дочь Мария⁴. Здесь, в городе Сураж Черниговской губернии (в настоящее время находится в составе Брянской области), Виктор Пуни проживал до самой смерти от паралича сердца, случившейся 15 ноября 1903 года. Музыкант был погребен на Суражском общественном кладбище⁵. Отметим, в Википедии указывается, что Гектор Пуни скончался в 1889 году. Таким образом, изучив документы, относящиеся к жизни Гектора Пуни, следует скорректировать дату его кончины — 1903-й.

После смерти Гектора Пуни его пенсию, до 1917 года, получали его жена и дочь.

Александр Викторович Ширяев (10 сентября 1867 — 25 апреля 1941), внебрачный сын Гектора Цезаревича Пуни и Екатерины Ксенофоновны Ширяевой, внук композитора, выдающийся характерный солист и создатель курса характерного танца.

Неизвестно, принимал ли Гектор (Виктор) Пуни какое-то участие в жизни своего незаконнорожденного сына Александра Викторовича Ширяева, — его имя не встречается в изученных нами документах, относящихся к деятельности танцовщика; о своем отце ничего не говорит и сам Ширяев в «Воспоминаниях». Но именно Ширяев стал самым замечательным представителем Терпсихоры в династии Цезаря Пуни, унаследовав от своего знаменитого деда и отличные музыкальные способности — он блестяще играл на рояле, виолончели и скрипке. Хотя ему было всего три года, когда умер Цезарь Пуни, у Александра остались теплые детские воспоминания о семейных вечерах и дружбе с дедом-композитором: «Поставив на стол несколько хрустальных рюмок, подобранных по звучанию, я вместе с дедом, всегдашним участником моих развлечений, выстукивал пальцем примитивную мелодию»⁶.

Отданный матерью в императорское Театральное училище, Александр Ширяев закончил его в 1885 году. Придя в театр кордебалетным танцовщи-

¹ О службе артиста флейтиста Гектора Пуни. Л. 62.

² Там же.

³ Там же. Л. 1д.

⁴ Там же. Л. 66 об.

⁵ Там же. Л. 2а об.

⁶ *Ширяев А. В.* Петербургский балет: Из воспоминаний артиста Марининского театра / Под ред. Ю. О. Слонимского. Л.: ВТО, 1941. С. 25.

ком на жалованье 600 рублей в год, он быстро выдвинулся как отличный исполнитель характерных танцев. Его уникальная способность быстро запоминать хореографию часто помогала Мариусу Петипа при возобновлении своих собственных спектаклей, а с 1895 года Ширяев назначен на должность репетитора балетной труппы. Он является создателем класса характерного танца — разработал методику, записал танцевальные комбинации, написал в содружестве с А. И. Бочаровым и А. В. Лопуховым первый в мире учебник «Основы характерного танца». На заре кинематографа Ширяев предложил применять киносъемку для фиксации хореографии, но Дирекция императорских театров не поддержала его идей. Тогда он дома сам мастерил кукол и, придав им нужное положение, снимал кукольные фильмы, в которых воспроизводились фрагменты знаменитых в начале XX века балетов. Долгие годы Александр Викторович Ширяев работал в Ленинградском хореографическом училище, возобновлял для учеников различные танцевальные номера из классических балетов прошлых лет, которые шли на сцене школьного театра. Ныне этот маленький учебный театр носит имя Александра Викторовича Ширяева, внука композитора Цезаря Пуни.

Мария Викторовна Пуни (1898 — после 1917), дочь Виктора Цезаревича Пуни от второй жены А. П. Карнович, внучка композитора. До 1917 года проживала в городе Сураж Черниговской губернии.

III. Альберт (Альберт Генрих, в православном крещении — Андрей) Цезаревич Пуни (28 марта 1848 — 18 октября 1925)

Альберт (Альберт-Генрих) Цезаревич Пуни, третий сын композитора от брака с Марией Линтон. Он, как и старший брат Гектор, закончил Санкт-Петербургскую консерваторию и служил в оперном оркестре петербургского Большого театра. Благодаря этой службе в Дирекции императорских театров сохранилось его личное дело, из которого удалось почерпнуть следующие сведения.

Альберт Цезаревич Пуни родился в Лондоне 28 марта 1848 года¹. В 1850 году семья переехала в Россию, и дальнейшая жизнь Альберта была связана с Санкт-Петербургом.

Родившийся в Лондоне у отца-католика и матери-лютеранки, мальчик был крещен в англиканской церкви. В 1869 году, незадолго до смерти отца, Альберт принял католичество: в его личном деле имеется выписка из метрической книги римско-католической церкви Святой Екатерины. Из нее

¹ О службе артиста-виолончелиста Альберта Пуни // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Ед. хр. 2593. Л. 9.

следует, что 26 сентября 1869 года Альберт-Генрих был «окрещен... со всеми обрядами Таинства»¹. Второе имя (Генрих), вероятно, появилось после обращения в католицизм — его восприемником был Генрих Кампаниле, чье имя, скорее всего, и было добавлено вторым именем Альберта Пуни. Добавлю лишь, что во всех официальных документах второе имя Альберта Пуни нигде не упоминается.

В 1872 году Альберт Пуни окончил консерваторию по классу виолончели². С 1 сентября 1872 года его приняли на службу Дирекции императорских театров виолончелистом оперного оркестра на место уволенного Николая Лядова. Не обошлось без экономии государственных средств: Николай Лядов получал жалованья 571 рубль 40 копеек в год, Альберта Пуни на жалованье в 500 рублей в год³.

20 ноября 1875 года 27-летний Альберт Цезаревич Пуни принял присягу на подданство России⁴.

28 апреля 1873 года Альберт Пуни подал прошение на разрешение вступить ему в первый брак с «девицею Полиною Александровною Полежаевой»⁵ и получил его 4 мая того же года. Брак по каким-то причинам не был заключен. Несколько лет спустя он вновь обращается с подобной просьбой, и в октябре 1879 года Дирекция удостоверила: «российскому подданному Альберту Пуни, 32 лет, вероисповедания Римско-Католического в том, что на вступление его в первый законный брак... со стороны Дирекции препятствия не встречается»⁶. 4 ноября 1879 года брак был заключен, супругой Альберта Пуни стала 32-летняя вдова капитана-лейтенанта Лидия Михайловна Салтыкова⁷.

В 1886 году он подал прошение об увольнении от службы, объясняя невозможность играть в оркестре «вследствие полного поражения окончностей нервов левой руки»⁸, и просил назначить ему пенсию в размере получаемого жалованья «как единственного средства для пропитания моего семейства». Его прошение было удовлетворено, удовлетворили и просьбу о пенсии, которая была назначена, принимая «во внимание болезненное положение»⁹, а также «постоянное усердие Пуни в исполнение служебных его обязанностей до болезни»¹⁰. Пенсия составила 500 рублей в год.

¹ О службе артиста-виолончелиста Альберта Пуни. Л. 9.

² Там же. Л. 2.

³ Там же. Л. 3.

⁴ Там же. Л. 21.

⁵ Там же. Л. 10.

⁶ Там же. Л. 28.

⁷ Там же. Л. 29.

⁸ Там же. Л. 55—55 об.

⁹ Там же. Л. 58.

¹⁰ Там же. Л. 61 об.

По выходе в отставку Андрей Цезаревич Пуни преподавал и, возможно, давал частные уроки. Так, справочник «Весь Петербург» за 1894 год сообщает, что Альберт Пуни, отставной артист Императорских театров, преподавал на Музыкальных курсах Рапгоф и Минтовт-Чижа.

Альберт Пуни лукавил в своем прошении в Дирекцию, говоря о 500 рублях, которые он зарабатывал в оркестре, как о «единственном средстве для пропитания» семейства. Средства в семье, несомненно, были: во владении фамилии Пуни был дом по адресу Гатчинская улица, 1 (угол с Большим проспектом, д. 56, Петроградская сторона). В Адресной книге города Санкт-Петербурга на 1892 год этот адрес «закреплен» за супругой Альберта Пуни — Лидией Михайловной Пуни¹. Согласитесь, вряд ли мог музыкант на жалование в 500 рублей в год приобрести доходный дом. Скорее всего, средства достались от супруги (и владелицей дома указана она), которая имела в числе друзей и знакомых влиятельных персон. Так, например, крестными их старшей дочери Марии были действительный статский советник Николай Стефанович Папсин (?) и княгиня Мария Васильевна Витгенштейн².

Помимо доходного дома в Санкт-Петербурге, во владении семьи была и дача в Куоккале, которая, по воспоминаниям Д. С. Лихачева, располагалась «на самом берегу [Финского залива] против Куоккальской бухты»³. Запомнил юный Митя Лихачев и обладателя этой дачи — «необыкновенного темпераментного старика... вечного заводилу различных споров, в которых он всегда и вполне искренне выступал как отчаянный русский патриот»⁴. Сама же дача Альберта (Андрея) Пуни была местом дружеского сбора дачников. «На даче у Пуни большими компаниями катались на гигантских шагах, делали на них „звездочку“, при которой „закрученный“ другими катающийся взлетал очень высоко — почти вровень с макушкой столба. Пожилые играли в саду в винт и преферанс»⁵.

15 июня 1905 года Лидия Михайловна скончалась⁶. 31 июля 1905 года 55-летний Альберт Пуни вступил во второй брак с Иулией Михайловной, урожденной Кауль, 42 лет⁷.

Жены Альберта Пуни были православными, и, по правилам Российской империи, дети, родившиеся в браках между православными и иноверцами, должны были быть воспитываемы в православной вере. Все дети Альберта

¹ Адресная книга города С.-Петербурга на 1892 г. / Под ред. П. О. Яблонского. СПб.: Лештуковская паровая скоропечатня П. О. Яблонского, 1892. С. 159.

² О службе артиста-виолончелиста Альберта Пуни. Л. 39.

³ *Лихачев Д. С.* Избранное. Воспоминания. СПб.: Logos, 2001. С. 73, 78.

⁴ Там же. С. 87.

⁵ Там же. С. 88.

⁶ О службе артиста-виолончелиста Альберта Пуни. Л. 70.

⁷ Там же. Л. 69.

Пуни были крещены по православному обряду. Вероятно, чтобы быть ближе к ним и по вере, 6 марта 1903 года Альберт Цезаревич Пуни принял православие «с наречением ему имени Андрей, в честь св. Апостола Андрея»¹.

Дети Альберта (Андрея) Цезаревича Пуни:

Мария Альбертовна Пуни (20 января 1880 — ?)², внучка Цезаря Пуни, «красивая черноглазая итальянка»³. В статье Википедии, посвященной ее деду, указано, что она еще до революции покинула Россию⁴. С ней была знакома семья Дмитрия Сергеевича Лихачева. «Уезжая во Францию, Мария Альбертовна оставила нам два гобелена (один с видом Венеции до сих пор цел у нас), Детскую энциклопедию, которую я чрезвычайно любил, миланский кофейник коричневого цвета с чашечками и еще что-то на память. Была ранняя весна. Пуни заехали в Куоккалу к отцу, и именно тогда Репин подарил отцу Марии Альбертовны ее акварельный портрет в пляжном костюме, пририсовав на нем легкий контур Эйфелевой башни, под сенью которой ей предстояло жить»⁵. Этот рисунок, датированный 7.09.1913, хранится в музее Ильи Репина «Пенаты»⁶. Одевалась она, по мнению юного Дмитрия Лихачева, «весело» и «экстравагантно»⁷: Мария Альбертовна «носила на щиколотке ноги золотую браслетку (платья к четырнадцатому году укоротились и стали только чуть-чуть нависать над стопой)»⁸.

Мария Альбертовна была замужем за Михаилом Штерном. Д. С. Лихачев вспоминал: «Религиозен был и зять Пуни — Штерн — управляющий его доходным домом (угол Большого проспекта и Гатчинской улицы). Он был немцем, но в начале первой мировой войны переменял фамилию на Астров, принял православие. С Мишей Штерном я дружил»⁹.

Иван Альбертович Пуни (22 марта 1890 — 1956), внук композитора, художник-авангардист, родился на семейной даче в Куоккале. Википедия¹⁰ указывает годом его рождения 1892-й, однако в паспорте Альберта Пуни дата рождения сына Иоанна указана 22 марта 1890 года¹¹. В 1920 году 30-летний Иван Альбертович Пуни эмигрировал во Францию. Там он стал известным

¹ О службе артиста-виолончелиста Альберта Пуни. Л. 72.

² Там же. Л. 38.

³ *Лихачев Д. С.* Избранное. Воспоминания. С. 88.

⁴ Цезарь Пуни // Википедия.

⁵ *Лихачев Д. С.* Избранное. Воспоминания. С. 78.

⁶ Цезарь Пуни // Википедия.

⁷ *Лихачев Д. С.* Избранное. Воспоминания. С. 88, 94.

⁸ Там же. С. 88.

⁹ Там же.

¹⁰ Пуни, Иван Альбертович // Википедия. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Пуни,_Иван_Альбертович (дата обращения: 12.07.2022).

¹¹ О службе артиста-виолончелиста Альберта Пуни. Л. 78 об.

живописцем (под именем Жан Пюни) и «до конца жизни любил писать пляжи, напоминавшие ему о его счастливом детстве»¹.

От второго брака у Андрея Пуни родились две дочери: **Юлия (Джульетта) Андреевна** (родилась 28 января 1901) и **Ольга Андреевна Пуни** (родилась 23 июня 1903). Юлия и Ольга унаследовали музыкальные способности семьи Пуни. Девочки играли на музыкальных инструментах (рояль, виолончель), занимались пением, принимали участие в традиционных «средах» в усадьбе художника Ильи Репина «Пенаты» в Куоккале.

IV. Фанни Цезаревна Пуни (Линтон) (1849—?)

Фанни Пуни (Линтон) (1849—?), четвертый ребенок Цезаря Пуни и Марии Линтон, родилась в Лондоне. В 1850 году в возрасте полутора лет в составе семьи Цезаря оказалась в России. В октябре 1868 года она получила от отца свидетельство для «беспрепятственного жительства по вольным квартирам одной в Санкт-Петербурге», причем Пуни называет ее в этом документе «законной дочерью моей Фанни Пуни»². В 1869 году она была восприемницей своего старшего брата Альберта Пуни при его крещении в католичество: в выписке из «Метрической книги окрещенных» она указана по фамилии своей матери — «Фанни Линтон»³. Ее имя возникает в документах племянниц — Леонтины и Юлии (дочери Цезаря Цезаревича), учениц императорского Театрального училища. В них «вдова полковника Фанни Цезаревна Краузе» хлопочет о принятии девочек в Театральное училище и обращается за протекцией к министру Императорского двора графу Иллариону Воронцову-Дашкову, в которых «имела честь покорнейше просить Ваше Сиятельство о решении дела в пользу несчастной племянницы в память о заслуге ее деда, известного композитора Цезаря Пуни»⁴.

V. Шарль Поль (Павел) Цезаревич Пуни (февраль 1852 — 1877)

Шарль Поль (Павел) Пуни (1852—1877), пятый ребенок Цезаря Пуни и Марии Линтон, родился уже в Санкт-Петербурге.

Умирающий отец тревожился за судьбу своих младших сыновей. Шарль был уже молодым 17-летним человеком и, вероятно, обучался актерскому

¹ Лихачев Д. С. Избранное. Воспоминания. С. 78.

² О службе композитора балетной музыки Цезаря Пуни. Л. 108.

³ О службе артиста-виолончелиста Альберта Пуни. Л. 9.

⁴ Дело о казенно-коштной ученице Леонтине Пуни. Л. 4 об.

искусству. Видимо, это и вызывало печаль отца: в отличие от работающего на железной дороге Цезаря, обучающихся в консерватории с надеждой на будущее Гектора и Альберта, Шарль Поль не имел в руках надежной профессии. Тяжелобольной Цезарь Пуни пишет к директору императорских театров полное отчаяния письмо, фрагменты которого приводит Юрий Слонимский: «Вот уже несколько месяцев он тяжело болен и консилиум врачей дал ему понять, что его дни сочтены. „Будучи в крайней нужде и не имея больше средств для содержания моих бедных детей“, пишет Пуни, он вынужден лечь в больницу, где и умереть. В связи с острой нуждой и бесперспективностью участи детей он просит „замолвить словечко“ за него. <...> Необходимо как можно скорее получить бенефисный спектакль, устроить одного сына в Театральное училище, а второго, обучающегося драматическому искусству, принять в Александринский театр, чтобы он мог заработать свой кусок хлеба и был спокоен за свое будущее», уверяя, что дети «станут „век благословлять“ имя их покровителя»¹.

Просьба умирающего была исполнена: Шарль Поль, сын итальянца и англичанки, в 1869 году был зачислен в русскую драматическую труппу «предварительно в виде испытания» на жалованье 300 рублей в год². Однако обнаружить личное дело Шарля Поля Пуни, артиста русской драматической труппы, в архиве Дирекции императорских театров не удалось. Его имя также отсутствует в энциклопедии «Александринский театр»³. Карьеры на актерском поприще Шарль Поль Пуни не сделал, во время службы «оказался мало усердным к исполнению возлагаемых на него обязанностей»⁴, в 1873 году был признан «бесполезным для оной труппы»⁵ и уволен. Ему был выдан билет, в котором описывается его внешность: «Рост средний. Волосы, брови, глаза черные, нос, рот, подбородок умеренные»⁶.

Затем служил приемщиком на российских железных дорогах⁷. 24 мая 1877 года Шарль Поль Пуни, итальянский подданный, лютеранского вероисповедания, в возрасте 25 лет умер от апоплексического удара в Александровской больнице и был похоронен на Выборгском римско-католическом кладбище Святой Марии⁸.

¹ Слонимский Ю. И. Заметки о Центральной библиотеке и Ц. Пуни. Л. 6.

² О службе композитора балетной музыки Цезаря Пуни. Л. 124.

³ Александринский театр: Актеры. Режиссеры: Энциклопедия / Гл. ред. А. А. Чепуров; ред.-сост. А. П. Кулиш, Е. В. Третьякова. СПб.: РГАДТ им. А. С. Пушкина, 2019.

⁴ О службе композитора балетной музыки Цезаря Пуни. Л. 146.

⁵ Там же.

⁶ Там же. Л. 150.

⁷ Главное общество Российских железных дорог. Личный состав. Пуни Карл Павел // РГИА. Ф. 258. Оп. 2/1. Ед. хр. 8034.

⁸ О службе композитора балетной музыки Цезаря Пуни. Л. 150 об.

VI. Роза-Мария (Розалия) Цезаревна Пуни (23 октября 1853 — ?)

Роза-Мария (Розалия) Пуни (23 октября 1853 — ?), шестой ребенок Цезаря Пуни и Марии Линтон. Какое-то время училась в Театральном училище. Екатерина Вазем вспоминает: «При мне в Театральном училище воспитывалась его (Цезаря Пуни. — О. Ф.) маленькая дочь Роза. Она была всегда голодной. „Роза Пуни хлеба прошит“ — шепелявила она, обходя старших воспитанниц»¹. Документальных сведений об учебе Розы Пуни в императорском Театральном училище найти не удалось, в списках выпускников ее имя отсутствует.

VII. Надежда Цезаревна Пуни (30 апреля 1856 — ?)

Седьмой ребенок Цезаря Пуни и Марии Линтон, родилась в Санкт-Петербурге 30 апреля 1856 года. 14-летняя Надежда была в числе детей Пуни, в пользу которых был дан посмертный бенефис отца, ее часть денежных средств как «малолетней» была положена на хранение до совершеннолетия. Дальнейших сведений о судьбе Надежды обнаружить не удалось.

VIII. Николай Цезаревич Пуни (Александров) (28 декабря 1863 — 7 июня 1896)

Николай Цезаревич Пуни, восьмой ребенок Цезаря Пуни, его незаконнорожденный старший сын от Дарьи Петровой. Мать Николая была уволенной из крепостной зависимости, в Петербург приехала из села Никольского Новгородской губернии Устюжского уезда.

Крещение Николая состоялось в церкви Владимирской Божьей Матери 13 июня 1864 года. Крестные родители Николая были из разных социальных кругов — князь Александр Дмитриевич Багратион Имеретинский, которого в следующем, 1865 году утверждают в титуле светлейшего², и скромная кордебалетная танцовщица петербургской балетной труппы Екатерина Ксенофоновна Ширяева³. Пока невозможно сказать — каким образом князь оказался

¹ Вазем Е. Записки балерины. Рукопись // Фонд рукописей и документов Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства. Ф. 241. Ед. хр. 1. Л. 116.

² Имеретинские // Википедия. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Имеретинские> (дата обращения: 25.09.2022).

³ О службе артиста балетной труппы Николая Александрова, по сцене Пуни // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Ед. хр. 2595. Л. 2.

крестным незаконнорожденного мальчика, сына уволенной из крепостной зависимости дворовой девицы, но Екатерина Ширяева в роли крестной матери Николая появилась отнюдь не случайно. Она была гражданской женой второго сына Цезаря Пуни Альберта, а через три года родит сына, тоже внебрачного, Александра Ширяева. И, таким образом, ее крестник Николай в будущем станет дядей ее сыну.

О судьбе младшего сына умирающий Цезарь Пуни беспокоился больше всего. Николаю только исполнилось шесть лет, когда он лишился отца. Перед смертью Пуни хлопотал о принятии сына в Театральное училище. Но Николаю было лишь шесть лет, а по положению в Театральное училище принимались дети с восьми лет. Однако директор, найдя, что мальчик «крепкого правильного сложения и умственно развит в достаточной степени», принял решение «в виде исключения... принять теперь своекоштным пенсионером с тем, чтобы по достижении 8 лет в обучении его танцам и наукам допущены были некоторые облегчения»¹. Плату за обучение Николая в училище должна была вносить театральная Дирекция. Два года спустя, как только мальчику исполнилось восемь лет, при первой освободившейся вакансии он был принят на казенный счет. Так как родители Николая не состояли в официальном браке, мальчик в документах значился как Николай Александров — фамилия была образована от имени его крестного отца Александра Багратион Имеретинского.

Николай Александров окончил петербургское Театральное училище в 1882 году, с 16 мая был определен в балетную труппу на жалованье в 320 рублей в год. Тогда же он обратился с прошением именовать себя «по театру под фамилией Пуни»². Уже с 1 сентября 1882 его оклад был увеличен до 600 рублей³. Его служба не отличалась ни взлетами, ни падениями, он не выбыл из кордебалета. Проживал по адресу: Екатерининский канал, д. 126. 7 июня 1896 года, в возрасте 32 лет, Николай Цезаревич Пуни умер в госпитале Дворцового ведомства от хронической бугорчатки легких⁴ — одно из названий туберкулеза в XIX веке. Николай Пуни был погребен по 5 разряду на Митрофаньевском кладбище (ныне уничтожено). В его личном деле нет никаких упоминаний о родственниках (а их, как мы знаем, было немало), кто бы пришел в Дирекцию после смерти Николая с просьбой о выдаче пособия на погребение. Похороны оплатила Дирекция, расходы составили 81 рубль 61 копейку⁵, которые были выплачены помощнику режиссера балетной труппы Сергееву, занимавшемуся похоронами коллеги.

¹ О службе композитора балетной музыки Цезаря Пуни. Л. 124—124 об.

² О службе артиста балетной труппы Николая Александрова, по сцене Пуни. Л. 3.

³ Там же. Л. 4.

⁴ Там же. Л. 18.

⁵ Там же. Л. 21.

IX. Елизавета Цезаревна Пуни (? — после 1905)

Елизавета Цезаревна Пуни, девятый ребенок Цезаря Пуни, внебрачная дочь композитора и Дарьи Петровой. Сведений о судьбе Е. Ц. Пуни обнаружить не удалось. В Адресной книге Санкт-Петербурга за 1905 год значится ее имя, род деятельности — «домашняя учительница», проживала по адресу: 6-я Рождественская улица, д. 22¹.

Цезарь Пуни приехал в Россию в возрасте 48 лет, он провел здесь последние 20 лет жизни и всем сердцем прилепился к новой родине, хотя и оставался до конца жизни подданным королевства Сардинии. Дети же Цезаря Пуни, как приехавшие вместе с ним в Россию, так и родившиеся здесь (кроме Шарль Поля), со временем приняли российское подданство и посвятили свои силы и дарования России. Славная династия Пуни, среди представителей которой — музыканты, артисты, танцовщики, художники, деятели науки, внесла свой вклад в развитие отечественной культуры и науки. Потомки Цезаря Пуни и сейчас живут в России, сохраняя уважительную память о своем знаменитом предке и замечательных представителях рода.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ОРИРК СПбГТБ — отдел рукописей и редкой книги Санкт-Петербургской государственной
Театральной библиотеки.

РГИА — Российский государственный исторический архив.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адресная книга города С.-Петербурга на 1892 г. / Под ред. П. О. Яблонского. СПб.: Лештуковская паровая скоропечатня П. О. Яблонского, 1892. 228 с.
2. Александринский театр: Актеры. Режиссеры: Энциклопедия / Гл. ред. А. А. Чепуров; ред.-сост. А. П. Кулиш, Е. В. Третьякова. СПб.: РГАДТ им. А. С. Пушкина, 2019. 856 с.
3. Весь Петербург на 1905 год: адресная и справочная книга г. С.-Петербурга. [СПб.]: Издание А. С. Суворина, [1905]. 883 с.
4. *Лихачев Д. С.* Избранное. Воспоминания. СПб.: Logos, 2001. 608 с.
5. Материалы по истории русского балета / Под ред. М. В. Борисоглебского: В 2 т. Л.: Изд-во Ленинградского хореографического училища. Т. 1 — 1938. 379 с.; Т. 2 — 1939. 355 с.
6. *Помелов В. Б.* А. Ц. Пуни — основатель спортивной психологии // Герценка: Вятские записки. Вып. № 15. URL: https://herzenlib.ru/almanac/number/detail.php?NUMBER=number15&ELEMENT=gerzenka15_4_5&special_version=Y%2F (дата обращения: 23.01.2023).

¹ Весь Петербург на 1905 год: адресная и справочная книга г. С.-Петербурга. [СПб.]: Издание А. С. Суворина, [1905]. С. 529.

7. Федорченко О. А. Цезарь Пуни — штатный композитор балетной музыки Дирекции императорских театров. 1. Европейский период творчества Цезаря Пуни // Временник Зубовского института. 2022. Вып. 4 (39). С. 109—124.
8. Федорченко О. А. Цезарь Пуни — штатный композитор балетной музыки Дирекции императорских театров. 2. Цезарь Пуни в России // Временник Зубовского института. 2023. Вып. 1 (40). С. 120—133.
9. Ширяев А. В. Петербургский балет: Из воспоминаний артиста Мариинского театра / Под ред. Ю. О. Слонимского. Л.: ВТО, 1941. 100 с.

Аннотация

Статья посвящена детям и потомкам композитора балетной музыки Цезаря Пуни (1802—1870), жившим и работавшим в России. Старшие дети Пуни приехали в Россию вместе с отцом, младшие — родились уже в Санкт-Петербурге. Почти все они со временем приняли российское подданство, некоторые — перешли в православие. Среди детей и потомков Цезаря Пуни — музыканты, артисты, танцовщики, художники, деятели науки. Статья написана на основе архивных материалов. Впервые в истории науки исследуется деятельность потомков знаменитого композитора.

Abstract.

This article focusses on the children and descendants of the ballet composer Cesare Pugni (1802—1870), who lived and worked in Russia. Pugni's older children came to Russia with their father, and the younger ones were born in Saint Petersburg. Almost all of them eventually accepted Russian citizenship, and some of them converted to Orthodoxy. Among the children and descendants of Cesare Pugni are musicians, artists, dancers, painters, scientists. This article is based on archival materials and presents the first academic exploration of the activities of Pugni's children and descendants.

- ✓ *Ключевые слова:* Цезарь Пуни, Альберт (Андрей) Пуни, Гектор (Виктор) Пуни, Авксентий Пуни, Виктор Ширяев, Леонтина Пуни, Николай Пуни, Иван Пуни (Жан Пуни), Мариинский театр.
- ✓ *Keywords:* Cesare Pugni, Alberto (Andrey) Pugni, Ettore (Victor) Pugni, Avksenty Pugni, Victor Shirjaev, Leontina Pugni, Nikolay Pugni, Ivan Pugni (Jean Pougny), Mariinsky Theatre.

Балет Ф. Лопухова «Коппелия» (МАЛЕГОТ, 1934)

СМИРНОВА ВЕРОНИКА ИГОРЕВНА

*Аспирант сектора источниковедения,
Российский институт истории искусств
(Санкт-Петербург, Россия)*

SMIRNOVA VERONICA I.

*Postgraduate Student, Russian Institute
for the History of the Arts (Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: veronika2007.08@mail.ru

Спектакли ленинградской сцены балетной труппы Малого оперного театра (МАЛЕГОТ, Михайловский) 1930-х годов не часто становятся предметом современных исследований. В афишах МАЛЕГОТа, созданного в 1918 году, изначально был представлен исключительно оперный репертуар. В первые годы существования театра деятельность балетного ансамбля была ограничена дивертисментными выступлениями в музыкальных спектаклях. Развитие репертуарной политики МАЛЕГОТа способствовало созданию нового балетного ансамбля, руководство которым было доверено Федору Васильевичу Лопухову (1886—1973).

6 июня 1933 года — дату премьеры балета «Арлекинада» принято считать официальным днем рождения балетной труппы. Появление «Арлекинады» определило начало особой репертуарной политики театра, направленной на комедийный жанр, и вторым его спектаклем на сцене МАЛЕГОТа стал балет «Коппелия» Л. Делиба, премьера которого состоялась 4 апреля 1934 года. Хореография спектакля была частично утрачена, но на основе сохранившихся свидетельств можно уверенно заявить о масштабах постановки и многогранности творческой личности балетмейстера. Редакции «Арлекинады» (1933) и «Коппелии» (1934) Лопухова стали удачным опытом создания спектаклей в жанре комедии, где сюжетная линия была решена с помощью виртуозного танца и пантомимы. Материалы по спектаклю 1934 года, которые удалось обнаружить, не были ранее структурированы и введены в научный оборот, поэтому назрела необходимость создания описательной реконструкции спектакля.

Сочетание интереса к новому с глубоким знанием классических спектаклей XIX века дало возможность Ф. Лопухову творчески реставрировать старые балеты на петроградской сцене. В 1920 году с успехом прошла премьера выдержанного в традиции комедии дель арте балета Лопухова «Пулчинелла» на сцене Государственного академического театра оперы и балета (ГАТОБа). В основу балета легла переработанная И. Стравинским музы-

ка композитора XVIII века Д. Б. Перголези. А. А. Гвоздев считал основным достоинством этого спектакля сквозное действие: «Тяга к театру действия, динамичному и откровенно игровому, сближала его с режиссерами-искателями драматического театра той поры. <...> В этом балете звучали отголоски спектаклей Таирова, Вахтангова, Радлова, Мейерхольда, осуществленных после революции»¹. Развивая технику классического танца, усложняя хореографию, Лопухов уже в этом балете отдавал предпочтение гротеску: «Здесь я понимаю гротеск как высшую культуру классических движений»². В «Пульчинелле» был использован прием «спектакля в спектакле». В сезоне 1922/23 года Лопухов дебютировал в новом жанре — поставил танцевальную танцсимфонию «Величие мироздания»³. В конце сезона 1931/32 года сообщалось о назначении Лопухова главным балетмейстером МАЛЕГОТа, ему доверили организацию новой балетной труппы театра⁴.

Лопухов так вспоминал о работе над спектаклем «Коппелия»: «Теперь мы уже смелее осуществляли свои желания. Реальные сюжеты. Четко очерченные характеры персонажей. Социальные и фольклорные акценты. Демократический стиль. Жизненно правдивые ситуации. Доходчивые сценические эпизоды. Максимальный захват публики. Смешно, весело, празднично!»⁵

В спектакле МАЛЕГОТа Лопухов создал сквозную комедийную фабулу балета, развязка которой происходила в третьем акте, им были переосмыслены характеры главных героев. «В прежней редакции Коппелиус — уединенный чужак, гофманическая фигура, мономан, близкий к типу доктора Калигари, безумец, болезненно мечтающий повторить мифическое чудо Пигмалиона, оживившего статую. В образе Коппелиуса балет осваивал старую романтическую тему „трагедии художника“»⁶. В редакции же Лопухова Коппелиус (его роль исполнял артист оперетты М. Ростовцев) становился добродушным владельцем фургона с набором движущихся кукол, разъезжающим с ярмарки на ярмарку и дающим представления.

В работе над новыми спектаклями Лопухов придавал особое значение музыкальной стороне постановок, его всегда интересовали вопросы вза-

¹ Цит. по: *Суриц Е. Я.* Начало пути. Балет Москвы и Ленинграда в 1917–1927 годах // Советский балетный театр (1917–1967). М.: Искусство, 1976. С. 91.

² *Лопухов Ф. В.* Основы постановки балета «Пульчинелла» // Игорь Стравинский и его балет «Пульчинелла». Л.: Academia, 1926. С. 8.

³ «Величие мироздания» — танцсимфония на музыку Четвертой симфонии Л. Бетховена. Балетмейстер Ф. Лопухов, художник по костюмам П. И. Гончаров, дирижер А. В. Гаук. Премьера состоялась 7 марта 1923 года в Государственном академическом театре оперы и балета, Петроград (б. Мариинский театр).

⁴ Лопухов возглавлял балетную труппу МАЛЕГОТа в 1932–1935 годах.

⁵ *Лопухов Ф. В.* Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. С. 268.

⁶ *Соллертинский И.* Балеты Делиба на советской сцене // Рабочий и театр. 1934. № 11. С. 12.

имоотношения хореографии и музыки, проблемы танцевального симфонизма. Музыкальным руководителем постановки и дирижером «Коппелии» стал молодой дирижер И. Э. Шерман (1908—1972). В Кабинете рукописей Российского института истории искусств (РИИИ) в фонде Шермана есть машинописная запись выступления в Праге в 1935 году «Малый оперный театр в Ленинграде в общей системе оперных театров Советского Союза»¹. В тексте упоминаются и премьеры 1933 и 1934 годов: «На отчетном спектакле балетного ансамбля МАЛЕГОТа... была показана „Арлекинада“ Дриго. Этот спектакль показал достаточную зрелость балетной труппы, и через год была показана следующая постановка — „Коппелия“ Делиба. Оба балета были отредактированы в отношении осмысливания либретто и были тщательно выполнены... <...> Обе эти балетные постановки в музыкальной своей части были разучены мною и шли под моим управлением»².

В настоящее время клавиры постановок Лопухова «Арлекинады» и «Коппелии» в архивах не обнаружены. Музыкальная партитура «Коппелии», по отзыву И. И. Соллертинского, практически не подвергалась изменениям, он утверждал, что в этой постановке связь с подлинником «ограничивается лишь музыкой: почти неизменной — в „Коппелии“»³. Как профессионал, Соллертинский подтверждал высокий уровень постановки Лопухова, отмечал успех дирижера и спектакля в целом. О партитуре упоминал А. А. Гвоздев в статье из газеты «Советское искусство»: «Оставляя нетронутой музыку Делиба, в свое время высоко ценимую Чайковским, Малый оперный театр решительно перестраивает сюжет „Коппелии“»⁴. Аналогичные отзывы у рецензентов газеты «Ленинградская правда» А. Граве и П. Симонова. По их мнению, МАЛЕГОТ «оставил неприкосновенной превосходную мелодически — рельефную и ярко танцевальную (а к тому же ни в какой степени не мистическую) музыку Делиба»⁵.

В «Коппелии» Лопухов создавал атмосферу народного праздника, которая царит на сцене. Балетмейстер вспоминал: «Снова я обратился к комедийному балету, заслуживающему самых высоких похвал и за сюжет, и за развертывание действия...»⁶ При формулировании основных задач «Коппелии» Лопухов отмечал, что классический танец, так же как и характерный, должен был стать средством создания характеров, которые в этом балете бы-

¹ Шерман И. Э. Малый оперный театр в Ленинграде в общей системе оперных театров Советского Союза. Сообщение, сделанное в Праге. Машинопись. 1935 // КР РИИИ. Ф. 84. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 1—15.

² Там же. Л. 11—12.

³ Соллертинский И. Балеты Делиба на советской сцене.

⁴ Гвоздев А. Танцевальная комедия // Советское искусство. 1934. 5 июня.

⁵ Граве А., Симонов П. Коппелия // Ленинградская правда. 1934. 6 апр.

⁶ Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете. С. 268.

ли преимущественно комедийными. Образы героев «Коппелии» были большей частью решены танцевально, в отличие от драмбалета, где нередко они были решены средствами пантомимы.

«Коппелию» оформлял опытный художник М. П. Бобышов (1885—1964). Место действия балета было создано Бобышовым как «образ галицийского городка середины прошлого столетия»¹. В работе над эскизами костюмов, отражающих общее настроение спектакля, художник охарактеризовал различных представителей этого маленького городка: «крестьян, горожан, чиновников, мелкопоместной шляхты, собравшихся в городок на ярмарку»². Атмосфера была прекрасно передана Бобышовым; на его эскизах декораций, бережно хранящихся в фондах Михайловского театра, видна солнечная палитра с южным колоритом: невероятно искрящиеся сочетания красок.

Жителями галицийского городка были: Сванильда (З. Васильева), Франц, солдат (П. Гусев), Коппелиус, балаганщик-кукольник (засл. арт. М. Ростовцев), Бургомистр (А. Сычков), Слуга Коппелиуса (Ф. Чернышенко), Антрепренер балета (П. Степанов), Антрепренер жонглеров (В. Рябов), Гуцулы (А. Лопухов и Д. Голубева), а также в массовых сценах участвовали гуцулы, лемки, бойки, венгры, украинцы, цыгане, поляки, горожане и горожанки, торговцы и торговки, сержанты, балет, жонглеры и хозяин кабачка. Вставную кукольную интермедию вел Е. С. Деммени. Спектакль шел в трех актах и четырех картинах.

Действие «Коппелии» Лопухова начиналось с пролога. Перед зрителями предстала фигура Коппелиуса — мастера кукол, дающего кукольные представления на площадях больших базаров. Коппелиус с восторгом наблюдал за своим новым творением с человеческим лицом — своей «Галатеей» — Коппелией. Согласно программе спектакля, шла сцена «работа над куклой», где, кроме Коппелиуса и его слуги, в программе значилось участие ученицы хореографического техникума³; можно предположить, что юная танцовщица исполняла роль куклы. Занавес закрывался, чтобы подняться вновь.

Декорация первой картины первого действия представляла зеленую березовую рощу. Хореографическое действие спектакля открывалось сценой «Свидания»: ранним утром в роще встречались солдат Франц и влюбленная в него озорная девушка Сванильда, они танцевали адажио.

На пути в городок в рощу приезжал фургон Коппелиуса. Там же оказывался Бургомистр, тайно увлеченный Коппелией. В сцене, названной авторами балета «Шутка Коппелиуса — действие куклы», коварный старик Коппелиус

¹ *Пиотровский А.* Коппелия // Коппелия. Гос. Малый оперный театр. Л.: Государственная типография «Ленинградская правда», 1934. 24 с. Архив и музей Михайловского театра.

² Там же.

³ С 1928 по 1937 год бывшее Театральное училище именовалось Ленинградским хореографическим техникумом (в настоящее время Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой).

выдавал показавшуюся в окне фургона Коппелию за актрису, тем самым ему удавалось сбить с толку всех присутствующих: Франц с Бургомистром оставались полны надежд и воспоминаний о встрече с таинственной незнакомкой. Заметив это, Сванильда испытывала ревность по отношению к сопернице.

В «Коппелии» Лопухов средствами классического и характерного танца создавал галерею характеров, преимущественно комедийных. Каждому типу были подобраны соответствующие характерные движения, раскрывающие образ и режиссерскую задумку спектакля. Пантомимную сцену первого акта И. И. Соллертинский описывал следующим образом: «чего стоили например подагрические движения похотливого бургомистра... или молодеватые приседания и расшаркивания затянутого в мундир Франца»¹.

Декорации второй картины первого действия представляли собой сцену на ярмарочной площади в пограничном галицийском городке, затерявшемся среди гор и равнин. «Станочная конструкция декораций в глубине сцены позволила художнику показать перспективу городка и окружающий его гористый пейзаж. Ярко-желтая листва, белизна домов, сиреневые и голубые ярмарочные палатки и фургоны, преобладание красных тонов в костюмах создавали необычайно звонкий и национально точный колорит»².

На ярмарочной площади появлялись три фургона: Коппелиуса, балета и жонглеров, разворачивалась сцена «Торговля на базаре и реклама приехавших артистов». В следующем эпизоде («Сцена между бургомистром, Францем, Сванильдой и Буршем»), в надежде встречи с таинственной незнакомкой, пославшей воздушный поцелуй в березовой роще, на площади появлялись Франц и старый Бургомистр. Они договаривались посетить незнакомку ночью, это слышала Сванильда и в качестве мести принимала ухаживания молодого студента Бурша.

Тем временем начинались веселые пляски — сюита народных танцев. Лопухов, сам в прошлом характерный танцовщик, наполнил хореографию «конкретными, этнографическими особенностями бытовых танцев гуцулов, бойков, лемков и др. обитателей Галиции»³. Как режиссер Лопухов стремился включить массовые народные танцы в развитие сюжета: «Мне хотелось сделать сквозным танцевальное действие и одновременно выполнить намерение Делиба — изобразить жизнь прикарпатского городка. Так, в первый акт вошли сочиненные мной танцы гуцулов, бойков и лемков — славянских обитателей этого края, а все действие получило национальный колорит»⁴. И. И. Соллертинский высоко оценил постановку характерных танцев балетмейстера:

¹ Соллертинский И. Балеты Делиба на советской сцене.

² Шереметьевская Н. Молодые балетные театры // Советский балетный театр (1917–1967). М.: Искусство, 1976. С. 168–169.

³ Пиотровский А. Коппелия.

⁴ Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете. С. 269.

«Этнография всегда была сильной стороной Лопухова. И в „Коппелии“ все эти цыгане, гуцулы, венгры и галичане мало похожи на традиционных балетных пейзажей»¹. И далее, по мнению критика, танцы были очень хороши — «с большим нарастанием... отлично распланированной кордебалетной массой... и темпераментно солирующей парой — Голубевой и Андреем Лопуховым»².

Сюита открывалась массовым танцем мазура-коло³, за которым следовал танец-игра «Старинный хлебный обряд». Следом шел «Ткацкий танец бойков», исполняемый четырьмя парами танцовщиков, передающих в рисунке танца работу деревенской прялки. В этом номере партнеры, сидя на выставленных вдоль рамп скамеечках, поворачивались вокруг своей оси вслед за обходившими их партнершами. В следующем номере сюиты, «Комическом танце лемков» (Н. Латонина и К. Тихомиров), на сцене разворачивалась полная противоречий сцена взаимоотношений пары в дуэте: танцовщица пыталась обратить на себя внимание партнера после каждой танцевальной комбинации, то хлопая лемка по лбу, то заигрывая с ним, подбрасывая полы юбки, кавалер же в ответ пускался в присядку, технически усложняющуюся каждый раз, а затем контрастно притворно охладевал и отдалялся, провоцируя новый виток танцевального ответа исполнительницы. Соллертинский отмечал: «Очень забавен комический танец в исполнении Латониной и Тихомирова»⁴. Завершалась сюита общим танцем «Чардаш гуцулов», в котором участвовали все занятые артисты. По мнению Соллертинского, «совсем хорош чардаш, опять-таки совсем иной, нежели обычные „характерные“ венгерские танцы»⁵.

Лопухов ввел в «Коппелию» нового персонажа — очаровательного хулигана Бурша. Роль эта предназначалась для Галины Исаевой и, таким образом, была травестийной. Бурш — рыжий парнишка, с очаровательным нахальством ухаживающий за Сванильдой. На архивной фотографии из фондов Михайловского театра — портрет нагловатого гамэна с рыжим чубом, в круглой шапочке, — удивительное перевоплощение Исаевой! Лопухов использовал новые хореографические штрихи и приемы для усиления комедийного эффекта: «Бурш бесцеремонно подтягивал клетчатые штаны и при этом вертел шустрыми ногами в таком темпе, что, глядя на него, загипнотизированная ярмарочная толпа приседала до самой земли»⁶. Бурш проник в «Коппелию» из цирковой буффонады: амплу Рыжего клоуна, в свою очередь, исторически восходит к маске Арлекина.

¹ Соллертинский И. Балеты Делиба на советской сцене.

² Там же.

³ Мазур (mazur) — общий термин для ряда польских народных танцев в тройном метре. Коло — название южнославянского народного танца-хоровода.

⁴ Соллертинский И. Балеты Делиба на советской сцене.

⁵ Там же.

⁶ Шереметьевская Н. Молодые балетные театры. С. 169.

Наступал вечер. В финале первого акта Коппелиус и его слуга выходили из фургона, чтобы выпить в одном из вечерних заведений, маленьком кабачке, расположенном тут же на площади. В это время Сванильда с легкостью похищала ключ у Коппелиуса и пробиралась в его фургон.

«Музыкальное междудействие» выполняло роль увертюры ко второму акту. Действие происходило внутри фургона Коппелиуса, куда проникла Сванильда. Девушка с удивлением осматривалась. Внезапно оживала кукла Коппелия, и Сванильда понимала, что ее соперница — бездушный механизм. Девушка переодевалась в куклу и занимала место манекена. В фургон возвращался пьяный Коппелиус, он не замечал подмены, но Сванильда раскрывала себя, показав куклу, спрятанную за ширмой. Осознав, что кукла сломана, Коппелиус приходил в отчаяние. Сванильда обещала ему перевоплотиться в куклу и сыграть эту роль на завтрашнем представлении. Затем в фургончик заявлялись Франц и Бургомистр — они пришли познакомиться с таинственной незнакомкой. Сванильда в образе Коппелии исполняла «Вальс „куклы“», где мастерски имитировала механические движения манекена. Вариация была технически очень сложной: «Сванильда в испанском костюме делала сложные комбинации из *pas de chat*, *écarté* и туров на пальцах; Сванильда-кукла исполняла большой пируэт...»¹ Кульминацией картины был танцевальный квинтет, в котором участвовали: Коппелиус, Коппелия, переодетый тигром слуга, Франц и Бургомистр. Сюжетная ситуация позволяла Лопухову выбрать для квинтета участников излюбленную им танцевальную форму па д'аксьон, в котором невероятно смешные, чисто буфонные мизансцены (например, подвыпивший «тигр») чередовались с танцем с виртуозными, почти акробатическими поддержками. В нем Сванильда изображала укротительницу переодетого тигром слуги. Номер чрезвычайно удался хореографу, И. И. Соллертинский писал: «Хореографический квинтет II акта является вообще одним из лучших достижений Лопухова»². В нем Лопухов мастерски соединил классический танец, гротеск, цирк и пантомиму: «Во втором акте я дал волю буффонаде»³, — вспоминал впоследствии балетмейстер.

Третий акт предваряло «Музыкальное преддействие». На сцене вновь разворачивались декорации базарной площади. На одном из ярмарочных фургонов висела вывеска «Ballet», предвосхищающая участие классического кордебалета. «В третьем акте действие переходило к празднику, в котором хотелось бравурно показать парад балерин и танцовщиков»⁴, — писал Лопухов. Здесь, помимо танцовщиков, балетмейстер задействовал артистов цирка и кукольного театра — в спектакль были приглашены клоуны, жон-

¹ Добровольская Г. Н. Федор Лопухов. Л.: Искусство, 1976. С. 241.

² Соллертинский И. Балеты Делиба на советской сцене.

³ Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете. С. 269.

⁴ Там же.

глеры и Е. С. Деммени, руководитель Ленинградского государственного кукольного театра.

Третий акт открывался большим кордебалетным номером «Вальс часов», заново сочиненным хореографом. Лопухов, оставив прежнее число участников кордебалета (24), ввел в композицию две пары солистов. «Каждая (танцовщица кордебалета. — В. С.) изображала определенный час суток, и на голове ее была прикреплена соответствующая римская цифра. Кордебалет был разделен на четыре группы, соответствовавшие утру, дню, вечеру и ночи, и каждая группа была одета в определенный цвет: утро в желтый, день в красный, вечер в зеленый, ночь в синий. Хореографический ансамбль начинался общим выходом кордебалета, завершался фигурой круга циферблата с бегущими вокруг него стрелками. После этого следовали две части — „Ночь“ и „День“, — два дуэта на фоне танцев кордебалета. Первый дуэт строился на текущих стелющихся движениях, второй — на прыжках и верчениях»¹.

Затем шла вставная интермедия «Представление кукол Коппелиуса». Лопухов создал сложносочиненный эпизод «театра в театре», в котором наравне с танцовщиками принимали участие марионетки Деммени, который не терпел искусственности в своем мастерстве. Он блестяще владел пальцевой техникой, удивлял зрителей. «...Гипсовый слепок его руки недаром хранится в Институте им. Тюрнера. Петрушечная кукла, надетая на большой, указательный и средний пальцы этой руки, превращается в живое, интенсивно движущееся существо, перестает быть куклой и становится образом...»² И его персонажи-куклы были невероятно реалистичны. К этому времени у Деммени уже был опыт создания кукольных танцевальных спектаклей: блестящие комическо-гротесковые танцевальные номера кукол на эстраде. Сначала, в эпизоде «Неудачное ухаживание», куклы-марионетки Деммени — точные копии Бургомистра, Франца, Коппелии и тигра — разыгрывали ночные приключения в фургоне Коппелиуса. Затем, в эпизоде «Танец большой куклы», на сцену выносили точную копию маленькой куклы — переодетую Сванильду — З. Васильеву, которая исполняла сложную вариацию. Сцена «Представление кукол Коппелиуса» можно назвать уникальным соединением кукольного и балетного театра! И. И. Соллертинский отмечал: «Лучшее в последнем акте — кукольная пародийная интермедия Деммени»³.

В финале третьего акта («Развязка интриги») Франц и Бургомистр обвиняли Коппелиуса в обмане, но «незнакомка» — Сванильда подтверждала правдивость показанной кукольной интермедии. Толпа смеялась над Бургомистром, а потрясенный случившимся Франц просил прощения у Сванильды: влюбленные исполняли большое классическое адажио, носившее заголо-

¹ Добровольская Г. Н. Федор Лопухов. С. 244.

² Тим Ч. Евгений Деммени // Вечерняя Красная газета. 1933. 13 апр.

³ Соллертинский И. Балеты Делиба на советской сцене.

вок «Любовь Франца и Сванильды: адажио», а на втором плане продолжались ярмарочные представления прибывающих на площадь бродячих трупп.

Финальное адажио единодушно было названо всеми рецензентами лучшим танцевальным номером «Коппелии»: «В лирическом адажио (III акт) классический танец освежается элементами акробатизма, поданного с большим тактом, но в то же время и со смелостью рисунка»¹ (А. А. Гвоздев); «блестящий образец классического танца, дополненный элементами своеобразного акробатизма, как бы продолжающего балетную классику, целиком от нее идущего»² (Н. Ю. Верховский). Исследователь советского театра Н. Е. Шереметьевская резюмировала: «...в заключительном адажио — примирение Сванильды и Франца — классический танец обретал действенную силу. Из чисто изобразительного благодаря динамическому напору, ликованию, каскаду виртуозных движений он становился выразительным»³. Это прекрасное адажио до сих пор исполняется на балетной сцене.

Адажио в хореографии Лопухова, решенное средствами классического танца, но усложненное акробатическими приемами, демонстрирует талант балетмейстера и его верность классическому наследию. Отметим, что традиционная форма классического *pas de deux* была «разбита» Лопуховым. После адажио следовала сцена «Представление бродячих жонглеров. Танец жонглеров», исполняемая девятью артистами балета. Затем исполнялась вариация Сванильды, а коде Сванильды и Франца предшествовала сцена «Работа жонглеров», в которой, кроме ранее упомянутых артистов балета, участвовали трое артистов цирка. Такое неожиданное решение можно объяснить попытками Лопухова включить «бессюжетный» классический ансамбль в драматургию спектакля и выстроить принцип сквозного действия.

Выступление артистов заканчивалось веселой кодой-каруселью, в которой участвовали все артисты, вышедшие в этот вечер на сцену. В центре сценической площадки находилась ярмарочная карусель, вокруг которой разворачивался массовый танец финала.

Рецензенты единодушно оценили новый спектакль как замечательный, талантливый, необычный. «„Коппелия“ в новой постановке Ф. В. Лопухова является наглядным доказательством того обновления, которое происходит в балете. <...> Малый оперный театр создал красочный, яркий и радостный спектакль. Молодостью и свежестью веет от новой постановки „Коппелии“»⁴, — писал М. О. Янковский. «Постановка „Коппелии“ продол-

¹ Гвоздев А. Танцевальная комедия.

² Верховский Н. Праздничный спектакль. Коппелия в малом оперном театре // Красная газета, веч. вып. 1934. 14 апр.

³ Шереметьевская Н. Молодые балетные театры. С. 173.

⁴ Янковский М. Красочный радостный спектакль. «Коппелия» в Малом оперном театре // Смена. 1934. 16 апр.

жает линию, начатую первым спектаклем Малого оперного театра — „Арлекинады“. Это установка на комедийный танцевальный спектакль, реалистический в своей основе, спектакль, сочетающий высокую танцевальную технику с живым и осмысленным драматическим действием»¹, — оценивал спектакль С. Д. Дрейден. И. И. Соллертинский подводил художественные итоги: «После „Коппелии“ можно окончательно утверждать, что создание второй балетной сцены в Ленинграде оказалось делом целесообразным и нужным. И „Арлекинада“ и „Коппелия“ доказали жизнеспособность молодой труппы и правильность метода ее руководителя Федора Лопухова»².

Новаторство спектакля сформулировал Ю. Слонимский: «Кое-что в хореографическом прочтении партитуры Лопуховым должно стать наставлением к действию его преемников. Искрящиеся весельем, озорством, непривычно занимательные, балеты эти приобрели свежесть и привлекательность. <...> Лопухов осуществил заветное желание Делиба и Сен-Леона в первом акте балета. Впервые прозвучала тема дружбы народов, разобщенных границами, но единых в стремлении к миру и к счастью: мы увидели в одном праздничном строю гуцулов, бойков, лемков, венгров, поляков. Превосходные танцы этих народов... составили новое слово в обогащенной фольклором сценической хореографии»³.

Роль Сванильды на премьере исполнила молодая балерина Зинаида Васильева (1913—1999), лучшая выпускница Ленинградского хореографического техникума по классу А. Я. Вагановой 1933 года, которая предпочла прославленную академическую сцену бывшего Мариинского театра молодой и амбициозной балетной труппе МАЛЕГОТа. Образ главной героини, предложенный Лопуховым, был многогранным — нежная влюбленная в начале спектакля, ревнивица, механическая кукла и насмешница — в середине и счастливая невеста — в финале. Разнообразны были и выразительные средства, с помощью которых строилась партия: классический танец в его сложнейшем претворении, пантомимные эпизоды, буффонада и гротеск. И. И. Соллертинский назвал Васильеву «ценнейшим приобретением МАЛЕГОТа»⁴. Техника Васильевой была на высочайшем уровне. «Танцовщица с блестящими данными, с хорошей техникой, с превосходным большим шагом... У Васильевой подвижное лицо, достаточно выразительная мимика, хороший сценический темперамент»⁵. С видимой легкостью балерина справлялась со сложными комбинациями, состоящими из *pas de chat*, *écarté* и туров на пальцах. Лопухов включил в партитуру роли даже большой пируэт — движение, кото-

¹ Дрейден С. Победа молодого балета. Театральный очерк. Передано по радио. 1934. 12 апр.

² Соллертинский И. Балеты Делиба на советской сцене.

³ Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете. С. 52.

⁴ Соллертинский И. Балеты Делиба на советской сцене.

⁵ Там же.

рое исполняли только мужчины-виртуозы, и Васильева превосходно с ним справилась. Так же легко ей удавались сложные акробатические поддержки.

3. Васильева заслуженно стала главным триумфатором «Коппелии». «Это был не только триумф Сванильды, но и самой Васильевой, первой же ролью завоевавшей расположение ленинградской публики»¹. Прозвучало имя Васильевой и в радиопередаче, посвященной премьере: «Интерес постановки усугубляется мастерским исполнением основных ролей. Прежде всего, необходимо упомянуть о молодой танцовщице Васильевой, исполняющей труднейшую роль девушки Сванильды. Васильева чрезвычайно сильная технически, темпераментная, драматически выразительная танцовщица»².

Партию Франца исполнил Петр Гусев (1904—1987), впоследствии создатель «Арлекинады» (1975) на сцене Государственного академического театра оперы и балета имени М. П. Мусоргского (б. МАЛЕГОТа). Его работа была также высоко оценена критикой. И. И. Соллертинский писал: «Отличным Францем оказался Гусев — сильный, эластичный и культурный танцовщик, испытанный „кавалер“ (в классическом дуэте)»³. С. Д. Дрейден отмечал: «Отличным партнером Васильевой явился Гусев... <...> В этом спектакле Гусев подтверждает свое место одного из лучших актеров нашего балетного театра»⁴.

Высокие оценки критики получил Михаил Ростовцев (1872—1948), исполнивший роль Коппелиуса. «Этого добряка, — любителя выпить и повеселиться, — с превосходным юмором, подтанцовывая и подпевая, изображает Ростовцев. <...> Этот универсальный актер играет Коппелиуса необычайно мягко, без нажима»⁵.

Похвал удостоилась и Галина Исаева (1915—2006) за эпизодическую роль Бурша. Благодаря харизматичному образу и актерскому таланту Исаевой, второстепенная роль, не связанная с развитием основного сюжета, стала неотделимой частью спектакля, и впоследствии было сложно представить спектакль без Бурша — персонажа Исаевой. Характерная роль была выделена критикой: «Нужно отметить... Исаеву, создавшую прекрасный образ Бурша и блестяще исполнившую танец во второй картине»⁶.

Успех «Коппелии» способствовал усилению балетной труппы МАЛЕГОТа. Лопухов вспоминал: «После успешных показов „Арлекинады“ в балетных спектаклях МАЛЕГОТа стали принимать участие известные артисты ГАТОБа, среди них — Ф. Балабина, А. Лопухов, П. Гусев, А. Орлов, Н. Зубковский. По-

¹ Шереметьевская Н. Молодые балетные театры. С. 173.

² Дрейден С. Победа молодого балета.

³ Соллертинский И. Балеты Делиба на советской сцене.

⁴ Дрейден С. Победа молодого балета.

⁵ Соллертинский И. Балеты Делиба на советской сцене.

⁶ Янковский М. Красочный радостный спектакль. «Коппелия» в Малом оперном театре.

следние трое вскоре окончательно перешли в Малый оперный театр»¹. На одном из первых показов «Коппелии» присутствовал посол США в СССР Уильям С. Буллит². В архиве Михайловского театра имеется фотокопия рукописного отзыва дипломата о спектакле (публикуется впервые): «Совершенно прекрасный спектакль „Коппелия“, оригинальный, прекрасно исполненный. Танец Васильевой доставляет редкостное наслаждение. Гусев (Gusef в оригинале. — В. С.) прекрасен. Надеюсь, вы разрешите мне часто приезжать и посещать ваш уникальный театр. Уильям С. Буллит. 25 июня 1934»³. Спектакль имел счастливую сценическую судьбу: был очень популярен и любим зрителями и прессой. На сцене МАЛЕГОТа балет прошел за 5 сезонов 69 раз⁴.

Балет «Коппелия» являлся синтетическим спектаклем: в него были включены цирковые эпизоды, театр марионеток, в действии участвовали не только танцовщики, но и артисты оперетты, цирка, в том числе жонглеры.

Необходимо отметить присутствие в спектакле Лопухова образов-масок комедии дель арте, ярмарочных зрелищ и приемов гротеска, «Театр маски всегда был Балаганом, и идея актерского искусства, основанного на боготворении маски, жеста и движений, неразрывно связана с идеей балагана»⁵. В балете прослеживается тенденция следованию системе условно-метафорического театра и балаганной культуры, определение которой наиболее полно было впервые раскрыто в статье Мейерхольда «Балаган» (1912) — творческом манифесте, повлиявшем на многих современников режиссера. По определению Н. В. Песочинского, в статье «изложена цельная концепция системы условно-метафорического театра — его литературно-драматической стороны, актерского искусства, проблем пространства, образа-маски, соотношения игры и реальности, гротеска как эстетического основания театрального искусства»⁶. В балете «Коппелия» присутствуют и элементы сюжетов французских арлекинад: эпизод с похищением ключа, буффонада во

¹ Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете. С. 267.

² Уильям Кристиан Буллит (1891—1967) — государственный и политический деятель США, стал первым послом США в Советском Союзе после того, как США признали Советский Союз в 1933 году.

³ Фотография рукописного отзыва, принадлежащего первому послу США в Советском Союзе У. Буллиту, о спектакле «Коппелия» (1934). Архив и музей Михайловского театра.

⁴ В сезоне 1933/34 года спектакль был показан 12 раз, в сезоне 1934/35 — 26 раз, 1935/36 — 20 раз, 1936/37 — 4 раза, 1937/38 — 7 раз. Последнее представление «Коппелии» Лопухова на сцене МАЛЕГОТа состоялось в сезоне 1937/38 года.

⁵ Мейерхольд В. Э. Балаган (1912) // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы / Сост., ред. текстов и коммент. А. В. Февральского; общ. ред. и вступ. статья Б. И. Ростockого. М.: Искусство, 1968. Ч. 1: 1891—1917. С. 221.

⁶ Цит. по: Сергеев А. Циркизация театра. От традиционализма к футуризму: Учебное пособие. СПб.: Е. С. Алексеева, 2008. С. 15.

втором акте (проникновение главных героев в фургон и их переодевание), разыгрывание «спектакля в спектакле» (кукольное представление повторяет сцену ночных приключений), буффонный персонаж Бурш (рыжий клоун, трансформировавшийся из маски Арлекина). Таким образом, в балете «Коппелия» Лопухова просматривается наличие преломленных сюжетов французских арлекинад и образов-масок комедии дель арте.

Сочетание интереса к новому с глубоким знанием классических спектаклей XIX века дало возможность Лопухову творчески переосмыслить старые балеты. «Коппелия» (1934), наряду с другими спектаклями Лопухова — «Пульчинелла» (1920) и «Арлекинада» (1933), подтверждает слова А. А. Гвоздева о близости Лопухова с режиссерами-искателями драматического театра той поры.

На творчестве Лопухова выросло не одно поколение балетмейстеров. Восстановленные им танцы вошли в золотой фонд классического балета, а новое продолжает жить в работах молодых хореографов. Многие «открытые» другими в последующие годы, и то, что ставилось ими в собственную заслугу, впервые было намечено Лопуховым. Сам Федор Васильевич Лопухов в одном из писем, адресованном балетоведу Ю. Слонимскому, заметил: «И действительно, я являюсь как бы последним, кто мог говорить старо-классическим языком, который принимался, хоть он был мой, как язык Петипа...»¹ Также для Лопухова всегда важным было сохранение и обновление балетного наследия. Он придавал особое значение обучению балетмейстерской профессии. Неоценимо изучение творчества Лопухова для современных и будущих хореографов как пример вдумчивой и высокопрофессиональной работы. Спектакль «Коппелия» 1934 года на сцене МАЛЕГОТа — яркое тому подтверждение.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Верховский Н.* Праздничный спектакль. Коппелия в малом оперном театре // Красная газета, веч. вып. 1934. 14 апр.
2. *Гвоздев А.* Танцевальная комедия // Советское искусство. 1934. 5 июня.
3. *Граев А., Симонов П.* Коппелия // Ленинградская правда. 1934. 6 апр.
4. *Добровольская Г. Н.* Федор Лопухов. Л.: Искусство, 1976. 320 с.
5. *Дрейден С.* Победа молодого балета. Театральный очерк. Передано по радио. 1934. 12 апр.
6. *Лопухов Ф. В.* Основы постановки балета «Пульчинелла» // Игорь Стравинский и его балет «Пульчинелла». Л.: Academia, 1926. С. 3—10.
7. *Лопухов Ф. В.* Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. 368 с.
8. *Мейерхольд В. Э.* Балаган (1912) // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы / Сост., ред. текстов и коммент. А. В. Февральского; общ. ред. и вступ. статья Б. И. Ростокского. М.: Искусство, 1968. Ч. 1: 1891—1917. С. 207—229.

¹ Письма от Лопухова Федора Васильевича, балетмейстера (Ленинград), Слонимскому Ю. И. // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-137. Оп. № 2. Ед. хр. 68. Л. 3.

9. *Сергеев А.* Циркизация театра. От традиционализма к футуризму: Учебное пособие. СПб.: Е. С. Алексеева, 2008. 157 с.
10. *Соллертинский И.* Балеты Делиба на советской сцене // Рабочий и театр. 1934. № 11. С. 12.
11. *Суриц Е. Я.* Начало пути. Балет Москвы и Ленинграда в 1917–1927 годах // Советский балетный театр (1917–1967). М.: Искусство, 1976. С. 7–105.
12. *Тим Ч.* Евгений Деммени // Вечерняя Красная газета. 1933. 13 апр.
13. *Шереметьевская Н.* Молодые балетные театры // Советский балетный театр (1917–1967). М.: Искусство, 1976. С. 155–217.
14. *Янковский М.* Красочный радостный спектакль. «Коппелия» в Малом оперном театре // Смена. 1934. 16 апр.

Аннотация

В статье рассматривается балет Ф. Лопухова «Коппелия» (1934) на сцене МАЛЕГОТа, в котором хореографическое решение сюжетов французских арлекинад и преломленных образов-масок комедии дель арте получило самобытное развитие через элементы пантомимы, ретроспективизма и свойственную этому балету стилизацию.

Abstract

This article examines the Leningrad State Academic Maly Opera Theatre (MALEGOT) production of Fedor Lopukhov's ballet *Coppelia* (1934), in which elements of pantomime, retrospectivism, and the ballet's characteristic stylisation allowed for a unique approach to choreographing French harlequinades and the refracted image-masks of the commedia dell'arte.

- ✓ *Ключевые слова:* МАЛЕГОТ, Лопухов, «Коппелия», Делиб, балет, гротеск.
- ✓ *Keywords:* MALEGOT (Leningrad State Academic Maly Opera Theatre—Mikhailovsky Theatre), Fedor Lopukhov, *Coppelia*, Léo Delibes, ballet, grotesque.

Эстетика масочных образов в первой пьесе М. И. Цветаевой

КУМУКОВА ДЖАМИЛЯ ДМИТРИЕВНА

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Российский институт истории искусств; доцент кафедры зарубежного искусства, Российский государственный институт сценических искусств (Санкт-Петербург, Россия)

KUMUKOVA DZHAMILYA D.

PhD (History of Art), Senior Researcher, Russian Institute for the History of the Arts; Associate Professor of Foreign Art Department, Russian State Institute of Performing Art (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: dkumukova@yandex.ru

На протяжении почти ста лет, пройденных после того, как были написаны пьесы М. И. Цветаевой, не прекращаются споры относительно их сценической природы и жанровой состоятельности. Но последний рубеж веков — XX—XXI — дает основания говорить об изменениях в этом смысле, поскольку и театр, и театроведение обратили внимание на драматургическое наследие поэта.

Цветаева написала восемь пьес, шесть из которых вошли в цикл под названием «Романтика» (1910-е) и две — в «античную» трагедийную дилогию «Тезей» (1920-е). Эти произведения стали появляться на сцене после общественно-политического слома конца XX века, и на сегодняшний день они идут не только в российских театрах, но и в других странах. Очевидны предпочтения режиссеров, преимущественно выбирающих для постановки «Приключение» из первого драматического цикла или «Федру» — из второго. Среди сценических версий «Приключения» можно назвать «Три возраста Казановы» Е. Р. Симонова в Театре имени Е. Б. Вахтангова (1985), «Приключение» И. Поповски в ГИТИСе (1992), «Вариации на тему Казановы» В. В. Заржецкого (Независимый театральный проект «Лестница», Санкт-Петербург, 2013), «Казанова. История любви» С. И. Грицай в Театре «Приют комедианта» (Санкт-Петербург, 2017). Трагедия «Федра» (как и «Приключение») получила театральное воплощение раньше других цветаевских пьес. Она была поставлена теоретиком и практиком театра В. И. Максимовым в Театральной лаборатории под руководством В. И. Максимова (Ленинград, 1985), Р. Г. Виктюком в Театре на Таганке (1988), Т. Терзопулосом в средневековом замке Греции — с Аллой Демидовой в главной роли (город Патры, 1993), Л. Хемлебом в Московском драматическом театре имени А. С. Пушкина (2009) и др.

Сценическая судьба «Червонного валета», первой цветаевской драмы, складывалась иначе. Здесь, вероятно, можно говорить только о двух-трех постановках, самой ранней из которых, следуя свидетельству искусствоведа и переводчика В. Я. Вульфа, стал спектакль, представленный неким лондонским коллективом в 1974 году. Правда, никаких других подтверждений этому факту пока не обнаружено. Достоверно известно обращение к «Червонному валету» Молодежного эмоционального театра города Луганска (МЭТЛУГ, 1996). Кроме того, к театральным воплощениям «Червонного валета» можно причислить и две сценические композиции, соединяющие разные цветаевские произведения. Это музыкально-драматический спектакль «Музыка метели», поставленный по пьесам «Метель» и «Червонный валет» режиссером Любовью Зайцевой в Молодежной студии-театре «Доминанта» (Пермский край, город Губаха, 2016), и литературно-музыкальная композиция «Каменный ангел», основанная на «Червонном валете» и «Каменном ангеле» — в Московском театре на Юго-Западе (постановка и сценография Олега Анищенко, 2022).

Этот небольшой список продолжает недавняя премьера студенческого клуба «Театрал» Токийского университета Софии, состоявшаяся в самом конце 2021 года (премьера прошла 25 декабря). Появление на японской сцене «Червонного валета» представляется событием важным. Оно само по себе опровергает характеристику ранних цветаевских пьес как незрелых и для театра не приспособленных. «Червонному валету» досталось особо, — цветаеведы оценивали его наиболее критично относительно других пьес поэта. Зачастую «критика» обуславливалась тем, что образная картина одной художественной системы поверялась принципами другой. Так, например, уважаемые исследователи Л. А. Мнухин и А. А. Саакянц масочную природу первой драмы Цветаевой воспринимали как недостаток: «Неудача „Червонного Валета“ состояла в его полной отвлеченности; карточность персонажей одержала победу над их страстями; в игральные карты почти не проникли человеческие души»¹. Упрек в отсутствии души здесь видится неправомерным — театр масок с карточными героями не предполагает психологической разработки характеров, и это отсутствие человеческих страстей, «душевного психологизма» не означает ущербности действующих лиц или самой драмы. Это все равно что предъявлять подобный упрек искусству комедии дель арте с его масочной эстетикой.

Примечательно, что проблема личностной недоволощенности, о которой говорят Мнухин и Саакянц, возникает в блоковском «Балаганчике» (1906), оказавшем влияние на раннюю драматургию Цветаевой (по свидетельству дочери поэта А. С. Эфрон, в несохранившемся прозаическом очерке о Блоке Цветаева признавала связь ее «Романтики» с «Балаганчиком»). Действитель-

¹ Саакянц А. А., Мнухин Л. А. Комментарии // Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 3. С. 773.

но, образная система «Червонного валета» обнаруживает свое родство с драматургическими произведениями Блока, и прежде всего с его первой пьесой.

Картонная, в буквальном смысле, природа персонажей «Червонного валета» демонстративно подчеркивает родословную, восходящую к архетипическим маскам, бытующим в искусстве театра с древних времен. Причем типовая характеристика действующих лиц пьесы сочетается с типовым же сюжетом. Стандарт этот — и фабульный, и масочный — в «Червонном валете» принципиально содержателен, он открыто несет в своем «культурном коде» историю становления этого стандарта. И в первую очередь первый оборот головы назад обращен к Блоку. Здесь нельзя не признать преемственности между игральными картами, каковыми являются действующие лица «Червонного валета», и персонажами «Балаганчика». В первой пьесе Цветаевой, как и в первой пьесе Блока, действуют картонные маски.

У Блока, как известно, герои: Пьеро, Арлекин и Коломбина — представляют собой переосмысленные образы *commedia dell'arte*. Первоначально эти имена были носителями масок дзанни (слуг), образы которых с течением времени эволюционировали. Историк театра Г. Н. Бояджиев писал о процессе «эстетизации» итальянских масок в период их выступлений во Франции (XVII век): «Крестьянские парни — дзанни — превращались в элегантных Арлекина и Пьеро, веселая и вульгарная служанка — серветта — стала изящной и лукавой Коломбиной»¹. Так маски Арлекина, Пьеро, Коломбины постепенно выходили за рамки ловких и не очень — слуг. Например, в пьесе «Дон Жуан, или Каменный гость» (1665) Мольера, эстетически очень связанной с итальянской комедией дель арте, Пьеро предстает в роли влюбленного крестьянина, у которого уводит невесту покоритель всех женщин Дон Жуан. По сути, именно эта мольеровская схема, спустя двести с лишним лет, в эпоху рубежа XIX—XX веков, ляжет в основу нового осмысления коллизии Пьеро—Арлекин—Коломбина у Блока, где прежняя маска Пьеро, некогда активного слуги, превратится в отвергнутого мечтательного влюбленного, лирика; а Арлекин станет сугубо чувственным донжуаном. Предвестниками же блоковских образов Пьеро и Арлекина можно назвать персонажей комедии Альфреда де Мюссе «Прихоти Марианны» (1833): Челио, как мечтательного печального влюбленного, и Оттавио, как любителя сугубо плотских наслаждений. Но именно в «Балаганчике» эти маски обретают новые нарицательные значения, становясь символами глобального обобщения.

Дополнительным свидетельством использования Цветаевой масок Арлекина и Пьеро в блоковском значении обобщающих образов — воплощенной чувственности и отвлеченной мечтательности (соответственно) — становится письмо поэта 1923 года, адресованное К. Б. Родзевичу: «...Арлекин! — Так

¹ Дживелегов А. К., Бояджиев Г. Н. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года. М.; Л.: Искусство, 1941. С. 474.

я Вас окликаю. Первый Арлекин за жизнь, в которой не счесть — Пьеро!»¹ И далее, в том же письме следует пояснение, по сути, расшифровка масочных символов: «Игрок, учащий меня человечности. О, мы с Вами, быть может, оба не были людьми до встречи! Я сказала Вам: есть — Душа, Вы сказали мне: есть — Жизнь»². Цветаевские «Душа» и «Жизнь» и составляют суть образов, символами которых в начале XX века становятся Пьеро и Арлекин.

Герои «Червонного валета» выглядят настоящими вариациями блоковских персонажей, что лишний раз подтверждает свидетельство Эфрон о «Балаганчике» как о драме, послужившей в годы революции убежищем для многих художников, начиная с Цветаевой, которая создала «в ту пору цикл изящных не по эпохе пьес»³.

Трио блоковских масок — Пьеро, Арлекина, Коломбины — претворяется в цветаевских: Червонном валете, Пиковом короле и Червонной даме. Соответственно, Червонный валет, как печальный влюбленный, становится носителем маски Пьеро; Пиковый король, как любовник Дамы, — маски Арлекина; сама же Червонная дама, как олицетворенная женственность, становится носительницей маски Коломбины.

Остальных действующих лиц цветаевской пьесы — Червонного короля, Пикового, Бубнового и Трефового валетов — также можно назвать типическими образами. Червонный король — несет маску «старого обманутого мужа», Валеты — масок «слуг», по своей родословной восходящих еще к театру эллинистической поры. То есть эволюционируя от эпохи Античности — сначала греческой (Менандр), потом римской (Плавт, Теренций) — через европейский Ренессанс в его итальянском («ученый театр», комедия дель арте) и испанском (Л. де Вега, Тирсо де Молина) претворении, через французский классицизм и Просвещение (Мольер, Ж.-Ф. Реньяр, П. К. де Ш. де Мариво), типический образ слуги вновь возникает на рубеже XIX—XX веков. При этом он сохраняет и свою устойчивую масочную характеристику, и исторически сложившиеся модификации.

В первой цветаевской пьесе маски слуг представлены в образах всех четырех Валетов, включая Червонного, несущего черты маски влюбленного в госпожу и при этом преданного господину слуги («Я червонный / Их величества — валет»⁴). Бубновый и Трефовый валеты являются масками динамичных слуг. Первый старается склонить Даму к любовной связи: «Твой

¹ *Цветаева М. И.* Письмо к К. Б. Родзевичу // *Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т.* М.: Эллис Лак, 1995. Т. 6. С. 659.

² Там же. С. 660.

³ *Эфрон А. С.* О Марине Цветаевой: Воспоминания дочери. М.: Советский писатель, 1989. С. 92.

⁴ *Цветаева М. И.* Червонный валет // *Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т.* М.: Эллис Лак, 1994. Т. 3. С. 346.

король — седой, беззубый, / Ты — что роза расцвела. / Подымаю буйный бубен / За бубновые дела!»¹; второй ходатайствует перед Дамой об интересах своего Трефового господина («Мой король — один на троне. / И жена ему нужна»²). Только Пиковый оказывается исключением в ряду Валетов: он не сохраняет черт «верного слуги», а, наоборот, действует против своего Короля, «настойчиво» (согласно авторской ремарке) требуя от Бубнового и Трефового валетов признать Пикового короля врагом и вонзить в него кинжал.

Да из-за угла напасть
И потом смеяться всласть —
Эта страсть,
Эта пиковая масть.

Чья возьмет? — Моя взяла!
Мгла.
Зло для зла³.

Все так и происходит, согласно его «черной» программе — Пиковый валет мстит Червонному, убивая его своей пикой за то, что тот предупредил влюбленных о заговоре Валетов. В этой сцене практически разыгрывается финал блоковской пьесы «Роза и Крест» (1913), в которой верный Бертран дает сигнал об опасности Изоре во время ее свидания с Алисканом и умирает. Слияние любви и смерти в финале пьесы «Роза и Крест», где Бертран обретает «примирение Розы никогда не испытанной Радости с Крестом привычного Страдания»⁴ — абсолютно цветаевская тема, звучащая не только в «Червонном валете», но и в других произведениях поэта (не только драматических).

Параллель между драмой «Роза и Крест» и «Червонным валетом» можно провести и в части использования типовых масок и типовой же драматической ситуации. В обеих пьесах персонажи несут черты обобщенных масочных образов: «верного слуги», «молодой дамы», «старого обманутого мужа», «красавца любовника». Тип «молодой дамы» — Изору и Червонную даму — оба драматурга помечают мифологическим символом Розы. В. М. Жирмунский, исследовавший литературные источники драмы «Роза и Крест», предполагал, что само имя Изоры (испанское, в соответствии с происхождением героини) выбрано Блоком «по созвучию с „розой“»⁵ и

¹ Цветаева М. И. Червонный валет. С. 346–347.

² Там же. С. 347.

³ Там же. С. 353.

⁴ Блок А. А. «Роза и Крест» (К постановке в Художественном театре) // Блок А. А. Собрание сочинений: В 8 т. М.; Л.: Госиздат художественной литературы, 1962. Т. 4. С. 529.

⁵ Жирмунский В. М. Драма Александра Блока «Роза и Крест». Литературные источники // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. С. 285.

что образ этот используется не в значении какого-либо конкретного аллегорического его истолкования, а в психологическом понимании «прекрасной женщины». Что также подтверждает соотнесенность Изоры и Червонной дамы с маской Коломбины.

Цветаева свою героиню уже в списке действующих лиц представляет этим символом: «Червонная дама, 20 лет, белокурая. — Роза»¹. И в прямой речи обеих пьес неоднократно возникает образ дамы-розы. У Блока: «Алискан: Что простой соловей для розы из роз!..»²; или Бертран: «Я клялся бы розой, / Вы краше всех роз...»³ У Цветаевой: Червонный валет: «Королева королев... / Дама сердца... Роза роз...»⁴

Как и в «Балаганчике», и в «Червонном валете», в основе драмы «Роза и Крест» лежит стандартная схема: несчастный Бертран, выступающий в роли Пьеро, влюблен в Изору, которая, согласно роли Коломбины, выбирает Алискана — типичного Арлекина.

У Цветаевой облик Пикового валета, действующего в своих личных интересах, противоречащих интересам господина, соответствует одному из вариантов маски слуги, сложившейся во французском театре начала XVIII века. Первой ласточкой такого образа можно считать героя комедии А.-Р. Лесажа «Криспен — соперник своего господина» (1707), само название которой указывает на отход от традиционной маски слуги. В отличие от конкретных целей героя Лесажа (он хочет отбить у господина невесту и завладеть приданым), Пиковый валет Цветаевой объясняет свои стремления самой природой черной карточной масти:

(дергаясь — почти пляска)
 Черен плащ и черен взгляд.
 Черен с головы до пят.
 В черных жилах — яд,
 Ад.
 Этой пики острее —
 Сердце черное мое⁵.

Такая маска Пикового валета дает основание говорить о создании иного содержания в традиционном образе «ловкого слуги». Появление принципиально новых черт у старой маски свидетельствует о продолжающейся ее эволюции в поэтической драме эпохи «рубежа». В этом смысле реплика Бубно-

¹ Цветаева М. И. Червонный валет. С. 342.

² Блок А. А. Роза и Крест // Блок А. А. Собрание сочинений: В 8 т. М.; Л.: Госиздат художественной литературы, 1962. Т. 4. С. 175.

³ Блок А. А. Роза и Крест. С. 188.

⁴ Цветаева М. И. Червонный валет. С. 357.

⁵ Там же. С. 352.

вого валета: «Маска — мое убранство»¹, — обретает более широкое значение, чем только самохарактеристика персонажа, единственного в пьесе носящего на лице реальную маску. Эта реплика, можно сказать, определяет художественный принцип цветаевской драмы в целом.

Стандартная фабула у Цветаевой осмысливается как вечный, роком заданный объективный ход событий. Потому своеобразным лейтмотивом можно считать тему предначертанности судьбы, звучащей в разных сценах пьесы. Например, Бубновый валет, поняв, что Червонный влюблен в свою госпожу, произносит:

Валет, влюбленный в королеву,
Так Бог велел — велю и я².

Или, узнав о любовной связи Пикового короля и Червонной дамы — во время отсутствия ее старого мужа, отбывшего на войну, Бубновый валет трактует происходящее именно как вечно повторяющейся сюжет:

Все как надо: там — война,
Тут — неверная жена,
Там — солдаты и седины,
Здесь — веселый разговор.
Муж — из спальни, в спальню — вор...
<...>
Превеселая картина!
Трон. Коварство. Страсть. Кинжал.
А милей всего финал:
Кто на свадьбу опоздал,
Поспевает — на крестины.
Муж — в ворота, вор — в окно...³

Масочная природа цветаевских персонажей всячески подчеркивается. Поэтому по-театральному бутафорски костюмированы действующие лица; Червонный валет держит лютню, Бубновый — бубен над головой, Трефовый — черный трилистник, Пиковый — пику с наконечником в виде сердца; плащи и накидки соответствуют цвету карточной масти.

Цветаевский театр масок нашел свое сценическое претворение, как может показаться, в неожиданном месте — в университетском театре города Токио. Ученый-славист, доктор филологических наук, профессор Синъити Мурата, осуществивший постановку «Червонного валета», занимается изучением творчества русских драматургов А. В. Сухово-Кобылина, Л. Н. Андреева, М. А. Кузмина,

¹ *Цветаева М. И.* Червонный валет. С. 351.

² Там же. С. 346.

³ Там же. С. 350—351.

Н. Н. Евреинова, Д. И. Хармса, М. А. Булгакова, А. П. Платонова. Как теоретик исследуя драматургию Цветаевой (в том числе проблему сценичности), Мурата выступает и как режиссер-практик. Он ставит пьесу, мало привлекавшую театр.

Спектакль Синъити Мурата выстроен с графической четкостью. Поэтическое слово Цветаевой, кажется, находит здесь свое пластическое воплощение. При этом ни о какой иллюстративности речь не идет, наоборот, сценический язык подчеркнуто условен. И эта условность, явленная в символике каждого движения и жеста — по большей части скупого, — роднит постановку драмы «русской, руссейшей»¹ (выражение М. А. Осоргина) Цветаевой с традиционным японским театром, его внешней статикой, всегда наполненной напряженной внутренней энергией.

С самого начала режиссер задает действию сдержанный темп, поступательный метр и кажущийся пунктирным ритм. Эта музыкальная основа сценического текста сопрягается с ритмическим рисунком стиха в некоем сложном гармоническом единстве. А цветовое затемнение между явлениями кажется метрической отбивкой, разделяющей музыкально-поэтические периоды.

На сцене только одна скамья, вокруг которой и разворачивается все действие (декораторы: Хина Коно, Михо Итимура). Она обозначает разные места действия, в финале играет роль беседки. Внешний облик масочных персонажей, их реквизит соответствуют ремарке Цветаевой: «Костюмы действующих лиц по цвету масти, кроме пиковой масти, которая — вся — черна. Дама и Короли в больших плащах, Валеты в коротких — как крылья — накидках. Лютня у Червонного валета и острие пики у Пикового — в виде сердца»².

Каждый персонаж ведет свою индивидуальную, отличную от других сценическую партию. Ее пластический и интонационный рисунок, собственно, и определяет масочный образ персонажа. Так, практически во всех мизансценах роль Червонного валета (Ёсики Цуруока) выглядит подчеркнуто статуарной. В картине, с которой начинается спектакль, Червонный валет стоит с лютней в руках как вкопанный — «вытянувшись в струну» — на протяжении всего диалога Червонной дамы (Химэка Таката) и Червонного короля (Акихиро Кадзимото). И это напряженное стояние в несменяемой позе, его внутренняя взволнованность выводит Червонного валета на первый план во всей этой картине, хотя он не произносит ни одного слова и все его движения минимизированы. В этой позе верного стражника, оберегающего покой возлюбленной Дамы, Червонный валет пребывает в течение почти всего своего сценического времени.

Во время диалога, а точнее, монолога, с которым Червонный король обращается перед походом на войну к Червонной даме, давая ей наставления, как следует себя вести, масочные черты обоих супругов очерчиваются вполне рельефно. Он — старый грозный муж («седая борода», по определению Цветаевой) — тре-

¹ *Осоргин М. А.* Поэт Марина Цветаева // Марина Цветаева в критике современников: В 2 ч. Ч. 1. 1910—1941 годы. Родство и чуждость / Сост. Л. А. Мнухин. М.: Аграф, 2003. С. 208.

² *Цветаева М. И.* Червонный валет. С. 342.

бует от жены почти монашеского поведения. Все указания он дает медленно и монотонно, сидя на одном месте, держа за руки Даму и практически не двигаясь:

На карнавал не глядите в шелку,
Не забывайте вдевать в иголку
Красного шелку, красного шелку.
Да не гуляй вечерами в парках,
Да не гадай по ночам на картах...
<...>
Службой святой — укрепляй душу,
Песен не пой,
Песен не слушай.
В церковь идя,
Не гляди — направо,
Не гляди — налево.
И да хранит тебя чистая дева, —
Королев королева¹.

Червонная героиня, представляющая маску прекрасной дамы, в спектакле Синъити Мурата лирична и чуть кокетлива. Образ Пикового короля (Тиаки Исии), в которого влюблена Дама, пластически очерчен в пантомимической сцене, где он выглядит гипнотически очаровывающим героем-любовником, за которым Дама готова покорно следовать и слепо подчиняться. Весь этот эпизод выглядит неким мистическим действием, загадочность которому добавляет таинственное, погружающее в полумрак сцену, освещение.

Бубновый валет (Аяка Сосино) на протяжении всего спектакля — самая динамичная маска, его прямая речь звучит в более быстром темпе, почти скороговоркой, а все его движения торопливы, даже стремительны. На сцену он, согласно авторской ремарке, «врывается ветром». При этом его пластика, крупные взмахи рук, благодаря накидке напоминающие крылья, не имеют ничего общего с бытовым поведением в житейских обстоятельствах. Напротив, его стихотворный текст сопровождается танцевальной пластикой с разнообразными пируэтами и почти балетными па. Можно сказать, что поэтическое слово находит здесь свой пластический эквивалент. Бубновый валет — единственный, кто, в соответствии с ремаркой Цветаевой, носит на лице маску².

Несколько обытовлен образ Трефового валета (Томоя Ябуки), его пластика менее условна и менее графична относительно других масок, все его движения кажутся суетливыми. Он старается выполнить поручение Трефового короля, склонить Червонную даму стать его супругой. И старание это вызвано не преданностью своему повелителю, а конкретной практической выгодой.

¹ Цветаева М. И. Червонный валет. С. 342–343.

² Премьера проходила в период эпидемии, потому все актеры исполняли свои роли в медицинских полумасках, что не только не мешало восприятию спектакля, но органично вписывалось в мир масочной образности. Театральная же маска была только на лице Бубнового валета.

Примитивная природа Трефового валета, чуждого миру любви, лирики, романтики, подчеркивается авторской ремаркой, предваряющей его первое появление: «Бритый, коренастый, квадратный»¹. В спектакле эта характеристика становится не столько внешней обрисовкой образа, сколько сущностной: его «квадратность» передана как пошлое стремление к корысти. Потому в ответ на слова Бубнового валета о том, что Червонная дама своей изменой обесчестила супруга, Трефовый валет с подчеркнутой значимостью произносит:

Дела мне нет, —
Кто там из них — кем — обещен.
Был за нее мне куртаж обещан².

Пиковый валет (Михо Итимура) тоже имеет свой, отличный от других облик. В соответствии с авторской ремаркой, одет он в костюм черного цвета и в руках держит длинную пику с наконечником в виде сердца. Черный валет произносит поэтический текст низким голосом в медленном темпе, словно роняя отдельно каждое тяжелое слово. Движения его тоже неторопливы и несколько тяжеловесны. Он олицетворяет главную враждебную силу, направленную против Дамы и всего мира любви.

В целом можно говорить о некоем гротескном выражении основных мажорных черт у всего состава действующих лиц. Ни у одного персонажа на протяжении спектакля не возникает обыденных или случайных движений, они все двигаются так, будто находятся в некоем ирреальном, фантастическом пространстве. И действительно, сам спектакль представляет собой поэтическое действо в масках, где все участники «живут» в заданными стихом темпе и ритме. И надо сказать, что молодые японские актеры мужественно справляются с непростым цветаевским словом, которое зачастую оказывается сложным и для русскоязычных исполнителей.

Сценическая история первой пьесы Цветаевой только начинается. В этом смысле режиссер Синъити Мурата является первопроходцем, и не только в истории японского театра, но и в истории театра мирового. Тем весомее значение этой японской премьеры для сценической судьбы цветаевской драматургии.

Театральную перспективу пьесам поэта предсказывали разные рецензенты, в том числе люди театра. Например, искусствовед и переводчик В. Я. Вульф четверть века назад уверенно провозглашал: «Пьесы Марины Цветаевой принадлежат будущему Театру. <...> Они найдут себя на сценических подмостках»³. Спектакль Синъити Мурата подтверждает это предсказание.

¹ *Цветаева М. И.* Червонный валет. С. 347.

² *Цветаева М. И.* Червонный валет. С. 351.

³ *Вульф В. Я.* Марина Цветаева и люди театра // «...Все в груди слилось и спелось»: Пятая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9–11 октября 1997 года): Сборник докладов. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 1998. С. 151.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блок А. А. Роза и Крест // Блок А. А. Собрание сочинений: В 8 т. М.; Л.: Госиздат художественной литературы, 1962. Т. 4. С. 168—246.
2. Блок А. А. «Роза и Крест» (К постановке в Художественном театре) // Блок А. А. Собрание сочинений: В 8 т. М.; Л.: Госиздат художественной литературы, 1962. Т. 4. С. 527—530.
3. Вульф В. Я. Марина Цветаева и люди театра // «...Все в груди слилось и спелось»: Пятая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9—11 октября 1997 года): Сборник докладов. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 1998. С. 145—151.
4. Дживелегов А. К., Бояджиев Г. Н. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года. М.; Л.: Искусство, 1941. 614 с.
5. Жирмунский В. М. Драма Александра Блока «Роза и Крест». Литературные источники // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. С. 244—322.
6. Осоргин М. А. Поэт Марина Цветаева // Марина Цветаева в критике современников: В 2 ч. Ч. 1. 1910—1941 годы. Родство и чуждость / Сост. Л. А. Мнухин. М.: Аграф, 2003. С. 207—210.
7. Саакянц А. А., Мнухин Л. А. Комментарии // Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 3. С. 767—814.
8. Цветаева М. И. Письмо к К. Б. Родзевичу // Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. М.: Эллис Лак, 1995. Т. 6. С. 659—661.
9. Цветаева М. И. Червонный валет // Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 3. С. 342—357.
10. Эфрон А. С. О Марине Цветаевой: Воспоминания дочери. М.: Советский писатель, 1989. 478 с.

Аннотация

Статья посвящена драме М. И. Цветаевой «Червонный валет» и ее сценическому претворению. Предложенный анализ демонстрирует масочную природу образной системы пьесы, выявляет ее родословную, ведущую через драматургию А. А. Блока к комедии дель арте и более ранним образцам театра масок.

Постановка «Червонного валета», впервые осуществленная на японской сцене, воплощает масочную поэтику драмы, неожиданно обнаруживая родство европейской театральной эстетики и традиционного сценического искусства Японии.

Abstract

This article explores the stage production of Marina Tsvetaeva's drama *The Jack of Hearts*. The analysis demonstrates the significance of the mask in the play's imagery, and traces its origins back through Aleksandr Blok to the Commedia dell'arte and earlier examples of masked theatre. The production of *The Jack of Hearts*, first performed in Japan, encapsulates the dramatic poetics of the mask, and unexpectedly highlights a kinship between European theatrical aesthetics and the traditional stage art of Japan.

- ✓ **Ключевые слова:** Цветаева, «Червонный валет», драма, маска, театр, Блок, Синъити Мурата.
- ✓ **Keywords:** Marina Tsvetaeva, *The Jack of Hearts*, drama, mask, theatre, Alexander Blok, Shin'ichi Murata.

Выставка работ женщин-фотографов США в 1900 году в Санкт-Петербурге: российский дебют американского пикториализма и его рецепция

УДК
77.041.2

АГРАНОВСКИЙ НИКИТА СЕРГЕЕВИЧ

*Аспирант Школы искусств и культурного наследия,
Европейский университет в Санкт-Петербурге
(Санкт-Петербург, Россия)*

AGRANOVSKII NIKITA S.

*Postgraduate Student at The School of Arts and Cultural Heritage,
The European University at Saint Petersburg
(Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: nagranovsky@eu.spb.ru

В конце XIX века изобразительное искусство Соединенных Штатов Америки было представлено в Российской империи достаточно широко, хотя отечественное искусствознание и обходит этот факт практически полным молчанием. Между тем масштаб его присутствия был таков, что на выставках в Санкт-Петербурге, Москве и других городах можно было обнаружить не только живопись, но и акварель, печатную графику (от гравюр до афиш), керамику и даже художественное стекло работы американских авторов. Отдельное место в этом ряду занимает фотография.

Ее появление связано с событием, имевшим принципиальное значение для всей истории бытования в Российской империи изобразительного искусства США, — парижской Всемирной выставкой 1900 года. Глобальный смотр национальных школ привлекал широкое внимание российской публики, что послужило поводом для организации нескольких выставок-реплик — прежде всего, Международной художественной выставки, прошедшей в декабре 1900 года в Императорском Обществе поощрения художеств (ИОПХ) и раскрывшей перед петербуржцами обширную панораму искусства США.

Однако попытки трансфера элементов программы Всемирной выставки начались еще до этой экспозиции и совпали с изменениями в самом Обществе — главным на тот момент устроителем показов западного искусства в Российской империи. Летом 1900 года секретарь ИОПХ Николай Петрович Собко, более 16 лет занимавший этот пост, сложил полномочия, но выразил желание сохранить за собой печатный орган объединения — журнал «Искусство и художественная промышленность». ИОПХ эту просьбу удовлетворило, и издание (редактором которого некогда мог быть назна-

чен Александр Бенуа) стало персональной трибуной Собко, ярого сторонника В. В. Стасова.

«Мир искусства», разумеется, не мог остаться в стороне и выпустил полную самой едкой сатиры статью-диалог между Альфредом Нуроком (Силэн) и, вероятно, Александром Бенуа (А)¹, озаглавленную «Новоселье у г. Собки». В частности, речь шла и о новом курсе журнала «Искусство и художественная промышленность»:

«А. О чем же пишет в своем журнале г. Собко?

Силэн. Я могу Вам вкратце изложить сущность вступительной статьи г. Собки. Главная цель его органа будет, по его словам, состоять в борьбе „всеми возможными силами“ против „прививки дурной болезни“, являющейся бичом человечества с незапамятных времен. Таким образом, как Вы видите, г. Собко выступает с совершенно новой профессией»².

Выставив Собко резонёром, провозгласившим себя венерологом современного искусства, Нурок закреплял (и обращал против самого Собко) эту ассоциацию следующей ремаркой: «В журнале еще имеется крайне интересный отдел „Петербургские известия“ с пикантными сообщениями о 142 фотографиях с 24 американских девушек, снятых с натуры (курсив мой. — Н. А.), или о чем-то в этом роде»³. Этот намек на «клубничку» автор прятал за демонстративным небрежением конкретикой события и напрямую никак его с Собко не ассоциировал, однако увидеть связь было несложно.

Оригинальная заметка Собко, на которую «ссылался» Нурок, звучала так: «Сезон 1900—1901 г. по части художественных выставок открылся устроенной в малых залах Имп. Общества Поощрения Художеств небольшой, но очень любопытной выставкой 142 художественных фотографий, снятых с натуры 29-ю американскими девушками (курсив мой. — Н. А.) и собранных г-жею Джонстон для фотографического конгресса в Париже при всемирной выставке. По приглашению бывшего секретаря Общества [Н. П. Собко] В. И. Срезневский сделал... краткий доклад⁴ об особенностях этих снимков...»⁵ Таким образом, Собко имел к устройству выставки самое прямое отношение, что и сделало ее мишенью сатиры Нурока.

К сожалению, перед нами тот случай, когда наиболее открытые к новым явлениям мирискусники оказались так увлечены оспариванием старшего

¹ См.: Масанов И. Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: В 4 т. Т. 4. М.: Изд-во Всесоюзной книжной палаты, 1960. С. 62.

² Силэн [Нурок А. П.]. Новоселье у г. Собки // Мир искусства. 1900. Т. 4. Вып. 13—24. С. 250.

³ Там же.

⁴ Текст доклада также был опубликован Собко в журнале «Искусство и художественная промышленность».

⁵ Петербургские известия // Хроника журнала «Искусство и художественная промышленность». 1900/1901. № 1/2 (25/26). С. 17.

поколения, что пропустили прецедент — одну из первых в Российской империи выставок западного пикториализма. Не стало это событие и объектом специального внимания позднейших исследований, что и заставляет нас обратиться к истории экспозиции, а главное — к ее рецепции и положению в дискурсе о фотографии в Российской империи рубежа XIX—XX столетий.

Прибывшая в Петербург коллекция была собрана Фрэнсис Бенджамин Джонстон (Frances Benjamin Johnston, 1864—1952) — первой в мире женщиной-фотожурналистом¹. Начало профессионального пути Джонстон, однако, было связано не с фотографией, а с живописью: стремясь стать журнальным иллюстратором, она, как и многие американцы в 1870—1880-х годах, отправилась в парижскую Академию Жюлиана осваивать «искусство золотой середины».

Вернувшись в США, Джонстон работала репортером, однако успех пришел к ней лишь в 1888 году, когда она получила только что появившуюся компактную камеру «Кодак» и начала иллюстрировать свои заметки фото-снимками.

С этого момента карьера Джонстон развивалась стремительно. Уже в 1893 году она в соавторстве со своим учителем, знаменитым фотографом Томасом Смайли (Thomas W. Smillie), фотографировала Колумбову выставку, а также выпустила альбом снимков Белого дома, став первым официальным фотографом учреждения. К 1900 году известность Джонстон была такова, что на Всемирной выставке она была представлена персональным фото-проектом. Однако этим присутствие Джонстон в Париже не исчерпывалось.

Помимо основной программы, Всемирная выставка также включала в себя ряд международных отраслевых конгрессов, в частности — по фотографии. Для США эта площадка имела особенное значение, поскольку из-за проблем с помещениями экспозиция американской светописи в главных павильонах не состоялась. Участие в конгрессе же не только заполняло эту лакуну, но и позволяло тематизировать выступления и тем самым подчеркнуть отличительные качества национальной сцены; в случае Америки — гендерную революцию.

В последние декады XIX века в США складывались новые типы женского участия в общественной жизни и целые модели женского поведения². Фотография же стала одной из новых профессий, в которых пол не играл традиционной роли, и число, а также успешность женщин в этой области достигли в Америке рекордных значений: на 1900 год среди профессиональных фо-

¹ См.: *Page M. Frances Benjamin Johnston's Architectural Photographs // American Art & Antiques. Vol. 2. No. 4 (July—August 1979). P. 64.*

² Подчас они даже получали собственную иконографию. Так, благодаря афишам Чарльза Гибсона Даны сложился образ «Gibson Girl» — новой американской девушки, имеющей гораздо более широкие интересы, чем только дом и семья.

тографов было 3580 (или 13 %) женщин¹. Это определило выбор «женской» фотографии темой американской экспозиции на конгрессе.

Куратором такой выставки было логично видеть женщину, и Джонстон прекрасно подходила на эту роль. Будучи успешным фотографом, она совмещала художественную проблематику с вопросами равенства, публикуя статьи в «Ladies' Home Journal» — например, «What a Woman Can Do with a Camera» (по итогам выставки она также выпустит серию заметок под общим заголовком «The foremost women photographers of America»)². Разрушение прескрипции гендерных ролей стало одной из целей Джонстон, а ее автопортрет «Rebel» (1896) — символом эмансипации³.

Кандидатура Джонстон также исходила от женщин — Берты Палмер, бизнесвумен, первой в США начавшей коллекционировать импрессионистов, и Элен Хенротин, активистки гендерного равноправия. Хенротин обратилась к Джонстон с просьбой составить список лучших женщин-фотографов Америки, и та назвала 17 фамилий, выбор которых она также обсуждала с авторитетными мастерами — например, Генри Тротом и Альфредом Стиглицем⁴.

В конечный список вошли 142 работы 28 фотохудожниц. Сама Джонстон выступала исключительно как куратор, сопроводив выставку лекцией об американской женской фотографии.

В Париже экспозицию встретили с большой симпатией, но в США она показана так и не была. Первая попытка реконструкции была сделана только в 1979 году Университетом Мэриленда⁵, а полностью воспроизвести выставку удалось лишь в год ее столетия⁶. Подготовленные к этим событиям издания подробно описывают создание коллекции, ее место в истории американской фотографии, а также фиксируют факт ее показа в Российской империи. Однако причины, по которым фотографии оказались в Москве и Петербурге, их соотнесенность с российским дискурсом и непосредственная рецепция — все это остается вне поля зрения зарубежных авторов.

¹ См.: *Quitslund T.* Her Feminine Colleagues: Photographs and Letters Collected by Frances Benjamin Johnston in 1900 / Women Artists in Washington Collections: [Catalogue of an Exhibition Held at University of Maryland Art Gallery and Women's Caucus for Art, Jan. 18 to Febr. 25, 1979]. College Park: University of Maryland Art Gallery and Women's Caucus for Art, 1979. P. 101.

² О статьях Джонстон, посвященных женской фотографии, см.: *Hannum G. G.* Frances Benjamin Johnston: Promoting Women Photographers in the Ladies Home Journal // Nineteenth Century. Vol. 24 (Fall 2004). P. 22–29.

³ См., например: *Аверьянова О. Н.* Ман Рэй, «Женщина, курящая сигарету» (1920). История одного образа // Искусствознание. 2017. № 2. С. 84–107.

⁴ См.: *Aushman M. E.* The Photographic Legacy of Frances Benjamin Johnston. Gainesville, Florida: University Press of Florida, 2009. P. 84.

⁵ См.: *Quitslund T.* Her Feminine Colleagues...

⁶ См.: *Griffith B.* Ambassadors of Progress: American Women Photographers in Paris 1900–1901. Hanover, N. H.: University Press of New England, 2001.

На 1900 год, когда работы иностранных фотографов на выставках в Российской империи появлялись редко и в небольшом числе, приезд целой коллекции современных американских снимков был нетривиальным явлением.

Возможным это стало благодаря Вячеславу Измайловичу Срезневскому (1849—1937) — «одному из самых просвещенных в России знатоков фотографии»¹, ее теоретiku и популяризатору. Будучи, как и Джонстон, одним из участников Парижского конгресса и лично познакомившись с выставкой и докладом, Срезневский добился разрешения перевезти экспозицию в Москву и Петербург.

Занимая также пост директора Александрийского сиротского женского профессионального училища, Срезневский не был равнодушен к вопросу женской эмансипации, актуальному и для Петербурга того времени. В газетах 1900 года можно найти сообщения о процессах, схожих с теми, что стояли за бумом женской фотографии в США: «При обществе поощрения женского художественно-ремесленного образования, в Петербурге, открывается справочное бюро с целью приискания членам Общества занятий, указаний новых отраслей женского труда и посредничества в сбыте готовых изделий»². Более того, в 1897 году в российской столице был основан Дамский фотографический кружок, который возглавила Наталья Борисовна Нордман (Северова), одна из самых эмансипированных женщин своего времени. Ставившиеся кружком цели были созвучны американским явлениям: дать возможность малоимущим женщинам освоить фотографию и сделать ее своей профессией³.

Однако основным мотиватором для Срезневского, как кажется, все же был не вклад выставки в борьбу за гендерное равенство, а ее художественное содержание.

Срезневский участвовал в конгрессе как делегат Пятого отдела Императорского русского технического общества (ИРТО) — главной на тот момент российской фотографической институции. Одновременно он был и среди основателей пришедшего на смену Пятому отделу ИРТО нового объединения — Русского фотографического общества (РФО, 1894). Именно члены этих двух организаций (фактически ядро российского фотосообщества) и были той аудиторией, которой Срезневский собирался показать выставку, исключительно актуальную для профессиональной дискуссии.

Главной проблемой фотографии на протяжении долгого времени оставался вопрос о ее положении между искусством и техническим средством документации. В течение 1890-х годов этот спор особенно обострился на фоне

¹ Бархатова Е. В. Русская светопись: первый век фотоискусства, 1839—1914. СПб.: Альянс: Лики России, 2009. С. 263.

² Московский листок. 1900. 5 окт. № 278. С. 2.

³ См.: Бархатова Е. В. Русская светопись... С. 261.

развития в Европе пикториалистских направлений, импортировавших в светопись эстетику и инструментарий живописи¹. Вскоре аналогичная полемика становится крайне интенсивной и в Российской империи, вылившись в ряд выступлений и текстов — например, «О приближении фотографии к некоторым особенностям художественной техники» А. А. Карелина и «Что такое художественность в фотографии» А. М. Лаврова². Основной площадкой дискуссии (помимо страниц фотожурналов) были собрания двух названных организаций — Пятого отдела ИРТО и РФО, — и Срезневский, демонстрируя там (во всяком случае, перед членами РФО) коллекцию Джонстон, явно использовал ее как аргумент в этом споре. Особенной остроты его «реплике» добавляло имплицитное сравнение: коллекция демонстрировалась на Всемирной выставке, где в российском отделе, по замечанию критиков, была «видна документальность, а не личность фотографа»³. Работы американок же были отчетливо иными, хотя и создавались на достаточно схожем фоне.

В США в 1890-х годах развивался тот же спор о природе фотографии⁴, и коллекция Джонстон, а также ее собственная карьера отражали эту дихотомию.

Как указывает Т. Квитслунд, выставленная подборка «иллюстрировала стилистические различия фотографий двух групп женщин, работавших в 1890-х годах. Члены первой группы, большей частью любители, начали свои карьеры в конце 1880-х годов и продолжали работать в усвоенном ими изначально буквалистском стиле, ставящем во главу угла четкость и множественность деталей». Вторую группу Квитслунд описывает так: «После 1896 года большое число любителей и профессионалов оказались увлечены идеями и

¹ «Официальным началом» пикториализма считается выставка венского «Камера-Клуба» в 1891 году, хотя, по мнению Андре Руйе, фактически дебютирует направление демонстрацией Альфредом Маскеллом «техники размытости» в 1892 году в Париже (*Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством*. СПб.: Клаудберри, 2014. С. 310).

² Показательно, что и Карелин, и Лавров построили свои рассуждения вокруг разницы между бинокулярным человеческим зрением и монокулярным «зрением» фотоаппарата, тем самым воспроизводя (а судя по совпадению деталей — возможно, и пересказывая) ранние тексты пикториализма об «избирательности» оптики и воплощении этого принципа в живописи барбизонцев (*Карелин А. А. О приближении фотографии к некоторым особенностям художественной техники // Фотографическое обозрение. 1895. № 1. С. 18–20; № 2. С. 69–70; [Лавров А. М.]. Что такое художественность в фотографии // Фотограф-любитель. 1895. № 10. Стб. 362–367. Ср.: Хаммонд А. Натурализм и символизм: навстречу живописи // Новая история фотографии / Под ред. М. Фризо. Б. м.: А. Г. Наследников, 2008. С. 293–310).*

³ Цит. по: *Бархатова Е. В. Русская светопись...* С. 284.

⁴ Прекрасной иллюстрацией этой дискуссии в США может служить вышедшая в 1901 году книга крупного художественного критика Чарльза Каффина «Photography as a Fine Art: The Achievements and Possibilities of Photographic Art in America». Исследование открывалось главой о развитии и нынешнем статусе фотографии, затем помещались главы о Стиглице (у которого Джонстон училась) и Гертруде Кезебир (одна из центральных фотографов отобранной Джонстон коллекцией).

опытами появившихся тогда „художественных“ или „пикториальных“ фотографов, считавших, что фотография может быть равной другим визуальным искусствам, и добивавшихся живописных эффектов сглаживанием деталей и упрощением композиции»¹. Джонстон же, хотя сама тяготела к первой манере, была тесно связана с кругом Стиглица и сумела соединить обе линии.

При этом важно понимать, что в США собранные Джонстон работы не находились в каком-то отдельном поле «женского искусства», а конкурировали на общих художественных основаниях. Так, в 1902 году вскоре после проведения первой и исключительно успешной выставки «Фото-Сецессиина» основатель объединения Альфред Стиглиц опубликовал в авторитетном «The Century» статью «The Modern Pictorial Photography», провозглашавшую всемирный поворот фотографии в сторону искусства. Отметив развитие пикториальных направлений в Австрии, Британии, Германии и Франции, Стиглиц отдельно остановился на США. В составленный им (без различия пола) список 10 крупнейших современных фотографов Америки попали Гертруда Кезебир (Gertrude Käsebier), Роуз Кларк (Rose Clark) и Эва Уотсон (Eva Watson-Schütze) — в одном ряду с Эдвардом Стейхеном². Все три названные фотохудожницы были представлены и в «парижской коллекции» Джонстон вместе с еще целым рядом крупных женщин-фотографов.

Спектр стилистик демонстрировавшихся в Петербурге снимков можно понять по пяти работам с женскими образами — портрету сидящей девушки Мэри Бартлетт, «Аромату гранатов» и «Портрету мисс К.» Зайды Бен Юсуф, «Яслям» Гертруды Кезебир и «Диане» Эммы Фарнсворт.

Бартлетт (Mary Bartlett), получившая ряд серьезных профессиональных наград, но принципиально остававшаяся любителем, представлена одной из самых известных своих работ (ил. 1). Снимок, по мнению Джейн Говер, «родственен живописи по своему качеству»: фотохудожница «построила его, опираясь на технику, использующую свет и тень так, чтобы достичь практически скульптурной моделировки изгибов платья и гардин», а вся фотография «пронизана рассеянным светом»³.

Очень вариативную работу с живописным проводила Зайда Бен-Юсуф (Zaida Ben-Yusuf). Переехав в США из Англии только в 1896 году, уже вскоре она открыла фотостудию, специализировавшуюся на портретировании обеспеченных клиентов, и одновременно установила контакты с кругом Стиглица. Не имея художественного образования, Бен-Юсуф тем не менее пришла к идее о том, что ее фотографии смогут выделяться на общем фоне коммерческих портретов, если будут апеллировать к живописи.

¹ *Quitslund T.* Her Feminine Colleagues... P. 97.

² *Stieglitz A.* Modern Pictorial Photography // *The Century Illustrated Monthly Magazine*. Vol. 64 (1902, May—Oct.). P. 822—826.

³ *Gover J. C.* The Positive Image: Women Photographers in Turn of the Century America. State University of New York Press, 1988. P. 108.



*Ил. 1. Мэри А. Бартлетт. Портрет сидящей у гардины девушки.
Ок. 1900. Гумбихроматная печать. 15,5 x 9,7 см.
Библиотека Конгресса, Вашингтон*

«Аромат гранатов» (ил. 2) оказывается прекрасным примером этой стратегии: снимок строится через аналогию с эталонным живописным эквивалентом — работами Александера¹, автора популярных портретов роскошных женщин новой буржуазной аристократии. Для нас эта отсылка тем более ценна, поскольку Александер оставил достаточно яркий след в Российской империи: мастерство американца превозносили мирискусники (и даже публиковали репродукции в журнале), его работы открывали собой книгу Ф. И. Булгакова «Сто шедевров искусства» (1903), а главное — полотна Александера не только демонстрировались на выставках (1900—1904), но и приобретались отечественными коллекционерами.

В то же время, второй снимок Бен-Юсуф — «Портрет мисс К.» (ил. 3) — показывает, что она была способна работать и с иной, импрессионистской образностью. Фигура актрисы Френсис Кан, прославившейся в постановках Ибсена, растворяется в дымчатых пятнах белого и серого света, но лицо и взгляд оказываются выхвачены в этом сфумато с неожиданной силой, прекрасно визуализи-

¹ См.: *Rosenblum N. A History of Women Photographers*. Paris; New York: Abbeville Press, 1994. P. 75—77.



Ил. 2. Зайда Бен-Юсуф.
Аромат гранатов. Ок. 1900.
Платиновая печать.
23,6 x 12,9 см. Библиотека
Конгресса, Вашингтон

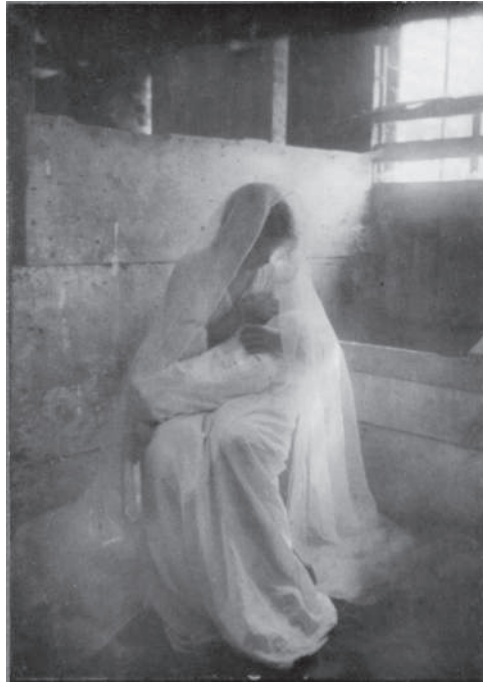


Ил. 3. Зайда Бен-Юсуф.
Портрет мисс К. Ок. 1900.
Гумбихроматная печать.
16,8 x 13,5 см. Библиотека
Конгресса, Вашингтон

зируя пикториалистские постулаты о принципах человеческого зрения (именно об этом, напомним, дискутировали в своих статьях Карелин и Лавров).

Еще предметнее к живописному апеллирует Гертруда Кезебир (Gertrude Käsebier). Работа «Ясли» (ил. 4) стала хитом филладельфийского салона 1899 года и была продана за 100 долларов (на тот момент — самая высокая цена фотоснимка в истории¹). Такая популярность объясняется совпадением ряда социальных и художественных факторов. В 1890-х годах в США была коренным образом пересмотрена ювенальная политика, благодаря чему рубеж столетий стал, по определению критика Садакичи Хартмана, «временем ребенка», а изображение детей — полем исключительно женской компетенции. Работ на эту тему было множество, но снимок Кезебир выделялся своим устройством. Нерезкая оптика и зернистая печать превращают облаченную в белые одежды женщину из конкретного человека в символ. Его очевидное значение дополнительно подчеркнуто названием, однако для американского

¹ См.: Tucker A. The Woman's Eye. New York: Knopf, 1973. P. 13.



*Ил. 4. Гертруда Кезебир. Ясли. Ок. 1900. Фотогравюра. 21 x 15 см.
Библиотека Конгресса, Вашингтон*

контекста такая апелляция к иконографии Мадонны нетривиальна: в традиционно бедной изображением сакральной визуальной культуре США этот образ «локальной» Богородицы оказывается одним из первых.

Интересный социальный фон имеет и «Диана» Эммы Фарнсворт (Emma Farnsworth) (ил. 5). Наоми Розенблум указывает: «Тип жанрового нарратива, в котором женщины — как правило, молодые и облаченные в легкие одеяния — вели диалог друг с другом, природой или с собственным внутренним голосом, привлекал внимание ряда фотографов-любителей... Подобные изображения сегодня могут показаться зрителю анахроничными и нелепыми, но они таковы не более, чем костюмированные образы, создававшиеся в конце 1880-х мужчинами-пикториалистами, в частности Чарльзом Бергом и Стиглицем. Кроме того, у женщин [изображения такого типа] могли ассоциироваться с желанной, но на тот момент недоступной либерализацией норм в сфере одежды и морали»¹.

Наконец, отпечатки были выполнены в «пикториалистских» техниках — гумбихроматной, платиновой и фотогравюры, — что само по себе было художественным высказыванием.

¹ Rosenblum N. A History of Women Photographers. P. 103.



*Ил. 5. Эмма Дж. Фарнсворт. Диана. Ок. 1898. Платиновая печать.
21,8 x 16,3 см. Библиотека Конгресса, Вашингтон*

Таким образом, при всей своей камерности, это выборка хорошо показывает возможности, а также основные принципы пикториального подхода: использование мягкорисующей оптики и способов печати, совмещающих «машинное» и «ручное» ради получения изображения, подобного живописи или графике; следующая из этого выбора уникальность отпечатка; отрицание одновременно и постановочных типовых снимков ателье, и спонтанности моментальной фотографии в пользу кадров, построенных по законам живописной композиции и наделенных вневременным символистским значением. Все это было предъявлено российскому зрителю.

В Петербурге экспозиция была открыта 25 октября в музее ИОПХ, став первой в столичном выставочном сезоне. Действовала она, однако, по необычному графику: всего три дня (25–27 октября) с 10 утра до 3 часов пополудни¹. Срезневского краткость выставки едва ли беспокоила — проведение ее московской сессии вообще не анонсировалось, что подтверждает ориентацию организатора именно на профессиональное сообщество, которому он и стремился передать послание в рамках описанной выше дискуссии.

¹ Биржевые ведомости. 1900. 24 окт. № 290. С. 2.

Конкретика этого послания эксплицирована в докладах, которыми Срезневский сопровождал экспозиции: хотя «фотографическая композиция» (то есть построение снимка по принципам искусства) зародилась именно в России благодаря А. О. Карелину, на 1900 год «очень редко можно встретить [отечественные] любительские фотографии, в которых проявлялось бы стремление обработать сюжет, осмыслить и придать картинность той или иной группе или отдельной фигуре»¹. Развивая эту мысль, Срезневский выводил постулат: российская фотография отвернулась от художественного и авторского в пользу механической фиксации. Именно для противодействия этой тенденции, следовало из слов Срезневского, он и привез в Петербург работы «американских miss».

Эти работы должны были показать новые возможности фотографии как искусства. Срезневский указывал: «Художественный вкус проявляется и в выборе модели, и в освещении, и в стремлении переступить в мир идей, избежать точного и реального изображения действительности, к чему столь склонна светопись по самому существу своему. Для этого американские художницы как бы намеренно искажали то, что передавали объектив и пластинка, или делая изображение нерезким, неясным, или придавая ему характер эскиза, или слишком затемняя или слишком освещая модель»². В последней фразе видно описание пикториалистских манипуляций с изображением, причем Срезневский также делал попытку определить содержательный потенциал таких приемов: «До последнего времени нереальный мир казался недоступным светописью по самому существу этого технического искусства; тут же... мы видим не портреты людей, а образы, служащие как бы воплощением идеи, привлекающие внимание зрителя самую сущностью картины»³. Этот подход, отмечал докладчик, хотя в первый момент и сложен для восприятия, позволяет изобразить не единичное, а типическое, «пробудить идею», «приблизиться к задаче чистого искусства» (то есть Срезневский фактически выводил вложенную в пикториализм символистскую программу). Самим понятием пикториализма он не пользовался, но на материале коллекции Джонстон защищал именно эту эстетику.

Однако главным аргументом Срезневского был не доклад, а сами снимки. Хотя западная пикториальная фотография становилась известной в России и до 1900 года, возможности увидеть оригиналы отечественная публика практически не имела. Едва ли не единственным исключением была 4-я выстав-

¹ Срезневский В. И. Собрание фотографических картин, исполненных с натуры американскими любительницами фотографии // Искусство и художественная промышленность. 1900. № 1 (октябрь). С. 30.

² Там же.

³ Там же.

ка Пятого отдела ИРТО в 1894 году, где присутствовал отдел современной английской фотографии¹, и отчасти — выставка РФО в 1896 году, где были показаны отдельные работы членов «The Linked Ring Brotherhood» (Charles Job, Francis Meadow Sutcliffe, Richard Keene). В остальном зритель узнавал о западной фотографии по рецензиям на европейские выставки. Коллекция Джонстон же стала второй масштабной демонстрацией современной зарубежной светописы и наглядным аргументом в пользу «живописного» понимания фотографии².

Был ли этот призыв услышан?

Профессиональная аудитория оказалась разной: если в Москве доклад посетило более четырехсот человек (вероятно, члены РФО), то в Петербурге — лишь около двадцати, однако среди слушателей доклада значились крупные фигуры — И. П. Балашев, барон Л. А. Фредерикс, профессор Ф. Ф. Петрушевский, Н. Я. Виллие, В. В. Зарубин и, разумеется, Н. П. Собко (члены ИОПХ). Об участии членов Пятого отдела ИРТО не упоминалось, и остается предполагать, что для них Срезневский проводил специальную экскурсию.

Из профильных изданий выставку отметил «Фотограф-любитель», посвятивший ей пространную рецензию. Текст, к сожалению, не был подписан, тогда как его авторство любопытно: по стилю в нем узнается редактор журнала А. М. Лавров, противник «живописности» в фотографии, однако американские снимки получили заинтересованную и в достаточной мере положительную оценку.

«Вся работа, — писал автор, — показывает стремление при помощи современных аппаратов настолько изменить снимок, чтобы он казался не отпечатком негатива, а являлся как бы рисунком, исполненным от руки, в эскизном виде, что придает работе некоторых членов как бы вид копии с очень старой картины, где от времени темные краски так слились, что еле дают намеки на подробности письма, а сохранены лишь светлые места портрета в такой силе, в какой это может остаться в старой картине»³. Реакция на эти приемы была сложной: «...невольно становишься в тупик, как возможно с современными объективами достигать не только нерезкости, а брать из натуры только пятна, и не световые, а полутонные с тенями». Признавая самостоятельность снимков и отсутствие в них шаблонности, рецензент заключал: «В общей этой дамской работе много оригинального как по современной технике,

¹ В известном нам каталоге состав этого отдела не приведен, но характер работ можно понять из рецензии (Английская фотографическая коллекция на IV фотографической выставке // Фотограф-любитель. 1894. № 5. Стб. 190—192).

² Недостаток выставок ощущался и в середине 1910-х годов (см.: *Стигнеев В. Т.* Век фотографии, 1894—1994: очерки истории отечественной фотографии. М.: Либроком, 2014. С. 18) — на 1900 год этот дефицит был еще более острым.

³ Американская дамская коллекция фотографических работ // Фотограф-любитель. 1900. № 11. Стб. 404.

так и в приемах. Но вопрос: является ли такая работа школой или чем-либо другим?»¹

Этот вопрос — может ли «фотоимпрессионизм» претендовать на статус «школы» — уже поднимался Лавровым на страницах «Фотографа-любителя» и до выставки Джонстон. Здесь же автор как будто бы нашел способ ответить на него отрицательно, посчитав, что сквозные сюжеты и схемы построения кадра обнажают стоящие за ними общие задания некоего фотокружка. Разобрав несколько снимков, рецензент делился интересной рефлексией: «Человек привыкает ко всему; поэтому первый отпечаток, попавший нам в руки, просто не понравился; но когда перед глазами прошло несколько подобных же работ, то привыкший глаз и в этих намеках натуры стал находить ее, почему остальные отпечатки уже вызывали совсем иное чувство, а именно не только старание искать на них предмета съемки, но и того, что автор хотел вложить в него, т. е., его я, заставляя смотрящего задуматься над мыслью и целью воспроизведения. Насколько смотрящий попадает под влияние подобной работы, можно судить по тому уже, что среди этой оригинальной коллекции встречались и обыкновенные снимки групп и сцен, прекрасно исполненные на платиновой бумаге, которые, однако, казались чем-то странным, сухим, вылизанным, и, рассматривая снова отпечаток нерезкий, как бы опять переходит в мир незаконченный, заставляющий догадываться о том, чего нет в отпечатке»².

Хотя на тональность рецензии не могли не повлиять тесные связи между Лавровым и Срезневским, этот вывод представляется важным: живописное начало фотографии явно побеждало, и сомнения, через которые автор приходил к решению, только добавляли тому значимости. Опыт очного взаимодействия со снимками (а рецензент отдельно подчеркивал разницу восприятия в зависимости от близости зрителя к работам) менял перцепцию, и выставка добивалась своих целей именно как невербальный аргумент.

Особенно ценно то, что этот посыл экспозиции оказался понят не только профессиональным сообществом, но и более широкой аудиторией.

Вход на выставку, очевидно, не требовал отдельного билета, а потому точное число ее посетителей установить невозможно (единственный финансовый след в бумагах Общества — запись о возврате кассиру 1 руб. 40 коп. «за купленные две коробки кнопок для надобностей выставки Американских фотографий»³). Однако «всеобщая» пресса писала об экспозиции достаточно широко и считывала устройство снимков не хуже профессионалов.

Так, «Новое время» отмечало: «В [работах] нет ничего резкого, кричащего, мягкие полутоны и матовый цвет составляют уже первое отличие. Осве-

¹ Американская дамская коллекция фотографических работ. Стб. 405.

² Там же. Стб. 403.

³ Приходо-расходная книга выставок // ЦГИА СПб. Ф. 448. Оп. 1. Ед. хр. 1144. Л. 33.

щение многих фотографий таково, что представляется прямо загадочным, каким образом можно его сделать. Затем в высшей степени художественны переходы тонов даже в тех фотографиях, которые на первый взгляд представляются черными; при внимательном рассмотрении можно заметить богатую смену полутеней»¹. «Петербургская газета» назвала выставленные объекты «фотографическими рисунками», отметив, что они «поражают своею художественною отделкой»². «Новости и биржевая газета» оценивала увиденное в том же ключе, даже напрямую акцентируя отличие представленных работ от «буквалистской» фотографии: «Большая часть снимков представляет собой не простые протокольные изображения природы, а большею частью художественные произведения, отчасти декадентского направления...»³

Подробнейший отзыв опубликовал «Петербургский листок». Отметив прекрасное исполнение снимков, рецензент суммировал впечатления от нового инструментария фотографии: «Некоторые отпечатки по своему исполнению ничем не отличаются от превосходных рисунков углем, тушью или сепией. Мягкость линий, богатство полутонов и прозрачность теней изумительна». Заключение автора обзора также вполне отражало российскую повестку: «По композиции и красоте линий эти фотографии стоят вне сравнения с работами наших профессиональных и даже любительских снимков»⁴.

Привела ли выставка, задуманная Срезневским как наглядный довод в споре о путях российской фотографии, к видимым результатам или существенной перемене в рецепции западного фотоискусства — сказать сложно. Однако она в любом случае создала ряд прецедентов.

Во-первых, коллекция Джонстон является одним из первых в Российской империи примеров экспонирования западного (и первым — американского) пикториализма.

Во-вторых, насколько нам известно, никогда раньше в Российской империи не демонстрировалась художественная фотография не клуба, а национальной школы (тем более — из США⁵). В таком качестве выставка коллекции Джонстон оказывается прологом к дальнейшим эпизодам показа в Российской империи американской фотографии. Так, члены фотографических обществ Новой Англии и Техаса были представлены на Международной вы-

¹ Новое время. 1900. 25 окт. № 8859. С. 4.

² Художественная фотография // Петербургская газета. 1900. 25 окт. № 294. С. 2.

³ Новости и биржевая газета. 2-е изд. 1900. 20 окт. № 291. С. 3.

⁴ Выставка художественных фотографических снимков // Петербургский листок. 1900. 25 окт. № 294. С. 3.

⁵ Нам известен только один более ранний пример: в 1896 году некий Альберт Чеффи присутствовал на первой экспозиции РФО в Москве (см.: Указатель фотографической выставки Русского фотографического общества. М.: Б. и., 1896. С. 18).

ставке фотографии 1902 года в Москве¹. В 1903 году в залах петербургского пассажа был уже целый «Коллективный отдел Северо-Американских Соединенных Штатов», в составе которого присутствовали главные фигуры пикториальной фотографии (Стиглиц, Стайхен, Кларенс Уайт, Фрэнк Юджин), а также — уже знакомые публике по коллекции Джонстон Гертруда Кезебир, Роза Кларк, Эва Уотсон. Ощутимым американское участие было и на Международном салоне светописа, прошедшем в 1911 году в Киеве: демонстрировались работы Стиглица, Стайхена и Кезебир — представителей американского пикториализма, впервые привезенного в Российскую империю именно Стрезневским.

В-третьих, выставка коллекции Джонстон была важной новацией в плане формата. Н. А. Петров, один из основателей общества «Дагер» и редактор журнала Московского фотографического общества, «призывал фотографов-художников отмежеваться от всеобъемлющих выставок, где показывают все — от любительской и научной фотографии до фотоматериалов и павильонной мебели, и перейти к выставкам типа „салонов“ с отбором действительно художественных работ»². На Западе благодаря Салонам (в частности, выставкам «Фото-Сецессиона» Стиглица), утверждал Петров, давно сложилось «правильное отношение к светописа», тогда как российская фотография продолжает тяготеть к документальности. Петров писал об этом в 1912 году, Стрезневский же делал шаг к решению этой проблемы десятилетием раньше, апеллируя как раз к будущим фото-сецессионистам.

Наконец, показ снимков женщин-фотографов США также претендует на то, чтобы считаться первым в Российской империи примером отдельной выставки зарубежного женского искусства.

Таким образом, коллекция работ американских фотохудожниц, собранная Джонстон и перевезенная в Москву и Петербург Стрезневским, широко вписана в историю отечественной фотографии, а также расширяет представления о возможностях контактов между российской и американской художественными средами и сходствах их проблематик на рубеже XIX—XX веков.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ИОПХ — Императорское общество поощрения художеств.

ИРТО — Императорское русское техническое общество.

РФО — Русское фотографическое общество.

ЦГИА СПб — Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга.

¹ См.: Бархатова Е. В. Русская светописьма... С. 290.

² Стигнеев В. Т. Век фотографии, 1894—1994... С. 21.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аверьянова О. Н.* Ман Рэй, «Женщина, курящая сигарету» (1920). История одного образа // Искусствознание. 2017. № 2. С. 84–107.
2. Американская дамская коллекция фотографических работ // Фотограф-любитель. 1900. № 11. Стб. 401–405.
3. Английская фотографическая коллекция на IV фотографической выставке // Фотограф-любитель. 1894. № 5. Стб. 190–192.
4. *Бархатова Е. В.* Русская светопись: первый век фотоискусства, 1839–1914. СПб.: Альянс: Лики России, 2009. 399 с.
5. Биржевые ведомости. 1900. 24 окт. № 290. С. 2.
6. Выставка художественных фотографических снимков // Петербургский листок. 1900. 25 окт. № 294. С. 3.
7. *Карелин А. А.* О приближении фотографии к некоторым особенностям художественной техники // Фотографическое обозрение. 1895. № 1. С. 18–20; № 2. С. 69–70.
8. *[Лавров А. М.]* Что такое художественность в фотографии // Фотограф-любитель. 1895. № 10. Стб. 362–367.
9. *Масанов И. Ф.* Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: В 4 т. Т. 4. М.: Изд-во Всесоюзной книжной палаты, 1960. 558 с.
10. Московский листок. 1900. 5 окт. № 278. С. 2.
11. Новое время. 1900. 25 окт. № 8859. С. 4.
12. Новости и биржевая газета. 2-е изд. 1900. 20 окт. № 291. С. 3.
13. Петербургские известия // Хроника журнала «Искусство и художественная промышленность». 1900/1901. № 1/2 (25/26). С. 17–26.
14. *Руйе А.* Фотография. Между документом и современным искусством. СПб.: Клаудберри, 2014. 712 с.
15. *Силэн [Нурок А. П.]* Новоселье у г. Собки // Мир искусства. 1900. Т. 4. Вып. 13–24. С. 248–251.
16. *Срезневский В. И.* Собрание фотографических картин, исполненных с натуры американскими любительницами фотографии // Искусство и художественная промышленность. 1900. № 1 (октябрь). С. 28–31.
17. *Стигнеев В. Т.* Век фотографии, 1894–1994: очерки истории отечественной фотографии. М.: Либроком, 2014. 389 с.
18. Указатель фотографической выставки Русского фотографического общества. М.: Б. и., 1896. 31 с.
19. *Хаммонд А.* Натурализм и символизм: навстречу живописи // Новая история фотографии / Под ред. М. Фризо. Б. м.: А. Г. Наследников, 2008. С. 293–310.
20. Художественная фотография // Петербургская газета. 1900. 25 окт. № 294. С. 2.
21. *Aushman M. E.* The Photographic Legacy of Frances Benjamin Johnston. Gainesville, Florida: University Press of Florida, 2009. 281 p.
22. *Gover J. C.* The Positive Image: Women Photographers in Turn of the Century America. State University of New York Press, 1988. 191 p.
23. *Griffith B.* Ambassadors of Progress: American Women Photographers in Paris 1900–1901. Hanover, N. H.: University Press of New England, 2001. 199 p.
24. *Hannum G. G.* Frances Benjamin Johnston: Promoting Women Photographers in the Ladies Home Journal // Nineteenth Century. Vol. 24 (Fall 2004). P. 22–29.
25. *Page M.* Frances Benjamin Johnston's Architectural Photographs // American Art & Antiques. Vol. 2. No. 4 (July–August 1979). P. 64–71.
26. *Quitslund T.* Her Feminine Colleagues: Photographs and Letters Collected by Frances Benjamin Johnston in 1900 / Women Artists in Washington Collections: [Catalogue of an Exhibition Held at University of Maryland Art Gallery and Women's Caucus for Art, Jan. 18 to Febr. 25,

- 1979]. College Park: University of Maryland Art Gallery and Women's Caucus for Art, 1979. P. 97–144.
27. *Rosenblum N.* A History of Women Photographers. Paris; New York: Abbeville Press, 1994. 356 p.
28. *Stieglitz A.* Modern Pictorial Photography // The Century Illustrated Monthly Magazine. Vol. 64 (1902, May–Oct.). P. 822–826.
29. *Tucker A.* The Woman's Eye. New York: Knopf, 1973. 169 p.

Аннотация

На рубеже XIX–XX веков в российской столице демонстрировалась экспозиция, необычная даже на фоне общего выставочного бума. Однако работы фотолюбительниц из США отнюдь не были курьезом: коллекция репрезентировала новейшие тенденции в фотографии и стала одним из первых прецедентов демонстрации в Российской империи западного пикториализма. В статье делается попытка раскрыть прагматику организации этой выставки, реконструировать ее восприятие и место в отечественном фотографическом процессе.

Abstract

At the turn of the 20th century the inhabitants of the Russian capital had the opportunity to view an exhibition, extraordinary even in this period of exhibition boom, that displayed a wide range of foreign and domestic artworks. Yet the Frances Johnston collection of prints by American amateur women photographers was no eccentricity: it presented the very latest artistic and technical photographic achievements and was among the first instances when Western Pictorialism was exhibited in the Russian Empire. If the fact that the collection was displayed in Moscow and Saint Petersburg is familiar to American scholars, no one has investigated exactly why Vyacheslav Sreznevsky brought it to Russia, the logistics behind the exhibition, or the reception of prints that were new even to the professional public. This article aims to reconstruct these circumstances and to situate the Johnston exhibition within the Russian photographic context.

- ✓ *Ключевые слова:* пикториализм, фотонимпрессионизм, выставка фотографии, искусство США, Фрэнсис Джонстон, В. И. Срезневский.
- ✓ *Keywords:* Pictorialism, Photo-Impressionism, photographic exhibition, American art, Frances Johnston, Vyacheslav Sreznevsky.

Картины с двойным дном. Ранний этап творчества Вернера Тюбке (1950-е годы)

УДК
7.036

СМОЛЯНСКАЯ АЛЕКСАНДРА АЛЕКСЕЕВНА

Аспирант, Российский институт истории искусств; сотрудник, лектор, специалист по связям с общественностью, Русский музей; научный сотрудник, Лаборатория изучения культурного наследия, Университет ИТМО (Санкт-Петербург, Россия)

SMOLYANSKAYA ALEXANDRA A.

Postgraduate Student, Russian Institute for the History of the Arts; Lecturer, Public Relations Expert, Russian Museum; Researcher of the Laboratory for Cultural Heritage Research, ITMO University (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: asmolyanskaya@yandex.ru

1

Художники первого поколения так называемой Лейпцигской школы — Вернер Тюбке, Вольфганг Маттойер, Бернхард Хайзиг и Вилле Зитте — до сих пор чаще всего описываются в литературе исключительно как идеологический феномен, продукт государственного управления искусством, хотя в последнее время появились и новые мнения. Что касается наследия самого официального из этой группы, Вернера Тюбке (1929—2004), то относительно него возникла точка зрения, что это было нечто вроде искусства Третьего рейха, только в том виде, когда из него удален национал-социализм; готовая стилистическая оболочка, механически вобравшая в себя новое идеологическое содержание. То есть, опять же, несамостоятельное явление, производное от известных исторических предпосылок и отношений.

В советские годы Тюбке пользовался наивысшими милостями государства. Его ценили высшие эшелоны Социалистической единой партии Германии (СЕПГ)¹, заказавшей ему картины для Дворца Республики и знаменитую панораму. После падения Берлинской стены и воссоединения Германии творчество Тюбке, олицетворявшее культуру исчезающего государства, оказалось под подозрением и стало объектом разоблачений. Столь резкая переоценка получила даже известное из истории искусств наименование «Bildersstreit» (или «иконоборчество») и сама стала частью более широкого процесса пересмотра культурных, политических и социальных аспектов прошлого в процессе воссоединения Германии.

¹ См.: *Gillen E. Kunstdokumentation 1945–1990 SBZ/DDR // Aufsätze – Berichte – Materialien. Köln, 2002. S. 141.*

В статье будет сделана попытка определить этого художника в более свободной системе координат. Его наследие оказывается слишком оригинальным (живописца с подобным творческим наследием нет ни среди художников Рейха, ни в ГДР, ни в СССР), в его произведениях обнаруживается художественная свобода, которая мешает признанию в нем чистого формалиста. На примере раннего этапа творчества Тюбке будет показано, насколько более сложен и неоднозначен этот живописец. Анализ ранних произведений позволяет убедиться, какими двойственными и вообще сложными с самого начала были не только его художественные взгляды, но и все окружающее культурное пространство. Здесь все оказывается с двойным, а то и тройным дном, и, если этого не замечать, мы рискуем упустить и недостаточно оценить ряд важных свидетельств немецкого художественного духа, переживавшего во второй половине XX века переход из правой тоталитарной системы в левую.

ГДР — это государство и идеология, которая, с одной стороны, убежденно верила в способность искусства изменять общество, с другой стороны, в нем пропагандировалась художественная система, формируемая политической вертикалью. В этом смысле ситуация мало отличалась от того, что сложилось при Третьем рейхе. В ФРГ искусство носило прежде всего оппозиционный характер по отношению к недавнему прошлому и стремилось к формальным инновациям независимо от тех или иных социальных установок (по крайней мере до 1968 года). Искусство в Восточной Германии, напротив, характеризовалось акцентом на проблеме «художественного наследия» (*Kulturerbe*) и постоянством вовлечения художественной жизни в социальную. И если из ФРГ с ее демократическим устройством и американско-европейскими ценностями «Германия» как таковая постепенно исчезала, то ГДР была «западом», который насильственно, революционным путем превратили в Восток. Все в этом государстве было отчасти призрачно: призрак Европы, призрак Германии, но и призрак коммунизма. В таких условиях восточногерманские художники — и едва ли не первым среди них Тюбке — обретали свою автономию не через сопротивление официальной доктрине искусства в ГДР, а скорее оставаясь в рамках системы и участвуя в диалоге с доктринально навязанным «социалистическим реализмом», а точнее, с традициями академической школы и идеологическими целями, поставленными перед искусством.

С 1953 по 1961 год жизнь в Восточной Германии претерпела серию сдвигов. В 1953 году умер Сталин; его уход повлек за собой переориентацию на новый курс в искусстве: послабление идеологических требований, большую формально-художественную свободу, а также пересмотр в оценке стилевых тенденций довоенного периода. В октябре 1954 года исполняющий обязанности министра культуры, член Германской академии искусств ГДР Александр Абуш выступил с декларацией о допустимых границах свободы в художественной практике: «Художники, использующие новые творческие методы,

в том числе нереалисты, искренне стремящиеся бороться с милитаризмом и войной с помощью художественных средств, также должны считаться художниками Германской Демократической Республики в качестве искренних союзников и товарищей»¹. По сути, Абуш допустил возможность обращения к приемам модернизма в искусстве ГДР в случае, если с помощью таковых осуществлялись задачи «социалистического реализма».

Предыдущие попытки навязать немецким художникам советский вариант «социалистического реализма» были успешными лишь до определенного момента. Так или иначе, немецко-советское сотрудничество и объединение культурного наследия и художественных тенденций двух наций было полностью искусственной конструкцией: ведь исторически искусство Германии было гораздо теснее связано с Западной Европой, чем со славянскими культурами и Россией. СЕПГ была хорошо осведомлена об отрицательном отношении художников к советской модели изобразительного искусства.

Это противоречивое время совпало с ранним этапом творчества Тюбке и обусловило его возможности, границы и достижения. В 1954 году он оставил должность преподавателя в «Художественной школе для художников-любителей» в Лейпциге и остался без работы и каких-либо перспектив. В Лейпциге никогда не было такой мощной художественной традиции, как в Мюнхене, Дрездене или Берлине. Ситуация усугубилась во время войны, послевоенной разрухи и в период советской оккупации. Государственная патронажная система тогда еще не начала работать, а это означало, что Тюбке, как и многие другие молодые художники, находился без финансовой поддержки. Для решения этой проблемы была создана «Торговая ассоциация художников», которая способствовала продажам картин частным коллекционерам². Успех Тюбке на второй «Региональной выставке» (городской совет Лейпцига приобрел картину «Мать и дитя» 1954 года) означал его способность зарабатывать на частном рынке на скромную жизнь.

Вскоре после этой выставки он получил государственный заказ на создание полотна, посвященного Всемирному фестивалю молодежи и студентов в Восточном Берлине. Фестиваль был важным для легитимации социалистического лагеря политическим мероприятием международного масштаба, и картина молодого живописца должна была его увековечить. Тюбке успешно справился с заданием, и его карьера пошла вверх. При этом хорошо видно, что его стиль не имеет ничего общего с конъюнктурным соцреалистическим кичем поздних сталинских времен (ил. 1). Сравнение двух сохранившихся частей из этой серии демонстрирует, что художественные поиски Тюбке начались с увлечения испанской живописью: он делал зарисовки с шедевров

¹ *Bender P.* Neue Ostpolitik. Vom Mauerbau bis zum Moskauer Vertrag. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1986. S. 175.

² См.: *Meißner G.* Werner Tübke: Leben und Werke. Leipzig: Seemann, 1989. S. 45.



*Ил. 1. Вернер Тюбке. Всемирный день молодежи в Берлине (Праздничная сцена I).
1954. Холст, масло. 87 x 108. Замок Морицбург, Галле*

Диего Веласкеса и создал ряд работ в мрачной цветовой гамме. Первый вариант (ил. 1) представляет веселую сцену, в которой дети, одетые в традиционные немецкие костюмы, резвятся посреди толпы; чувство радости и оптимизма должно усиливаться за счет мерцающих импрессионистических световых эффектов. Пространственная и повествовательная ясность, предметная живописная манера, а также напускная жизнерадостность, — все это как будто отвечает требованиям, предъявляемым к живописи «социалистического реализма». Однако печальные лица изображенных и хаотичность движения задают скорее тревожный тон. В более позднем варианте (ил. 2) художник использует холодную палитру серых, синих и пурпурных оттенков, разделенных толстыми и темными контурными линиями. Молодая женщина выходит из толпы красивых юных девушек и делает шаг вперед по черно-белому клетчатому полу, выделяясь на эффектном фоне с флажками. В отличие от непосредственности первой работы, настроение здесь однозначно мрачное и одновременно заговорщически-беспокойное. Рассматривая обе вещи в целом, мы видим в каждой момент несоответствия идее праздника тревожности колорита и формы.

Тот же «эффект двойного дна» — несостыковки некоторых смысловых и визуальных слоев — присутствует и в большом полотне под названием «Попытка № 2» (ил. 3), которое Тюбке создал в 1956 году (сейчас оно хранится в архиве художника в Лейпциге). Картина была представлена на региональной выставке в том же году. Это выступление художника перед публикой стало самым важным на раннем этапе его карьеры. Как отмечает Гюнтер Мейснер, зрители изо всех сил пытались интерпретировать картину Тюбке, и



*Ил. 2. Вернер Тюбке.
Праздничная сцена VI.
1956. Холст, масло.
150 x 20 см. Государственное
художественное собрание,
Хемниц*



*Ил. 3. Вернер Тюбке. Попытка II.
1956. Холст, масло. 150,5 x 200 см.
Архив Тюбке, Лейциг*



*Ил. 4. Вилли Зитте.
Спасение во время наводнения.
1954. Холст, масло. 125 x 160 см*

многие, вероятно, истолковали ее как аллереорию недавнего восстания в Венгрии¹. Хотя палитра здесь основана на тех же цветах, что и в «Праздничной сцене VI» (ил. 2), стилистически эта вещь иная. Темные нечеткие контуры фигур воздают ощущение грубоватости, напоминающее гравюры на дереве дрезденских экспрессионистов из группы «Мост». Фигура на переднем плане слева от центра — мужчина, держащий голову руками, — является прямой цитатой из картины Вильгельма Лахнита «Смерть Дрездена» 1945 года. И это не единственный случай, когда Тюбке явно подражает творчеству своего современника старшего поколения. Тюбке хорошо знал течения немецкого искусства XX века и в быстром темпе усваивал новые для него стилистические приемы, на использование которых, впрочем, только что было получено разрешение сверху. Все это говорит о смелости его живописи по сравнению с остальным искусством ГДР того времени — как на уровне формы, так и по характеру содержания.

Тюбке не был единственным художником, кто задавался сложными вопросами истолкования современности, обращаясь для этого к опыту довоенных предшественников, в том числе модернистов. В этом смысле значительное влияние на раннего Тюбке оказал Вилли Зитте и его живописная серия работ середины 1950-х годов, созданная под влиянием Ренато Гуттузо. Рассмотрим картину «Спасение во время наводнения» 1954 года (ил. 4), которую Зитте продемонстрировал на выставке в Академии художеств в Восточном Берлине в 1955 году. Сюжет картины посвящен наводнению на реке По в Италии; на холсте изображена группа людей, подчиненная пирамидальной композиции. Они размещены в спасательной шлюпке. Цветовая гамма кажется нетипично приглушенной для Зитте. Позже сам художник говорил о том, что использование такой палитры открыло ему возможность отойти от академического чувства цвета и сосредоточиться на эксперименте над формой. Фигуры у Зитте даны в почти кубистических плоскостях, без детальной проработки. Тени на заднем плане кажутся независимыми от персонажей, представляя собой прерывистые переходы абстрактных форм. Рецензент журнала «Bildende Kunst» похвалил картину за ее «современность»². Будучи первой яркой демонстрацией уроков модернизма на официальной выставке, она оказала глубокое влияние на художников ГДР, включая Тюбке. Впервые Зитте познакомился с течениями современного искусства во время пребывания в Италии в годы Второй мировой войны, где он служил солдатом вермахта, прежде чем перейти на сторону союзников и присоединиться к антифашистским силам. Он поддерживал дружбу с коммунистами и после возвращения в Германию, а в живописи ориентировался на Ренато Гут-

¹ См.: *Meißner G.* Werner Tübke... S. 50.

² *Loest E.* Tübke-Bild im Fundus verwahren // *Journal Universität Leipzig.* 2004. № 6. S. 3.



Ил. 5. Вернер Тюбке. Белый террор в Венгрии. 1956. Холст, масло. Две части. 94 x 75 см каждая. Частное собрание, Франкфурт-на-Майне

тузо и Пикассо, каждый из которых был видным членом коммунистической партии в своей стране¹. Квазимодернистские поиски молодых художников в ГДР, вроде Тюбке и Зитте, свидетельствовали об их вновь обретенной свободе, которая, однако, продолжалась недолго. Вскоре восстание 1956 года в Венгрии привело к новым официальным ограничениям свободы выражения. В случае Тюбке жесткие политические ограничения еще больше способствовали развитию эзопова языка живописца, и в новых условиях он продолжал реализовывать произведения с двойным дном.

В 1957 году он закончил диптих под названием «Белый террор в Венгрии» (ил. 5). Его название отсылает к официальной интерпретации восстания 1956 года как капиталистической (отсюда «белой») контрреволюции. И хотя формально оно совпадает с интерпретацией событий в Венгрии в соответствии с советской пропагандой, эта работа лишена очевидного дидактического смысла. Перед нами ночная сцена, написанная приглушенными серыми тонами, уже известными нам по картинам «Праздничные сцены» или «Попытка № 2». Группа хаотично расставленных фигур устремлена к центру композиции и окружает голое серое дерево. Вместо того чтобы четко поделить персонажей на коммунистов и контрреволюционных мятежников, Тюбке представляет сцену, в которой все действующие лица выглядят сомневающимися и вызывают подозрение. После возобновления ограничений свободы творчества столь неоднозначная трактовка восстания была воспринята как явное свидетельство отсутствия у

¹ См.: Schirmer G. Die Volkskammer der DDR. Sozialistischer Parlamentarismus in Theorie und Praxis. Wiesbaden, 2002. S. 32–40, 71–78.

Тюбке правильного понимания задач и методов «социалистического реализма», и в сентябре 1957 года он был уволен из Высшей школы графики и книжного искусства в Лейпциге. В его жизни наступил трудный период. В 1958 году он не получил государственных заказов и имел лишь несколько частных продаж.

2

Государственное признание стало возвращаться к художнику благодаря работе «Пять континентов» (ил. 6). художник победил на конкурсе на получение большого заказа для гостиницы «Астория» (Лейпциг). Это событие стало для Тюбке долгожданным прорывом. Тот факт, что заказчики доверили такую работу начинающему живописцу с сомнительной репутацией, лишний раз говорит о неоднозначности, непроясненности ситуации с искусством в Восточной Германии в пятидесятые годы. К тому же художники не поспевали (или не стремились поспевать) за запросами партии: на конкурс было подано всего пять заявок¹. Так что у Тюбке были весьма хорошие шансы на победу. Приглашение на конкурс было объявлено гостиничной сетью «НО-Hotelbetriebe», которая была дочерней структурой Государственной торговой палаты, — так что это был нетипичный полу-«частный» заказ. Потребовался он для нового филиала гостиницы «Астория» в связи с увеличением количества посетителей международных выставок в Лейпциге. Именно в «Астории» впоследствии принимали представителей иностранной и восточногерманской прессы, высокопоставленных политиков и предпринимателей, при этом гостиница оставалась практически закрытой для широкой публики².

Живописный цикл представляет собой пять двойных картин (диптихов), символизирующих континенты: Европа, Азия, Америка, Австралия и Африка. Каждый континент представляют две картины и два социальных строя: капитализм и социализм, они даны в противопоставлении. Заказ имел большое политическое значение для Лейпцига, так как картины должны были украсить отель для гостей международных выставок и репрезентировать культурные достижения и идеологию социалистической республики. Что касается биографии Вернера Тюбке, значение цикла для его карьеры невозможно переоценить. Несмотря на то что из-за этой работы Тюбке на некоторое время впал в немилость у властей, именно она поспособствовала росту узнаваемости и финансовому благополучию художника, а также привлекла внимание Альфреда Курелла, ведущего идеолога и критика того времени,

¹ См.: *Meißner G.* Werner Tübke... S. 66.

² См.: *Michalski A., Zöllner F., Beaucamp E.* Tübke Stiftung Leipzig. Bestandskatalog der Zeichnungen und Aquarelle. Leipzig: Plöttner, 2009. 151 S.



*Ил. 6. Живописный цикл «Пять континентов»
в гостинице «Астория». 1958. Архив Тيوبке, Лейпциг*

который впоследствии стал главным государственным заказчиком Тيوبке и выделил ему дополнительный гонорар¹.

С точки зрения стиля и эзопова языка именно цикл «Пять континентов» стал кульминацией раннего творчества Тيوبке. В нем четко прослеживаются формальные и содержательные особенности живописи художника, которые впоследствии проявились в его поздних работах. Это, прежде всего, интерес к историческим эпохам и стилизациям, среди образов которой можно обнаружить как черты искусства Северного Возрождения, так и цитаты из живописи столь разных живописцев, как Ренато Гуттузо, Диего Ривера и Джорджо де Кирико. Это разнообразие отсылок заставляет произнести слово «эkleктика», но социалистическое, аллегорическое по функции произведение Тيوبке исключает такую возможность. Ни он, ни другие художники, ни культура ГДР в целом не ставили перед собой задачу создать «чистый стиль», чистое социалистическое искусство, обнаружить «чистые и цельные» направления. В основе идеологии искусства лежала диалектика цели и средств, цель при этом оправдывала разнообразие средств и языков.

В то же время в этой работе обращает на себя внимание неоднозначная иносказательность живописи Тيوبке. Несмотря на свой «топорно-правильный» символический язык, цикл «Пять континентов» резко контрастиро-

¹ См.: Gillen E. «One can and should present an artistic vision... of the end of the world»: Werner Tübke's Apocalyptic Panorama in Bad Frankenhausen and the End of the German Democratic Republic // Getty Research Journal. 2011. No. 3. P. 99–116. URL: <https://www.jstor.org/stable/23005390> (дата обращения: 02.01.2022).

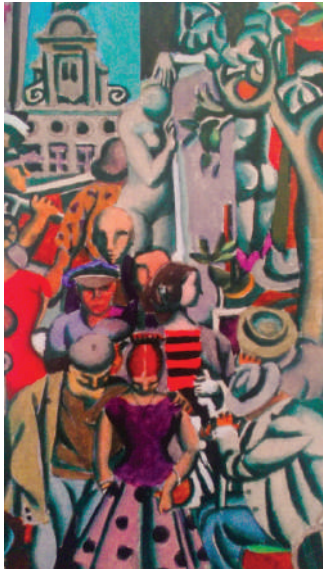
вал с большинством выполненных на заказ публичных художественных работ. И хотя партия принимала искусство Тюбке и включала его творчество в официальный канон, ее позиция тоже была неоднозначной. Все это породило ряд недоразумений и недосказанностей в отношениях между художником и властью. Глядя на картины Тюбке пятидесятых годов и на серию диптихов для «Астории», нельзя не задуматься о «западноцентричности» его сюжетов.

Живописный цикл «Пять континентов» следует рассматривать в политическом контексте стремительно развивающейся «холодной войны». С 1955 по 1958 год ГДР и ФРГ вели курс на разграничение Востока и Запада, Варшавского договора и НАТО. Новость о том, что американские войска в Западной Германии обладают ядерным оружием, вызвала массовые протесты на Западе и серьезное беспокойство на Востоке. Все более четкое разделение мира на две сферы влияния, кульминацией которого стало строительство Берлинской стены в 1961 году, нашло отражение и в проекте художника, стержнем которого можно назвать противопоставление прошлого и будущего, а также тему превосходства социализма и ГДР над западной системой. «Континенты» Тюбке не дают персонификаций разных систем, это противопоставленные сцены с развитым фоном. Каждый диптих стремится к цельности картины в формальном отношении, и вопреки заявленной теме социалистический мир не выглядит у него ни достаточно контрастно по отношению к капитализму, ни «более прогрессивно». Использование модернистских приемов в конечном счете начинает подрывать основную задачу цикла и создает неопределенность впечатления и оценки. Приведем несколько частных наблюдений.

Уже знакомые нам по диптиху «Белый террор в Венгрии» (ил. 5) приемы — схематизм, ломанные линии, сухая и жесткая моделировка форм — вновь появляются в серии «Пять континентов». Это особенно заметно в первой версии картины «Европа» (ил. 7). Плотные многофигурные композиции изображают городскую жизнь Лейпцига в течение четырех сезонов. Особо следует отметить скульптуру в серых тонах в набросках к «Лету»: она напоминает силуэты обнаженных Анри Матисса, а также фигуры Фернана Леже, характерные для его послевоенной живописи (например, «Конструкторы» 1951 года), а также — немецкого художника Харальда Мецкеса, чья «Шестирукая богиня» (ил. 8) привлекла большое внимание на выставке 1956 года в Академии художеств в Берлине¹.

Эскиз к картине «Африка» (ил. 9, 10) наводит на мысль о влиянии Диего Риверы. В частности, вспоминается картина «Аграрный лидер Сапата» 1931

¹ См.: *Damus M. Malerei der DDR. Funktionen der bildenden Kunst im Realen Sozialismus.* Hamburg: Rowohlt, 1991. S. 114.



Ил. 7. Вернер Тюбке. Первый этюд к диптиху «Европа» из живописного цикла «Пять континентов» для гостиницы «Астория» в Лейпциге. 1958. Акварель. 28 x 77,2 см. Архив Тюбке, Лейпциг



Ил. 9. Вернер Тюбке. Этюд к диптиху «Африка» из живописного цикла «Пять континентов» для гостиницы «Астория». 1958. Холст, масло. 32,6 x 21 см. Архив Тюбке, Лейпциг



Ил. 8. Харальд Мецкес. Спуск шестирукой богини. 1956. Холст, масло. 121,5 x 160 см. Новая национальная галерея, Берлин



Ил. 10. Вернер Тюбке. Рисунок к диптиху «Африка» из живописного цикла «Пять континентов» для гостиницы «Астория». 1958. Уголь. 32,6 x 21 см. Архив Тюбке, Лейпциг

года (ил. 11): в каждом случае композиция строится за счет ярких округлых контуров вокруг изогнутой фигуры лошади. Ритм картины усиливают округлые линии, с помощью которых прописаны фигуры угнетенных рабов.

Итоговые картины цикла заметно отличаются от эскизов как по содержанию, так и по стилю. Формат картин высотой почти в три метра, составленных в виде тонких панелей в диптих, и живописная техника (темпера на дереве) восходят к алтарям мастеров Северного Возрождения. Изначальная связь с работами Риверы, Леже или Матисса исчезает. Цикл Тيوبке содержит многочисленные символические и иконографические аллюзии, которые раскрывают приверженность живописца немецкой художественной традиции, — особенность искусства Тيوبке, которая определила последующие десятилетия его творчества.

В «европейском» диптихе (ил. 12) замысловатые костюмы раскрывают подробности социально-экономического статуса изображенных фигур. Здесь художник прибегает к приему метонимии: он демонстрирует культурные символы для обозначения разделения Германии на две части. Удивительно, что именно эта часть цикла подвергалась критике за неубедительность в передаче различия между Востоком и Западом¹. На правой картине диптиха, которая символизирует собой ГДР, изображены киоск со свежими фруктами и женщина с полной сумкой покупок. Вероятно, в этой сцене художник рассказывает нам об окончании режима нормирования продуктов питания и открывает новые надежды на благополучное будущее. На заднем плане возвышается современный город, как бы подтверждая недавнее заявление Первого секретаря ЦК СЕПГ Вальтера Ульбрихта о том, что плановая экономика социализма победила рыночную экономическую модель Западной Германии. От статуи Веры Мухиной «Рабочий и колхозница» с заднего плана картины на передний движется толпа демонстрантов. Эта монументальная скульптура, кульминация советского павильона на Международной выставке в Париже в 1937 году, рассматривалась в то время как эталон искусства социалистического реализма, символ всех трудящихся и строителей светлого будущего, а также имиджевый знак кинокомпании «Мосфильм». При всей значительности этого образа в советской культуре, Тيوبке снижает его в своей картине: обрезая скульптурную группу и отодвигая ее на задний план, он будто бы выражает сомнение по поводу ее надуманной знаковости.

На левой части диптиха, относящейся к Западной Германии, изображена толпа обедневших людей перед витриной магазина. Американский солдат стоит прямо перед картиной Василия Кандинского, которая висит на черной стене за мертвым деревом слева. Абстракция знаменитого авангардиста — очевидный символ «декадентского искусства». В це-

¹ См.: *Michalski A., Zöllner F.* Tübke Stiftung Leipzig: Bestandskatalog der Gemälde. Leipzig: Plöttner, 2008. S. 49.



Ил. 11. Диего Ривера. Аграрный лидер Сипата. 1931. Литография. 30 х 50 см. Музей искусств Университета Аризоны



Ил. 12. Вернер Тюбке. Диптих «Европа» из живописного цикла «Пять континентов» для гостиницы «Астория» в Лейпциге. Холст, масло, темпера. 245 х 245 см. Музей-панорама, Бад-Франкенхаузен



Ил 13. Вернер Тюбке. Диптих «Австралия» из живописного цикла «Пять континентов» для гостиницы «Астория» в Лейпциге. Холст, масло, темпера. 245 х 245 см. Музей-панорама, Бад-Франкенхаузен

лом эта сцена должна напоминать зрителю об американском присутствии на Западе и распространении абстрактного искусства в ФРГ. Манекены, которые в упрощенной форме напоминают марионеток Де Кирико, означают привлекательность потребительского мира и вместе с тем — его выхолощенность¹. Будучи визуальным воплощением «нового геометрического тела современности», а также «товарного фетишизма массового производства», изображения манекенов, деревянных фигурок и заводных кукол² стали в этой картине символами не только тревоги перед технологическим прогрессом, но и отчуждения от капиталистического и технократического прошлого. Тيوبке наделяет их своими смыслами. Богато украшенная одежда на манекенах выглядит нарядно и изящно. Фигурки с кошачьими движениями и гибкими телами напоминают не механизированных людей, но анимированных кукол, наполненных собственной призрачной жизнью. Кукольный театр Тيوبке наполнен скорее чувством фантастического, чем загадочной меланхолией Де Кирико, а его актеры не делятся на «хороших» и «плохих».

В диптихе «Австралия» (ил. 13) мы видим, как Тيوبке снова пытается оттолкнуться от Де Кирико и — совершенно неслучайно — цитирует знаменитую фигуру «Меланхолии» Альбрехта Дюрера — в образе женщины, сидящей на переднем плане со свечой и уныло опирающейся на руку. В то время как Де Кирико отдает должное наследию Дюрера в изображении меланхолии как умонастроения, Тيوبке удовлетворяется тем, что «вырезает» символ и вставляет его в свою работу без определенной программы. Уникальный вклад Дюрера в иконографию меланхолии заключался в его соединении двух самостоятельных традиций: геометрии и акедии³. Одна традиция представлена типом геометрии, связанным с математическими принципами построения формы. Традиция акедии воплощала состояние духа, которому были свойственны уныние, сплин и тяжелая созерцательная задумчивость⁴. Каждой из этих традиций художники межвоенного периода (например, Марио Сирони, Дж. де Кирико) упорно искали адекватные художественные соответствия — как пути осмысления человеческого состояния после Первой мировой войны. Для Де Кирико загадочность образа меланхолии возникает из противоречия между символической весомостью его объектов, ярко выраженной геометричностью, указывающей на вечную истину платоновских

¹ См.: *Braun J.* Modernism and Anti-Modernism. Köln // *The Burlington Magazine*. 2001. Vol. 239. No. 2465. P. 574.

² См.: *Ibid.*

³ См.: *Барт Р.* Как жить вместе: романические симуляции некоторых пространств повседневности: Конспекты лекций в Коллеж де Франс, 1976–1977 гг. / Пер. с фр. Я. Бражникова; ред. С. Зенкина. М.: Ad Marginem, 2016. С. 212.

⁴ См.: *Braun J.* Modernism and Anti-Modernism. Köln. P. 576.

тел-идей, — и ощущением холодной пустоты этих объектов. Точность геометрической техники Де Кирико контрастирует с колористической произвольностью, и именно этот диссонанс придает его произведениям подлинно меланхолическое измерение.

В отличие от Де Кирико, Тيوبке едва ли трансформирует свои иконографические заимствования. Изменения в его цитатах происходят разве что на уровне стиля, и эти несоответствия лишь подрывают силу, присущую сложному и суггестивному образу Меланхолии. Тيوبке игнорирует важные аспекты, которые обычно ассоциируются у нас с оригиналом цитаты. Угрюмый пронизательный взгляд фигуры Дюрера превращается у Тيوبке в пассивный и унылый. Затененное лицо фигуры с удрученным взглядом, многосоставные детали композиции — все это отсутствует у Тيوبке. От «Меланхолии» Дюрера у него остается только жест и поза, и сама по себе эта вырванная из контекста цитата не порождает никакого настроения. Уныние этой женщины становится просто отражением ее состояния забитости и нищеты, показывая недостатки капиталистической системы в сравнении с идеальной жизнью в коммунистических странах. Так что взаимодействие Тيوبке с живописью предшественников в этом случае является только игрой со знаками, как и в случае обращения к скульптуре Веры Мухиной. Цитата в случае Тيوبке, будь то искусство современников, старых мастеров или модернистов, всегда служит двойному кодированию смыслов: значения уже существующих образов переменяются на новые, но могут быть лишены перевоплощения.

В истории рецепции полиптиха «Пять континентов» двойное дно искусства Тيوبке обнаружило себя в открытой форме. Критика западных политических и культурных систем не ускользнула от глаз иностранных посетителей гостиницы: их жалобы в конечном счете заставили отель убрать эти картины. В то же время сторонники жесткой линии СЕПГ сочли их недостаточно пропагандистскими. В одном очерке, например, критиковалось отсутствие объединяющего тезиса в критике капитализма Тيوبке: «На вопрос о переходе от капитализма к социализму художник не дает последовательного ответа... Конкретное соотношение сил в мире не раскрыто»¹. Таким образом, работа Тيوبке пусть и представляет собой очевидный образец пропаганды социалистического образа жизни, но не восхваляет социалистическое государство в должной степени. В конце концов Альфред Курелла принял решение снять картины, что еще больше усложнило официальную трактовку живописного цикла — самой крупной из ранних работ Тيوبке и одной из самых иносказательных по форме и «модернистскому» облику.

¹ Gillen E. Kunstdokumentation 1945–1990 SBZ/DDR. S. 94.

На протяжении своего пути Тюбке редко высказывался о модернизме, и многим казалось, что он вообще не интересовался современным искусством. Однако заявление, которое он сделал по отношению к живописному циклу «Пять континентов», говорит о скрытой и более сложной позиции: «Это должна быть живопись, которая начинается с действительности, которая не теряется за реализмом. Потому как две сломанные кости, импрессионистическая абсолютизация света, толстые контуры, сантиметровый слой краски и болтающаяся кисть — все это еще не настоящее современное искусство. В связи с этим мне близка тенденция к традиционным вопросам»¹.

Интерпретируя эту цитату, Гюнтер Мейснер предположил, что Тюбке имел в виду отказ от модернизма в принципе². Однако при более внимательном чтении понимаешь, что речь идет скорее об отказе от поверхностного и чисто стилистического определения этого понятия. Тюбке хочет создавать «живопись, которая начинается с действительности», можно понять так — с ее проблем, содержания. И она, скорее всего, действительность в живописи, «не должна теряться за реализмом», иначе говоря, растворяться в реалистической стилистике, в поиске жизнеподобной иллюзии (как в советской школе). Но и увлечение формальными экспериментами с фактурой живописи, по мнению Тюбке, не является достаточным условием для «настоящего монументального искусства». Вспомним, что «Попытка II» включала в себя моменты, стилистически напоминающие немецкий экспрессионизм, в том числе толстые контурные линии, преувеличенную манеру письма и искажение фигур. В своем заявлении Тюбке, возможно, размышляет о своей работе второй половины пятидесятих годов. Его окончательный отход от «современных стилей» мог быть результатом осознания того, что он исчерпал собственный интерес к модернистским экспериментам и стал отдавать все большее предпочтение стилям искусства прошлого, в котором, как он считал, художники ставили на первый план не язык и прием, а единство жизненной проблемы, образа и манеры. В конечном счете именно фигуративная живопись в духе старых мастеров XV—XVI веков (но не иллюзионизм барокко, Караваджо и пр.!) стала основой многослойности его языка. В истории искусства он сначала обратился к Брейгелю, к натурализму поздних Средних веков (в понимании М. Дворжака); затем он раскрыл глаза на искусство XV—XVI веков (но не позднее самого начала XVII века) в Северной Европе, на немецкую традицию Дюрера, Грюневальда, Краханов и Бальдунга. Уже в цикле «Пять континентов» мы обнаруживаем особенности живописи перечисленных художников. Позже его внимание привлек итальян-

¹ *Meißner G. Werner Tübke... S. 142.*

² См.: *Ibid. S. 141—142.*

ский (прежде всего) маньеризм и его влияния от Фландрии до Испании. Из более поздних периодов он интересовался Гойей, поздними венецианскими художниками вроде Маньяско, Тьеполо, Лонги. Он никогда прямо не подражал немецким романтикам, ни Фридриху, ни Рунге, но постоянно имел в виду «назарейцев» (особенно Юлиус Шнорр фон Карольсфед и косвенно Швинд) и раннюю дюссельдорфскую школу (Вильгельм Шадов).

Как отмечает Гизелла Ширмер, утверждение Мейснера о том, что работы Тيوبке скорее отвергают современное искусство, во многом соответствует восприятию живописи Вилли Зитте на Западе после падения Берлинской стены. Собственные работы Зитте следовали относительно схожей с работами Тيوبке траектории: он экспериментировал с внешне модернистским стилем в середине и конце 1950-х годов, прежде чем развить собственный стиль. В поисках индивидуального реализма Тيوبке и Зитте обращались к современному искусству ради формальных уроков и поисков композиционных стратегий. Развивая свой реализм, Тيوبке обращался к предшественникам эпохи Северного Возрождения, которых называл «квазиколлегами»¹. Он видел свою задачу в продолжении многовековых художественных исследований природы действительности, и его эксперименты с современным искусством служили этим глобальным установкам.

Для Тيوبке и его современников, выросших в герметических условиях нацистской диктатуры, столкновение с модернистским искусством не всегда становилось открытием. «Современное искусство» не было средой, в которой эта когорта художников существовала, не было оно и телеологической конечной точкой их собственных исканий. Согласно стандартам западного модернизма, оно никогда не было современным. Существует распространенный взгляд на искусство ГДР и на советское искусство как на антисовременное, находящееся в идеологическом вакууме сталинизма и социалистического реализма. Однако, как показывает исторический анализ, работы Тيوبке, Хайзига, Зитте и др. выросли из интенсивных, хотя и оставленных впоследствии штудий модернистского искусства, которые неизбежно сочетались с уступками официальным требованиям. После краха крайне правой национал-социалистической идеологии в 1945 году художники в ГДР получили левую идеологию, данную им сверху в качестве содержательной и формальной нормы. Но их развитие было естественно-историческим, то есть сложным, связанным не только с пропагандируемыми идеями, но и с действительностью жизни и истории немецкого народа. Первые шаги в сфере эстетики, культуры они делали в юношеском возрасте еще в Третьем рейхе и сразу после освобождения от фашизма, когда никаких изменений в преподавании и понимании искусства еще не наблюдалось. Рисовать и писать

¹ *Beaucamp E. Werner Tübke. Arbeiterklasse und Intelligenz. Eine zeitgenössische Erprobung der Geschichte.* Frankfurt a. M.: Fisher, 1985. S. 74.

красками Тюбке выучился сначала по-старому, традиционному. Но эта была традиция, далекая от русской школы XIX — начала XX века. Приход московских учителей их не радовал, воспринимался как насилие. Приход немецких коммунистических идеологов был даже более понятен. Поменялась тематика, знаки, но сам сюжетно-тематический подход к искусству был старый, привычный с фашистских времен. Взаимодействие старого и нового в рамках серьезного поиска правды и действительности истории и современности (мы не рассматриваем Тюбке как простого конъюнктурщика — приспособленца к новым условиям) приводило к противоречивости и сложности результатов. Их искусство пропитано двойным ресентиментом: в их живописи всегда есть призрачное чувство враждебности по отношению к не менее призрачным официальным установкам, как и к таким же иллюзорным установкам модернизма. Свою мораль и свободу немецкие художники явно отделяют от партийной идеологии. В этом смысле они принципиально отличаются от советских художников. Но в то же время все они представители социалистического искусства, подчас более социалистического, чем советские мастера. Социалистического — в смысле равнодушия к общественно-исторической проблематике, к вопросам социальной справедливости, свободы мысли и чувства. Сами по себе предпосылки формирования живописи Тюбке чрезвычайно многослойны.

В каждом из рассмотренных примеров мы имеем дело у Тюбке с двойным дном на уровне содержания (Праздничные сцены, «Попытка № 2», «Белый террор в Венгрии») и формы (игра с модернизмом в цикле «Пять континентов»). Это качество принципиально отличает его работы от ведущих мастеров позднего этапа советского искусства. Если взять исторически укорененные и художественно убедительные мыльниковские образы-реквиемы военного времени; или образы мечтателей с чистой душой, готовых пожертвовать собой ради великой идеи, якобы «несоветские» живописно-философские эссе о добре и зле на войне Моисеенко — и сравнить их с работами Тюбке, то различие пройдет по принципу двойного дна. Мыльников и Моисеенко в своей живописи выглядят искренними певцами своей социалистической Родины. Никто из них не стремился продемонстрировать враждебность идеологии человеку и искусству, в их живописи отсутствует эзопов язык, потайная инсказательность. Их стремление к свободе выражалось в том, что они пытались быть «Тарковскими» (в смысле миссии искусства как выражения нравственной ответственности за страдания и надежды человека), занимая при этом государственные посты, и, значит, их позиция была двуличной. На их фоне отчетливо видно своеобразие Тюбке, позиция (двойного дна) которого выглядит честной.

Другой пример — художник Дмитрий Жилинский, с которым Тюбке часто сравнивают на уровне стиля. Жилинский тоже тяготел к сложно нюансированным образам. Как и его немецкий современник, в их создании он ча-

сто опирался на искусство старых мастеров, прежде всего раннего итальянского Возрождения и древнерусскую живопись, которым подражал даже на уровне технологии. Как и у Тيوبке, его открытое обращение к национальному и классическому наследию было программой. В отличие от академистов ленинградской школы, вроде Мыльников и Моисеенко, этот художник не занимал государственных постов. Жилинский был религиозным, крестился во времена Брежнева, в живописи он часто соотносит страдания Христа с трагической историей собственной семьи, а значит, в символической форме выражает страдания, несчастья и надежды людей. Его живопись носит более камерный, хрупкий характер.

Знаменательным оказывается тот факт, что как художник двойного дна в реалиях левой тоталитарной культуры Тيوبке не одинок. Московские концептуалисты занимались деконструкцией языка, причем многие из них работали на два фронта. Так, Илья Кабаков в 1950—1980-е годы иллюстрировал детские книги, сборники, журналы и альманахи издательства «Детгиз» и в то же время — делал инсталляции об отчужденности и скуке советской жизни. Тيوبке идет другим путем. Для него сюжеты про Германию, Европу, об истории культуры, ее судьбах и немецкий народ были самоцелью. Становление Тيوبке означало не просто поиск выхода за рамки советского, социалистического строя, но реакцию немецкого духа на вызов времени, попытку «немецкости» устоять на ногах, это было становление талантливого немца перед лицом системы ГДР с ее унылым левым тоталитаризмом. В итоге ему удавалось создавать крамольные вещи, играя по правилам системы, что, с одной стороны, характеризует его как внутренне свободного художника, с другой — говорит об относительной «либеральности» культурной политики в ГДР по сравнению с СССР.

Советские художники в большинстве своем стремились увидеть в действительности живое, искреннее и реальное, преодолеть противоречие между реальным и идеальным. Тيوبке же не верит в этот метод, исток его веры — призрак Германии (как и призрак Италии или других стран, к которым он обращается на уровне иконографии и стиля), ее судьба в мире. Эта же тяга к призрачному, эсхатологическому взгляду на историю (Германии), вероятно, объясняет интерес Тيوبке к живописи немецких символистов и романтиков. Эта «призрачность» искусства Тيوبке спасала его от прямой критики партии: к его картинам нельзя было придираться, как невозможно упрекнуть сны за их ассоциативность. Во всех рассмотренных картинах связь между старыми смыслами и новыми утверждениями транслируется посредством исторической дистанции и отчуждения от действительности. В результате все связи (с традицией или модернизмом) сохраняются лишь на ассоциативном уровне. Обращаясь к довоенному модернизму на ранних этапах творчества или к старым мастерам в более зрелый период, Тيوبке всякий раз стремился к свободному высказыванию, не связанному ни с идеологией, ни с конкретным ху-

дожественным направлением. В рассмотренных произведениях он стремился быть и смелым, и оригинальным, и «своим», а потому в искусстве всегда присутствует двойное дно на уровне смыслов. Первичные смыслы всякий раз вступают у него в новые комбинации, образуя двойное кодирование старого и нового. С другой стороны, продиктованная идеологией интерпретация жанра исторической живописи (и проблемы «Kulturerbe» для социалистической ГДР) придает или навязывает картинам Тюбке новые смыслы и служит для него некой ширмой формального образа искусства ГДР, за которой он может говорить на сложном, зашифрованном, но при этом *своем*, мастерском языке. Виртуозность Тюбке делала его критиков безоружными и давала художнику явное преимущество: на каком бы языке он ни говорил, все его приемы были лишь средством для его собственного высказывания в эпикурейском смысле внутренней свободы. В итоге Тюбке можно считать как официальным, так и инакомыслящим художником. В любом случае духовным ядром его искусства будет Германия, судьба немецкого искусства и вопрос о том, что значит быть немцем в новых условиях после Второй мировой войны.

Тюбке не был сентиментальным, в отличие от советских художников, и не был политически прямолинейным, в отличие от некоторых художников Третьего рейха. У них Тюбке наследует эпичность, социальность и любовь к Германии. Но работал он не по зову партии для будущего ГДР, он скорее стремился стать ее классикой, помогая немецкому народу в его наличном бытии и выражая правду — по-своему. Его искусство чрезвычайно своеобразно и отлично от всех остальных крупных художников ГДР. Это, в свою очередь, говорит о его индивидуальном выборе в пользу независимости. Его исторические «узоры» — это способ выражения свободного жеста, скрывающегося за детерминированностью.

Обращение к живописи Тюбке вообще и к раннему периоду его творчества в частности доказывает: его искусство — это явление той идеологии, которая сложилась после войны в социалистическом лагере, но в то же время как искусство оно гораздо шире, сложнее и противоречивее всякой идеологии. Эта сложность и многомерность связана с наличием нескольких смысловых слоев во всех его картинах, включая рассмотренные вещи. «Двойное кодирование» живописи Тюбке на содержательном и стилистическом уровне есть следствие его внутренней свободы, которая не была связана ни с идеологией, ни с академией, ни с мимесисом вообще. Тюбке не выступал против предлагаемых временем ограничений, но пытался быть свободным несмотря на существование правил. Именно многослойность и стилизация живописи под искусство разных времен позволили ему коррумпировать систему, заставить ее тратить огромные средства на собственные художественные фантазии, связанные прежде всего с историей Германии и немецким искусством. Важную роль играл и тот факт, что он стремительно развивался как живописец и, даже будучи молодым художником, неизменно демонстрировал высокий уро-

вень мастерства. Он, как и его современники, знал, что без свободы этот уровень невозможен. Так что говорить о живописи художника уместно не только в рамках академического дискурса несвободы, но и в контексте антиакадемического дискурса свободы. Оказывается, несвободу в свободу можно превратить без революции, без деконструкции, но с помощью артистической магии (и алхимии) и художественной убедительности. Эта рожденная из несвободы свобода может быть названа конкретной автономностью искусства. Живопись Тübке явное подтверждение возможности достижения такой автономии и трудностей восприятия и истолкования к ней обращенных.

Исследования выполнены при поддержке гранта по Постановлению Правительства Российской Федерации № 220 от 09 апреля 2010 года (Соглашение № 075-15-2021-593 от 01.06.2021).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Bart P.* Как жить вместе: романические симуляции некоторых пространств повседневности: Конспекты лекций в Коллеж де Франс, 1976–1977 гг. / Пер. с фр. Я. Бражникова; ред. С. Зенкина. М.: Ad Marginem, 2016. 272 с.
2. *Beaucamp E.* Werner Tübke. Arbeiterklasse und Intelligenz. Eine zeitgenössische Erprobung der Geschichte. Frankfurt a. M.: Fisher, 1985. 310 S.
3. *Bender P.* Neue Ostpolitik. Vom Mauerbau bis zum Moskauer Vertrag. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1986. 289 S.
4. *Braun J.* Modernism and Anti-Modernism. Köln // The Burlington Magazine. 2001. Vol. 239. No. 2465. P. 574–575.
5. *Damus M.* Malerei der DDR. Funktionen der bildenden Kunst im Realen Sozialismus. Hamburg: Rowohlt, 1991. 382 S.
6. *Gillen E.* Kunstdokumentation 1945–1990 SBZ/DDR // Aufsätze — Berichte — Materialien. Köln, 2002. S. 141.
7. *Gillen E.* «One can and should present an artistic vision... of the end of the world»: Werner Tübke's Apocalyptic Panorama in Bad Frankenhausen and the End of the German Democratic Republic // Getty Research Journal. 2011. No. 3. P. 99–116. URL: <https://www.jstor.org/stable/23005390> (дата обращения: 02.01.2022).
8. *Loest E.* Tübke-Bild im Fundus verwahren // Journal Universität Leipzig. 2004. № 6. S. 3.
9. *Meißner G.* Werner Tübke: Leben und Werke. Leipzig: Seemann, 1989. 400 S.
10. *Michalski A., Zöllner F., Beaucamp E.* Tübke Stiftung Leipzig. Bestandskatalog der Zeichnungen und Aquarelle. Leipzig: Plöttner, 2009. 151 S.
11. *Michalski A., Zöllner F.* Tübke Stiftung Leipzig: Bestandskatalog der Gemälde. Leipzig: Plöttner, 2008. 90 S.
12. *Schirmer G.* Die Volkskammer der DDR. Sozialistischer Parlamentarismus in Theorie und Praxis. Wiesbaden, 2002.

Аннотация

Искусство немецкого художника из ГДР Вернера Тübке до сих пор чаще всего описывается в литературе исключительно как идеологический феномен, хотя в последнее время появились и новые мнения. Анализ ранних произведений Тübке позволяет убедиться, насколько двойственными и вообще сложными с самого начала были не только его художественные взгляды, но и все окружающее культурное пространство, пережившее во второй половине XX века переход из правой тоталитарной системы в левую.

Abstract

The art of the German Democratic Republic artist Werner Tübke has so far most often been described in the literature exclusively as an ideological phenomenon, although new opinions have recently emerged. An analysis of Tübke's early works shows how both his artistic views and the entire surrounding cultural environment (which underwent the transition from a right-wing to a left-wing totalitarian system in the second half of the 20th century) were characterised from the outset by ambivalence and complexity.

- ✓ *Ключевые слова:* живопись, искусство ГДР, Вернер Тюбке, Лейпцигская школа, раннее творчество.
- ✓ *Keywords:* painting, German Democratic Republic art, Werner Tübke, Leipzig School, early oeuvre.

Саамская музыкально-этнографическая терминология в системе перекрестных аналитических указателей

УДК
811.511.12 + 781.5

СОЛОВЬЁВ ИГОРЬ ВЛАДИМИРОВИЧ

*Кандидат искусствоведения, доцент,
Петрозаводская государственная консерватория
имени А. К. Глазунова (Петрозаводск, Россия)*

SOLOVIEV IGOR V.

*PhD (History of Art), Associate Professor,
Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire
(Petrozavodsk, Russia)*

E-mail: hopes71@yandex.ru

Изучение саамской традиционной музыкальной эстетики в аспекте народной терминологии определяет важнейшее направление в сохранении и возрождении утраченных пластов материального и духовного наследия архаического этноса. Обращение к аспектам музыкально-этнографической терминологии становится актуальным благодаря исследованию традиционной музыкальной культуры саами в ее комплексном изучении и является частью современного когнитивного подхода, позволяющего выстроить систему номинативных концептов музыкального и, шире, этнозвукового мышления саами. Это крайне необходимый шаг, учитывая стремительные тенденции угасания саамского языка и традиционного образа жизни, а также происходящие процессы модернизации, ведущие к угасанию и исчезновению сфер традиционного музыкального искусства.

Одна из существенных научных проблем трактовки народной музыкально-этнографической терминологии заключена в «синкретической многозначности номинаций (явственно это проявляется в древних текстах и архаических культурах) в рамках эстетико-культурологических и музыкальных понятий и категорий»¹. Это позволяет сконцентрировать исследовательскую задачу в осознании глубинных эстетических концептов саамской культуры и позволяет отразить не только объекты и явления в их материальном и ду-

¹ *Мацевский И. В. Когнитивная музыкология: актуальность и перспективы // Проблемы когнитивной музыкологии (Санкт-Петербург, 1–2 июня 2009 г.): Тезисы и рефераты докладов Международной научно-теоретической конференции / Отв. ред и сост. И. В. Мациевский. СПб.: РИИИ, 2009. С. 9.*

ховном воплощении, но и представить концепты традиционного мышления этноса¹.

Свод *саамской музыкально-этнографической терминологии* определяется не только накоплением наименований, отражающих сферы звукового пространства, но и научной систематизацией, основанной на современном методе *перекрестных аналитических указателей*, апробированных в работах И. В. Мацеевского. Даная систематизация является перспективной в структурной дифференциации объектов изучения. В этномузыкологическом исследовательском направлении традиционная терминология звукового пространства прямым или косвенным образом связана практически со всеми областями традиции — обрядовой, хозяйственно-бытовой, прикладной и художественно-эстетической². Специфика системы *перекрестных аналитических указателей* связана с тем, что один и тот же термин, отражающий представленные сферы саамской традиции, может быть генетически связан и с иными представленными группами.

Для характеристики музыкального мышления в культурах древних этносов определяющее значение имеет раскрытие в системе мировосприятия

¹ Один из вариантов терминологической систематизации предложен И. В. Мацеевским по ряду категорий, среди которых: органографическая, исполнительская, функциональная и жанрово-структурная, рецептивно-аксиональная, интерпретационная терминология. См.: *Мацеевский И. В.* Инструментоведческая терминология как объект науки // Материалы к «Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира». Вып. 3 / Ред.-сост. В. А. Свободов, отв. ред. И. В. Мацеевский. СПб.: РИИИ, 2010. С. 9; *Мацеевский И. В.* Музичні інструменти гуцулів. Вінниця: Новая книга, 2012. С. 359–378.

² В составленном автором данной статьи «Саамско-русском словаре музыкально-этнографической терминологии» контаминация сфер бытования саамских музыкально-этнографических терминов отражена путем сопоставления буквенно-цифровой индексации. В примечаниях отражаются дополнительные пояснения к терминам. Так, в представленной авторской монографии музыкально-этнографическая терминология представлена в следующих дефинициях: I. *Звукоподражательная терминология*: имитации голосов и механических звуков зверей и птиц; звукоизобразительная лексика, отражающая характер звучания, способ звукоизвлечения, тембральные особенности в певческой и инструментальной сферах традиции. II. *Оленеводческая терминология* включает имитационно-нарративную основу пастушьих зовов, приманиваний и сигналов-команд пастушьей собаке. III. *Термины певческого искусства* дифференцированы по жанровым сферам, стилистическим особенностям пения, социальному статусу исполнителя и его образным характеристикам. IV. *Термины музыкальных инструментов* отражают морфологию, заимствованную лексику, способ и исполнительские приемы, функционирование музыкальных инструментов / звуковых орудий. V. *Термины, отражающие элементы кинематики в танцевально-игровых видах творчества*, определяют вид кинематики или танца и их характеристику, статус танцора. VI. *Этнографическая терминология* отражает комплекс материальной и духовной культуры этноса и дифференцирована на следующие категории: топонимика и гидронимика, отражающая звуковые образы или объекты, в том числе сакральные территории; материальные атрибуты, связанные со звуковым воплощением; мифологическая персонификация, отражающая звуковое поведение духов и божеств; обрядовая терминология. См.: *Соловьёв И. В.* Саамско-русский словарь музыкально-этнографической терминологии. Петрозаводск: ПетрГУ, 2015. С. 35–43.

категории *звука* и звучаний как связующего элемента между человеком, его внутренними духовными потребностями и внешней окружающей средой в контексте мифологии, древних верований, поверий, связанных как с обрядовой, так и с хозяйственно-бытовой жизнью народа¹. В этой связи системное обращение к истокам мифологического и хозяйственно-бытового концепта саамской эстетики позволяет выявлять тонкие грани слухового, зрительного и кинетического мировосприятия, тесно связанного с окружающим *звуковым пространством* биологического и физического миров — природными звучаниями (в этноинструментоведческом контексте — *биологической* и *физической* музыке)². В этой связи определяющим признаком функционально-жанровых категорий фольклора архаических сообществ становится максимальная подвижность и взаимообусловленность жанров определенной сферы традиции. Как отмечает Ю. Шейкин, один и тот же звуковой образ может интерпретироваться и как «особый напев, звукоподражание, как инструментальный сигнал и как мифологический нарратив»³.

Древние саамские звуковые представления связаны с тотальной одушевленностью (аниматизмом) — размытостью границ между биологической и физической материей и становятся определяющими в выявлении природы синкретизма — его прозрачных и подвижных границ *звукового источника*: голосового, инструментального и аудио-кинезо-визуального (в том числе аутоинструментального — музыка тела). Особое значение в саамском звуковом мировосприятии приобретают как голоса, наделенные символической семантикой сакрального — потустороннего пространства (вера в персонификацию голосов духов), так и звучания профанного — земного (физического и биологического мира), идентификация которого может быть опосредованно связана с сакрализацией⁴.

¹ Для системного и комплексного *аудио-кинезо-визуального* представления, в том числе с учетом синестезийного восприятия мира, об окружающем звуковом пространстве традиционных архаических сообществ А. Алпатова вводит термин «звуковая картина мира» (см.: Алпатова А. С. Архаика в мировой музыкальной культуре. М.: Эконом-Информ, 2009. С. 81).

² Этому факту мы находим подтверждение в саамских поверьях, указывающих, что во всех объектах окружающего мира сокрыт невидимый мир духов *саайех*, «принимавших как человеческое, так и животное обличие... <...> ...поддерживающих сложный симбиоз с людьми, выступая в качестве слуг, хранителей и носителей семейных традиций» (Прайс Н. Острова Белого моря в сознании саамов // Культурное и природное наследие островов Белого моря. Петрозаводск, 2002. С. 55).

³ Шейкин Ю. И. История музыкальной культуры народов Сибири: Сравнительно-историческое исследование. М.: Восточная литература, 2002. С. 4.

⁴ Соловьев И. В. Инструментальные основы музыкальной культуры саами: Дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / РИИИ. СПб., 2012. С. 221.

Звукоподражательная терминология

В методологическом аспекте, с точки зрения генезиса музыкального искусства, имитации являются самыми ранними формами человеческой коммуникации, тесно взаимосвязанными с сакральной, обрядовой и утилитарной (охотничьей и пастушьей) сферами. Помимо сфер, относящихся к саамскому традиционному искусству — пению, инструментализму, хореографии, в звуковое пространство включается звукоизобразительная терминология, охватывающая зоо-орнитоморфные имитации голосов зверей и птиц, звуковое обозначение бытовых объектов и звучаний окружающего пространства.

Концепты саамского архаического синкретизма в коммуникативном пространстве человека и окружающего мира, прежде всего, обусловлены *имитационной основой* в тесной взаимосвязи акустического, кинетического и зрительного каналов восприятия. Это одна из самых *интегрированных* групп, которая характеризуется пограничными связями между речевыми феноменами и специфическими приемами, встречающимися как в нарративных жанрах саамского фольклора, так и в музыкальной сфере: певческом искусстве (речитация, гортанные звуки, вибрато, глиссандо и пр.), инструментальной музыке (связь с приемами звукоизвлечения: ударить, стучать, греметь скрести и пр.), а также хореографии (в выявлении так называемой «звучащей» кинематики в традиционных жестах). К примеру, натуралистическая (конкретное воспроизведение звуковых повадок животного) и символическая (передача образа в стилизованной форме) имитация в *йойках* «животных» (нередко на структурном уровне происходит их сочетание) в традиции западных саами определяется «тембровыми текстами» (термин Ю. Шейкина)¹. Это становится определяющим знаковым компонентом интонационного комплекса йойк. К примеру, группа фонем *y-o-a* характерна для натуралистической имитации волчьего воя, а сочетание *hon-on, an-no* передает экспрессивно-агрессивную поведенческую характеристику волка в контаминации символически-имитационного типа йойки волка; асемантический состав междометий *ha-a-lo, la-a-lo* представлен в символической йойке-имитации медведя; *beu-kobeu* — голосовой сигнал полярной куропатки (*норв. саам.*) — является обрамляющим рефреном в координации символического типа йойки, передающей птичий образ через ключевые эпитеты; сочетание согласных фонем *khm-khm* в манере «откашливания» через закрытый рот определяет ритмическую и тембровую характеристику в имитации лиса.

Примеры нерасчлененного единства нарратива и имитаций могут проследиваться в одном из архаичных поэтических жанров *моайнас* (*саам.* «речь,

¹ Новик Е. С. Семиотические функции голоса в фольклоре и верованиях народов Сибири // Фольклор и мифология Востока в сравнительно-типологическом освещении / Отв. ред. Н. Р. Лидова, Н. И. Никулин. М.: Наследие, 1999. С. 217–235. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/novik3.htm> (дата обращения: 28.02.2023).

разговор, беседа, сказка»). Прежде всего, синкретические контаминации проявляются в нарративах о животных и направлены на маркировку образов зверей и птиц, по всей видимости являющихся тотемными представителями мира фауны, маркирующими фратрии в саамских родовых коммуникациях. Данные звукоподражания (ономатопоэтические, синсемантические слова, «тембровые тексты» (термин Ю. Шейкина)), скорее, являются своеобразными архетипами заклинаний. Так, в моайнас «Про ворона, тюленя и дикого оленя» рассказывается про старика, у которого три дочери вышли замуж; старшая за ворона, средняя за тюленя и младшая за оленя. Когда старик посещает дочерей, их дети встречают его голосами животных: дети старшей дочери — голосом ворона: «*крон, крон, крон*, дедушка идет», средней — голосом тюленя: «*хурьк, хурьк, хурьк*», младшая — голосом оленя: «*хонкор, хонкор, хонкор*»¹.

Перекрестные взаимосвязи ярко прослеживаются в звукоизобразительной лексике, связанной с названием действия, что позволяет произвести реконструкцию приемов звукоизвлечения на саамских традиционных звуковых орудиях / музыкальных инструментах. В частности, термин *t'sat's'k'e / tākē* (вост.-саам., клд. «бить, ударить; удар, при котором возникает хлопающий или шлепающий звук») можно связать с приемом соударения при игре на деревянных клапперах (постучалках) *мўрр луэвта* (клд. деревянные выструганные пластинки). Представляет интерес реконструкция звукового орудия в контексте обрядового функционирования на примере имитационного термина *vaDza^d* (вост.-саам., йок.) — «удар розгой», либо вицей (саам. *вуэккьс пёссмўр* — «березовый прут»), при котором возникает звучание резкого тембра. Данная звукоподражательная лексика может быть реализована в культовой охоте на медведя. В частности, тушу поверженного зверя могли хлестать березовыми прутьями. Вероятно, что при этом ритуальном акте возникали свистящие и глухие звуки, образующиеся при прохождении воздуха через тонкий прут и конечном ударе по медвежьей туше. Это наглядный пример идентификации звукового орудия в качестве контаминации ударного идиофона и свободного аэрофона².

Еще одна детальная реконструкция исполнительских приемов на традиционных саамских инструментах возможна при аналитической трактовке тембро-темпоральной семантики фонем и их сочетаний. В частности, термин *viörxk'Et* (зап.-саам.), означающий трение оленьих рогов о ствол дерева, репрезентирует фрикционный прием звукоизвлечения с учетом темпоральных характеристик при игре на идиофоне — рожках молодого оленя — *нўрр нўдзья чуарва* (клд.). Здесь группы согласных термина *viörxk'Et* дифференцированы следующим образом: *xk'* — звук, возникающий в результате дви-

¹ Соловьев И. В. Инструментальные основы музыкальной культуры саами. С. 147.

² См.: Spencer A. The Lapps. New York: Crane, Russak & Co, 1978. P. 99.

жения (фрикции) оленьих рогов по стволу дерева, а сочетание согласных *ʈ*, *r*, собственно, отражает темпоритм их движения¹.

Отдельную и взаимообусловленную группу имитационной лексики представляет свод **оленоводческих** терминов, связанных со звуковыми командами, сигналами оленеводов-пастухов. Это, к примеру, голосовые команды пастушьей собаке, основанные на сочетании сигналов с имитационно-тембровыми характеристиками собачьего лая: *сʌ ciawC*, *tuw ciawC* (вост.-саам. «бери, гони сюда»). Если олени отбились от стада, «лопарь науськивает злым или строгим голосом *c'a bac*, *c'a uijta* — что значит „кругом (обегай), туда ушли...“ <...> ...при этом кричащий лицом или рукой показывает направление, куда удаляются олени. Если олени отстали от стада, то кричат *c'a*, добавляя кличку посылаемой собаки... <...> ...посылая собаку в сторону, кричат *c'a gorra*»². Асемантическая основа оленеводческих сигналов связана с фонетическим сигнальным комплексом, регламентирующим конкретную ситуацию коммуникации человека и оленя. Так, «если олени ушли далеко и надо их вернуть обратно, а собака работает охотно, пастух насколько возможно тонким, мелодичным, почти женским голосом кричит — *y-y-y-y-y*»³. Однако в своде оленеводческих терминов встречается и группа нарративной лексики. Так, согласно полевому опросу оленевода С. Фефелова (с. Ловозеро), для близкого контакта с оленем, с целью подманивания оленя для прикорма, применяют лексический оборот «*a нэ пасквэ*» (буквально «иди старик, иди»)»⁴.

Этнографическая терминология

Трактовка этнографических терминов является важнейшим звеном в постижении традиционной саамской музыкальной и, шире, звуковой эстетики. Данные термины отражают пласт архаических верований в близкой и тонкой связи с окружающим миром в представлении саами о потусторонних силах (духах и божествах) с позиции тотальной одушевленности (аниматизма) и размытости границ между биологической и физической

¹ См.: Сенкевич-Гудкова В. В. Проблема звуковой изобразительности саамского слова // Ученые записки Карельского педагогического института. Т. XIII. Гуманитарные науки. Петрозаводск, 1963. С. 132, 140–141; Соловьев И. В. Инструментальные основы музыкальной культуры саами. С. 154; Бакула В. Б. Духовная культура саамов и ее отражение в языке. Мурманск: Принт-2, 2017. С. 204.

² Чарнолуский В. В. Пастбища и организация стада у лопарей. URL: <http://saami.su/article/charnoluski> (дата обращения: 28.02.2023).

³ Там же.

⁴ Там же.

Сочетание имитативных фонем *xp*, *ʃ*, *ʃ*, связанных с оленьими голосовыми повадками — «хорканьем», нередко применяется в танцевально-игровой сфере саамской традиции в качестве ритмофонического сопровождения.

материей. Особое место занимают термины, связанные с названием духов и божеств и их символическим воплощением в атрибутивно-бытовых и сакральных артефактах: шкатулках с помещенными шумящими оберегами; изображениях символов духов и божеств на мембранах саамских бубнов, названиях, номинирующих звуковую организацию традиционных ритуалов и обрядов, и пр.

Среди представленных дефиниций этнографических терминов — гидронимы и топонимы, в которых отражены архаические представления о звуковых образах физических сакральных объектов, духов и божеств, имеющих отношение к звуковой организации ритуально-магических комплексов; материальных предметов, атрибутов, в том числе мифологических, связанных со звуковым воплощением. К примеру, *С̄аррнэч-явв̄р* — «говорливое озеро», *Шумм-егк (вост.-саам.)* — «шумящая река», *Куамдеспахх̄к* — «гора шаманского бубна», *Kannus (фин. саам.)* — острова на озере Лаппаярви¹. *Kabdespakte (Gobdespakte)* — «барабанные скалы» (Ареплог, Пите). Название *Колгостров* — остров, расположенный в Уницкой губе Онежского озера на территории Республики Карелия, — связано с омонимичной лексемой *kolkka* в значении «колокол, колокольчик, звонок» и *kalk (kalkata, kalkkaa)* — «бренчать, стучать». Термин имеет связь с саамским словом *kallk* (клд. «гром, звон») и связан с центральным звуковым объектом — культовым литофоном «Звонковым камнем»².

К звуковой организации ритуально-магических комплексов имеют отношение духи и божества. Например, *Гоффитерак* — духи-хозяева оленьего стада, чье присутствие маркируется звоном колоколец на шее оленей; *Аййк-Тирьмесь (вост.-саам.)* — бог грома, часто изображаемый в виде антропоморфной фигуры на мембране шаманского бубна³. Семантическая параллель саамского бога грома отражена в одном из названий ударника — колотушки для ударов в бубен *shamerded* — «грохот» (клд., Инари) — звук, образующийся при игре на бубне в сочетании с пением. Данный термин связан с онома-

¹ Происхождение названия островов связано с одноименным названием угловой разновидности саамского бубна и исторически отражает период активной христианизации саамов и «уничтожения» их магических символов — бубнов. Именно низвержение бубнов в водное пространство являлось особым ритуалом искоренения древних саамских верований. См.: *Manker E. Die Lappische Zaubertrommel. Eine ethnologische Monographie Die Trommel als Denkmal materieller Kultur. Stockholm, 1938. S. 144, 152.*

² *Аблова А. Р. Звучащие камни Карелии: к вопросу о музыкальной реконструкции // Donatio musicological: Сборник статей. Петрозаводск: Петрозаводская гос. консерватория, 1994. С. 102–117.*

³ *Большакова Н. П. Жизнь, обычаи и мифы кольских саамов в прошлом и настоящем. Мурманск: Мурманское книжное изд-во, 2005. С. 246, 298–299; Харузин Н. Н. Русские лопари (очерки прошлого и современного быта). М.: Товарищество скоропечатни А. А. Левенсон, 1890. С. 159.*

топоэтическим словом *shotmer* (Инари) / *шаммерь* (клд.) — «обух топора», *shammer* (от *шаммерь* — «обух топора»)¹.

Применение системы перекрестных указателей позволяет произвести не только реконструкцию ряда музыкальных инструментов, но и гипотетически определить генезис реальных звучащих артефактов. В частности, изображение бога ветра (*саам.* *Пьег-олма*) на мембране саамского бубна, представленное в виде антропоморфной фигуры с атрибутом, схожим с лопаткой, разгоняющей ветер, позволяет выявить ассоциативную связь с традиционным музыкальным инструментом — свободным аэрофоном *наввьт* (*саам.*, клд. «зверь»), напоминающим как зооморфные голосовые сигналы, так и природные звучания стихий в ассоциациях с «завываниями» ветра².

Семантика сакральной территории *чуэрвь-гарты* (*саам.* *чуэррьв* — «олений рог» и *гоарр* — «сторона, по направлению к кому, чему») определяется ритуалом контагиозной магии с целью приручения стада диких оленей. Атрибутика, представленная выкладкой оленьих рогов на данной сакральной территории, может рассматриваться и в качестве звучащего объекта — ударяемых и соударяемых идиофонов. Саамский колдун (*саам.* *нуэйт*) особым образом располагал оленьи рога и посредством их ворошения, ударов или соударения частей оленьих рогов создавал магические условия в контагиозном «приручении» оленьего стада³.

Обращение к этнографической детализации в организации саамских обрядов позволяет идентифицировать атрибутивный комплекс в реконструкции звуковых артефактов (звуковых орудий). В частности, в применении упоминаемого березового прута *вуэккьс пёссъмүр* в момент ритуального умерщвления медведя в культовой охоте на медведя. Помимо данного ритуального акта, группа охотников потряхивала орудиями охоты — копьями *саи те* (*зап.-саам.*) для ритмического сопровождения пения главным охотником благодарственной йойки, что позволяет определить охотничье оружие в качестве контаминации звукового орудия — стержневой погремушки⁴.

Еще один из примеров гипотетической реконструкции звукового орудия — каменный артефакт-амулет *ерле четьке* (*саам.*, буквально «камень счастья» / «живой камень»). Согласно саамским верованиям, камень является живой субстанцией — не тонет в воде и впитывает в себя в воду. Его можно обнаружить на побережье моря, в размывах или на земле. Семанти-

¹ The Saami: a cultural encyclopedia. Vammala: Sumalaisen Kirjallisuuden Seura, 2005. P. 150.

² *Большакова Н. П.* Жизнь, обычаи и мифы кольских саамов в прошлом и настоящем. С. 342.

³ *Бакула В. Б.* Духовная культура саамов и ее отражение в языке. С. 107.

⁴ *Spencer A.* The Lapps. P. 99.

ческий анализ составляющих термина (*саам. еррле* — «потереть, натереть» и *чаццке* — «бросить») позволяет реконструировать функционирование данного звукового орудия как контаминацию фрикционных и соударяемых исполнительских приемов на литофоне. Доказательной базой становится применение звукового орудия *кядка мэп шура* (*саам., клд.* — «природные камушки») в практике саамских фольклорных коллективов на современном этапе традиционной культуры. Данный артефакт, вероятно, является прообразом камня-амулета (один из данных артефактов был получен этнографом Н. Волковым от кольских саами и передан в Российский этнографический музей)¹.

Термины, отражающие элементы кинетики в обрядовых и танцевально-игровых видах творчества

Собственно термины, отражающие сферу музыкальной традиции, составляющие триаду певческого, инструментального и танцевально-игрового искусства, тесно взаимосвязаны. Несомненно, в этом явственно проявляются корни архаичного синкретизма, характеризующего единство и нерасчлененность сфер традиционного исполнительского искусства. Данные взаимосвязи проявляются, прежде всего, в имитативных формах реализации, отражающих отголоски архаического тотемизма, — в сохранившихся названиях иконических жестов и элементов движений в танцах-пантомимах, составляющих корпороимитации птиц и зверей. К примеру, *пуаз плясьемуши* (*саам.* «олений танец»). Как отмечают исследователи танцевальной саамской традиции, прыжки и подскоки *нюччке* (*саам. нючкмуши* — «прыжок») являются основным элементом саамской этнической кинематики. К примеру, в саамском детском игровом творчестве сохранилось множество игр, связанных с культом оленя и являющихся отголоском древних игрищ. А. Кожевниковым в семидесятых годах XX века записана игра «*Пудзэ-пудзэ соакэ*» — в хозяина и оленя. Семилетние мальчик и девочка играли роли оленя и пастуха-хозяина, причем играющие (которые могли меняться ролями) старались максимально имитировать повадки оленя — характерный бег, повороты головы, хорканье. Семантическая роль отдельных кинетических элементов явственно отражает комплекс мифологических представлений об ориентирах «своего» и «иного»/потустороннего пространства. В частности, термин *коаввсе* (*са-*

¹ Волков Н. Н. Российские саамы: историко-этнографические очерки / Отв. за выпуск Л.-Н. Ласку, Ч. Таксами. СПб.: МАЭ РАН, 1996. С. 77.

ам. «поворачиваться, превратиться, стать похожим на кого-либо»), возможно, связан с древними саамскими поверьями о магической практике превращения колдуна (саам. *нуэйт*) в зверя путем трехкратного проползания под кронами поваленного дерева, кружения *нуэита* в момент ритуала предсказания у сакрального очага или трехкратного оббегания охотником берлоги в ритуальной охоте на медведя как знак возвращения из сакрального в профанный мир саамской родовой общины¹.

Особую значимость в магической колдовской практике саами приобретает восточносаамский термин *киккед/кигkad* (в русской транскрипции *кикование*), означающий «колдовать с пением и выкриками». Данный термин является интегрированной и синкретической номинацией в контексте обрядовой традиции, включающей сферы саамской звуковой коммуникации: имитацию, инструментализм (игра на бубне и идиофонах), корпоромузыку (музыка тела), пение, речь. В сравнительном сопоставлении с распространенным термином в шаманских культурах Сибири *камлание* (от *тюрк. кам* — «исступленный») семантика саамского термина *кикке/кикование* связана с орнитоморфным представителем фауны — кукушкой и представляет, скорее, обобщенный образ священной птицы *Savio-lodde* в качестве одного из помощников саамского колдуна в путешествиях в потусторонние миры. В трактовке данного термина определяются различные сферы звукоподражаний, пения и корпороимитаций в исполнительской реализации саамского колдуна-*нуэита*².

Термины певческого искусства

Особую значимость приобретают термины, отражающие сферу певческого интонирования. В частности, этимология термина *йойка/йойк, juoiggus, yoik* (от производной формы *juoiga* (сев.-саам.), *joejkedh* (южн.-саам.), *juoigad* (Инари) — «петь в традиционной саамской манере») до сих пор полностью не выявлена. Возможно, слово *joikua, jojki* происходит от протосаамских и прибалтийско-финских языковых протоформ. В частности, у соседей, карелов, данный термин означает «звенеть, звучать»; у ливов слово *juoik* презентрует семантику стога (от *jaik* — «быть жарким, накаляться»)³. В зависимости от диалектных особенностей, функционирования, специфики соотношения текста и напева, манеры и характера интонирования в саамской

¹ Бакула В. Б. Духовная культура саамов и ее отражение в языке. С. 200; Большакова Н. П. Жизнь, обычаи и мифы кольских саамов в прошлом и настоящем. С. 363–354; The Saami. P. 12–13, 35.

² Соловьев И. В. Инструментальные основы музыкальной культуры саами. С. 190–191.

³ The Saami. P. 154.

певческой традиции представлен номинативный ряд их различий¹. Прежде всего, специфика саамского пения определяет процесс, направленный не на объект, а на воплощение самого объекта или образа. В этой связи в йойке не реализуется отношение субъекта и объекта, так как собственно исполнитель сам становится воплощением объекта, нивелирующим границы дуалистического восприятия.

Так, название *кёлло алтэнч* (вост.-саам. «звонкоголосая певица»), связанное с эстетической характеристикой пения, имеет параллели с тембром металлических колоколец и бубенцов — *кёлл* и иных звучащих подвесок, часто составляющих основу музыкального инструментария — стержневых погремушек из оленьего рога *шердэск* (клд.). До сих пор неразгаданными остаются фонетико-семантические связи певческих терминов в традиции западных и восточных саами: *luohti* (сев.-саам. «сакральный, заклинание, жертва, оберег») — региональное обозначение пения северо-норвежских саами, обозначающее экспрессивное пение с активной жестикуляцией, которое презентует апотропеическую функцию напева с целью защиты от нападения свирепых хищников — волков и *лу(ы)ввьт* (вост.-саам. своеобразная саамская песня). Данные термины, возможно, имеют единый семантический источник, связанный с персонификацией мифологического персонажа *Луот-хозик* (саам. божество-хозяйка, покровитель оленей и пастбищ). На архаичность термина *луввьт* указывает родственный термин, обозначающий нарративный жанр *ловта* (саам. «миф, легенда»)². Как отмечали этнографы в своих полевых заметках конца XIX начала XX века, граница между разговорной речью и пением очень зыбкая: «...стоит исполнителю чему-нибудь удивиться, он начинает быстро говорить, и не понять, пение это или разговор». Недаром старожилы отмечали, что в давние времена легенды (*ловты*), не сказывали, а пели.

¹ *Луввьт* (йок.), *лыввьт* (клд.) — своеобразная саамская песня-импровизация кольских (восточных) саами, *лаввл* (клд.), *аййа* (йок.) — заимствованная и адаптированная песня (кольские саами), *leu'dd*, *levdd* (Сколт), *lived* (Инари) — «песня»; *luozi* (средняя и северная территория шведских саами) — заимствованная и адаптированная песня, *le'vde* (норв. саам.) — заимствованная и адаптированная песня; *juoiggus* (сев.-саам.) — экспрессивное пение, *juoiggalmas* (сев.-саам.) — пение, обращенное к объекту (человек, животное, место и пр.); *lavluh* — петь в финской и скандинавской манере, *lavlod*, *lavlut* — петь в церкви, *dajahus* — мелодия с текстом (сев.-саам.), *vuolle (i)* (зап.-саам.) — от финского *vala* — «клятва» — пение, как с текстом, так и без него; *sojataddat* (сев.-саам.) — буквально «заставить дрожать голос, используя мышцы горла» и *vuovaidit* (сев.-саам.) — производить долгий вибрирующий вздох. См.: Александрова М. С. Певческая традиция северных саами: терминологические аспекты исследования // XIV Масловские чтения / Науч. ред. М. В. Наумлюк. Мурманск: МАГУ, 2017. С. 94–95; Соловьев И. В. Инструментальные основы музыкальной культуры саами. С. 139–140.

² Большакова Н. П. Жизнь, обычаи и мифы кольских саамов в прошлом и настоящем. С. 350.

Другой термин, заслуживающий особого внимания, — *duura* (зап.-саам.), который трактуется как совместное (мужское и женское) ритуальное голосовое интонирование, сопровождающее пение *joike/йойк* (саам.) *нуэйт* в высоком регистре. Существует две семантические трактовки тембро-регистровой характеристики *duura*: а) мужчины поют более громко в высоком регистре, женщины — тише; б) совместное женско-мужское пение в низком регистре по отношению к интонированию в высоком регистре *нуэйт*¹.

Термины музыкальных инструментов

Обращение к терминам, отражающим сферу инструментализма, связано с этапным характером их изучения. Поводом для нового научного обращения к саамской инструментальной терминологии послужили многочисленные письменные свидетельства зарубежных и отечественных исследователей XVII—XXI веков, а также полевые материалы автора статьи. Следует отметить, что частичная утрата этнических названий саамского инструментария / звуковых орудий связана с угасанием живой традиции и отсутствием экспедиционного пространства их изучения. В этой связи ряд терминов саамской культуры, встречающихся в письменных источниках как западных, так и отечественных исследователей, описательно характеризуют предмет, к примеру: «стучащие палочки», «постучалки», «жужжащие диски», «перо в губах», «палочки со звенящими кольцами», природные камушки, полые (берестяные) трещотки и пр. Следует принимать во внимание тот факт, что ряд музыкальных инструментов и звуковых орудий в архаических традиционных сообществах не имеют специальных названий и часто обозначаются описательной лексикой, отражающей название предмета, форму, характер звучания, свидетельствующей «о процессуальном характере понимания предметов культуры»².

В результате изучения музыкального инструментария саами, ряд атрибутов, относящихся к так называемым шумовым инструментам, были номинированы с учетом лексической специфики кольских диалектов саамского языка в консультациях саамоведов-лингвистов и носителей саам-

¹ Шеффер И. Лаппония 1673 года, или Новое и вернейшее описание страны саамов и самого саамского народа, в котором излагается многое еще никому неизвестное о его происхождении, суевериях, колдовстве, образе жизни, обычаях, а также о природе, животных и металлах, встречающихся в Лапландии, с приложением подробных к тому рисунков. Апатиты: Живая Арктика, 2008. С. 57; Manker E. Die Lappische Zaubertrommel. S. 394–395, 227.

² В этнографической литературе встречается упоминание у восточных саами хордофона без названия. Звукоизвлечение происходит путем натяжения оленьего сухожилия, при котором один конец жилы зажат между зубами, а другой натягивают рукой. См.: The Saami... P. 150; Шейкин Ю. И. История музыкальной культуры народов Сибири... С. 5.

ского языка. В саамской традиции представлены практически все классы музыкальных инструментов: идиофоны, аэрофоны и мембранофоны, которые были зафиксированы в полевой практике⁸. Большую часть представляют инструменты класса идиофонов, семантика названий которых отражает их морфологию. В частности, шнуровой встряхиваемый идиофон *кэнЪца* (саам. «коготь»), *чуэррв* — рог, *нүрр нүдзъя чуарва* (саам. «рожки молодого оленя»); идиоглотный кларнет *fadno* (швед. саам.; от названия одноименного растения семейства зонтичных — дягиля (*angelica archangelica*)), свистковая флейта-манок *нюркаммь* (от саам. *нюрк* — «свистеть»). Различного рода шумящие амулеты-обереги, прикрепляемые к поясу, саамскому бубну, могут быть отнесены к классу идиофонов как разновидность подвесок и рамных погремушек. Среди них *паннъ талл* (саам. «медвежий коготь»), *паннъ пальтэсь* (саам. «клыки волка»), *паннъ ныгкешь* (саам. «щучьи зубы»), *руввът куэлльц* (саам. «кольцо из металла»), *пессь-чуххък* (саам. «берестяная коробка с шумящими оберегами») и ряд других звучащих атрибутов как магического, так и хозяйственного значения. Отдельную группу, имеющую параллели с группой звукоподражательных терминов, составляют инструменты, названия которых связаны иконической или символической номинацией имитационной основы. К примеру, свободный вращаемый аэрофон *хоуфф/хуфка* (саам. звукоподр.) и вихревой аэрофон *наввът* (саам. «зверь»). Отдельного внимания заслуживают названия стержневых, соударяемых и рамных погремушек, которые обозначают способ звукоизвлечения, тембральные и функциональные номинации. Среди них соударяемая погремушка *тсатске* (саам.; от *коми-ижем. тотшйкдчыны* — «ударить»), стержневые погремушки — *шэрдэск* (от саам. «греметь, шуметь») и *пыннем сирр* (от саам. «охранять, хранить, защищать»)¹.

Наибольшее количество терминов описывают мембранофоны — саамские бубны, а также атрибутивный комплекс функционирования, отражающий способы звукоизвлечения. Это названия, отражающие основные типы и разновидности бубнов в их региональных номинациях, обуславливающих эргоморфологические признаки инструмента, функционирование и мифологическую семантику. К примеру, *нуэйт куэмд(а)эс* (кольск.-саам. «крышка, покрытие») — бубен колдуна — чашеобразный (долбленный) тип бубна; *kannus* (фин. саам. «крышка») — угловая разновидность рамного типа бубна; *geure/keure* (швед. саам. «кольцо»; гипотетическая связь с саамским божеством *Каврай / Karva, Karvaj* — покровитель кол-

¹ Данная номинация отражает обрядовый концепт применения погремушек в аспекте апотропеического функционирования. См.: Бакула В. Б. Духовная культура саамов и ее отражение в языке. С. 202–206; Соловьев И. В. Саамско-русский словарь музыкально-этнографической терминологии.

дунов-нуэйтов; от вост.-саам. *kivr*, *kiwre*, *kaairve* — «колдун») — кольцевая разновидность рамного типа бубна; *goavdes*, *kobdas*, *kovdas*, *quobdas* (саам. Торне, Кемі), *kabdes* (швед. саам.), *goavddis* (от корня *govva*, *kovva* и суффикса *das* — «то, на что наносят картины, собрание картин») — чашеобразный (долбленный) тип бубна; *govadasat* (зап.-саам. «бубен видений»); *cacket* (зап.-саам., Гаттфьелдалл, южная часть Нордланд) — «поднимать, передавать бубен над очагом другому лопарю (участнику ритуала)». Отдельный свод терминов связан с экзоэтнонимическими (заимствованными) названиями саамских мембранофонов. Таковы *seremonitromme* (термин норвежских миссионеров — «обрядовый барабан»); *kannuslauta* (фин. «доска прорицателя»); *noitarumpi* (фин. «барабан колдуна»); *laptrum* (нем. «лопарский барабан»); *runnebotme* (рунебоммь) / *runetbommen* (от норв. *runer* — «руна, рунические знаки, символ» и *botme* — «деревянный ларь для хранения продуктов» (в морфологической ассоциации чашеобразного типа саамского бубна))¹.

В семантическом поле названий представляет интерес региональное название саамского бубна у Кольских саами *куэмдэс* / *нуэйт куэмдэс*. Исследователи гипотетически связывают его с фонетически близким словом *цу-эмп* (клд.), *цуомб*, *цуамп* (екоостровский говор клд.), *цыэмбай* (йок.), *цэмбай* (сосновский говор йок.), *цуабб* (нот., Печенгский и Подрецкий погосты) — «морская звезда», обозначающим земноводную амфибию — лягушку. Такое сопоставление доказывает логику их взаимосвязи. Если обратиться к описаниям ритуалов предсказаний при помощи специальных указателей², характер перемещения по мембране связан с рикошетом, что вызывало ассоциации с прыгающим движением лягушки. Как отмечает отечественный этнограф В. Алымов, вероятно, что «саамское название неотъемлемой и самой важной при мистериях принадлежности шаманского бубна — лягушки и было перенесено... <....> ...на весь шаманский бубен»³.

¹ Manker E. Die Lappische Zaubertrommel. S. 144, 152; Соловьёв И. В. Саамские бубны: от архаики к современности. Петрозаводск: Версо, 2021. С. 95–100.

² Указатели — это специальные предметы-атрибуты: кольца, пластины из оленьей кости, дерева, латуни, серебра, которые используются в магических ритуалах для предсказания различного рода событий и явлений. Указатель располагают на мембране бубна. Вследствие вибрации поверхности мембраны, путем возбуждения ее колотушкой (ударником), происходит перемещение указателя по символам-изображениям, которые трактуются колдуном в соответствии с саамскими поверьями в рамках традиционной мифологической концепции. См.: Manker E. Die Lappische Zaubertrommel. S. 347–378.

³ В ритуале предсказаний бубен фиксируется *нуэйтом* в горизонтальной плоскости — мембраной вверх. При вибрации поверхности мембраны, после возбуждения ее колотушкой (ударником), происходит соударение и перемещение указателя по магическим символам-изображениям. *Нуэйт* трактует данные символы в соответствии с саамскими поверьями в рамках традиционной мифологической концепции. См.: Алымов В. Что такое Сампо? // Советская этнография. 1937. № 1. С. 155–160; Соловьёв И. В. Саамские бубны... С. 141–146.

Единственное упоминание о бытовании саамского бубна на территории Северной Карелии (одного из ареалов раннего проживания саамского этноса) отражено в словаре кольско-саамских диалектов А. Генетса¹. В частности, исследователем было выявлено название *kontakka/koamtka*, означающего «дух волшебного бубна». Обращение к этнографической группе терминов, отражающих названия мифологических духов и божеств в саамской традиции, выявило фонетическую аналогию в обозначении старухи-колдуньи *конньт-акка* (саам. *коннЪт* — «дикий олень» и *акка* — «женщина»; буквально «женщина, самка, жена дикого оленя»). Согласно саамским легендам, колдунья превращается в самку дикого оленя, которая родила прародителя саамского рода оленя-человека *Мянтташи*, — по мифологическим представлениям, у него было белое тело, черная голова и золотые рога. Гипотетическая реконструкция данного названия определяет важнейший концепт генезиса саамского бубна, связанного с образом оленя, и определяет семантику «оленного» духа, заключенного в звучании — «голосе» магического бубна!²

Семантика названий специальных указателей также обусловлена их морфологией и функционированием. К примеру, *veike* (зап.-саам.); *birra/бир-ра* (вост.-саам. «кольцо»), *baja* (зап.-саам. «ветвистое дерево») — указатель из части оленьего рога; *pallm* (зап.-саам. «металлические пластины»); *арра, тюора, тюорбе* (вост.-саам. «жребий, судьба», от корня *арв* — «отгадывать»)³. Особую значимость приобретают подвески *Givrienreseltakk* (зап.-саам., буквально «убранство волшебного бубна»), представляющие контаминацию нанизанных подвесок, рамных, шнуровых и встряхиваемых погремушек, прикрепляемых к различным частям саамского бубна. В зависимости от материала (латунные кольца, цепочки, мешочки с мелкими предметами, матерчатые подвески, пластинки, пряжки из латуни, олова, серебра, кости животных) представлены варианты их номинаций. В частности, *тиенн* (клд.), *Лыййн, Nabma* — *skielo, kiello, sib-libja* (зап.-саам.)⁴.

Терминологическая семантика атрибута-ударника, предназначенного для возбуждения мембраны бубна, отражает морфологический образ молота Т или Y-образной формы из оленьего рога: *vetjere, veazir* (саам. «молот»); *ziaarve vetzier* (зап.-саам. «молот из оленьего рога»), *shammer вечер* (саам. «молот»). Данный образ — атрибут молота громовержца Тора, является прямой аналогией заимствования артефакта из скандинавской мифологии. Среди других номинаций в обозначении ударника встречаются названия, семантика которых отражает лексику звукообразования и исполнительских приемов. В частности,

¹ Genets A. Wörterbuch der Kola-Lappischen Dialekte nebst Sprachproben. Helsingfors: Finska Vetenskaps-Societeten, 1891.

² Большакова Н. П. Жизнь, обычаи и мифы кольских саамов в прошлом и настоящем. С. 262.

³ Manker E. Die Lappische Zaubertrommel... S. 152, 348; Соловьев И. В. Саамские бубны... С. 95–100.

⁴ Соловьев И. В. Саамские бубны... С. 132–140.

tsabbmet (саам. Лукселе) — «стучать, бить по бубну»; *tjuojet vettjerin* (саам. Лукселе) — «играть на бубне молотом из оленьего рога»; *staura* (саам. Гаттфьелдалл, южная часть Нордланд) — «ударять в бубен плоской стороной молота»; *meureskare/meavrresgarri* (от *meu(w)ret/meowret/meurestet*; от *myre* — «ноготь», *meuri* — «стонать») — «ударять в бубен в колдовском ритуале, выполнять колдовские действия» (саам. Луле и Торне); *чуэ́ррь (mýrr)* *вечра куэ́мдас такгэм гуэ́йка* (вост.-саам.) — «молот из оленьего рога для ударов в бубен»¹.

В этнографических сведениях о функционировании саамских бубнов сохранилось лишь ограниченное количество терминов, обозначающих звучание саамских бубнов. Одним из таких является звукоподражательный термин *tjujeles* (зап.-саам.) — свистящий звук в сочетании со звоном подвесок-погремушек, укрепленных к бубну. Если звенящий тембр подвесок-погремушек, укрепленных к бубнам, не вызывает логического звукового восприятия, то семантика свистящего звучания бубна в трактовке термина определяется путем обращения к морфологической особенности «чашеобразного» типа бубнов и связана с наличием перфоративного орнамента на задней поверхности чаши бубна. Так, в момент возбуждения мембраны бубна ударником звуковая волна отражается на внутренней стенке бубна, а «свистящая» окраска тембра, по всей вероятности, возникает в результате прохождения звуковой волны через острые края перфоративного орнамента бубна, при этом увеличивая период звуковой вибрации².

Таким образом, представление саамско-русского словаря музыкально-этнографической терминологии является базой систематического пополнения музыкально-этнографической лексики в системе аналитических перекрестных указателей. Это позволяет не только систематизировать накопленный материал, но и раскрыть базовые концепты эстетики звукового мышления этноса на пути возрождения и сохранения архаичных реликтов традиционной саамской культуры.

УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ

вост.-саам. — восточно-саамская группа диалектов.

зап.-саам. — западно-саамская группа диалектов.

йок. — йоканьгский диалект.

клд. — кильдинский диалект.

норв. саам. — норвежские саами.

¹ Бакула В. Б. Духовная культура саамов и ее отражение в языке. С. 206; Manker E. Die Lappische Zaubertrommel... S. 414, 419.

² Возможно, корневая основа термина связана с лексемами, распространенными в восточно-саамских диалектах. Например, *чуввесь* (саам., клд. «яркий, светлый») и *чуййе* (саам., клд. «звенеть, звонить»). См.: Керп Г. М. Словарь саамско-русский и русско-саамский: Пособие для учащихся начальной школы: около 4000 слов. Л.: Просвещение, 1986. С. 107; Manker E. Die Lappische Zaubertrommel... S. 421; Соловьев И. В. Саамские бубны... С. 100.

нот. — нотозерский диалект.
 саам. — саамский язык.
 сев.-саам. — северо-саамский диалект.
 фин. саам. — финские саами.
 швед. саам. — шведские саами.
 южн.-саам. — южно-саамский диалект.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аблова А. Р. Звучащие камни Карелии: к вопросу о музыкальной реконструкции // *Donatio musicological: Сборник статей*. Петрозаводск: Петрозаводская гос. консерватория, 1994. С. 102–117.
2. Александрова М. С. Певческая традиция северных саами: терминологические аспекты исследования // *XIV Масловские чтения* / Науч. ред. М. В. Наумлюк. Мурманск: МАГУ, 2017. С. 92–98.
3. Алтатова А. С. Архаика в мировой музыкальной культуре. М.: Эконом-Информ, 2009. 204 с.
4. Алымов В. Что такое Сампо? // *Советская этнография*. 1937. № 1. С. 155–160.
5. Бакула В. Б. Духовная культура саамов и ее отражение в языке. Мурманск: Принт-2, 2017. 288 с.
6. Большакова Н. П. Жизнь, обычаи и мифы кольских саамов в прошлом и настоящем. Мурманск: Мурманское книжное изд-во, 2005. 414 с.: ил.
7. Волков Н. Н. Российские саамы: историко-этнографические очерки / Отв. за выпуск Л.-Н. Ласку, Ч. Таксами. СПб.: МАЭ РАН, 1996. 106 с.
8. Керт Г. М. Словарь саамско-русский и русско-саамский: Пособие для учащихся начальной школы: около 4000 слов. Л.: Просвещение, 1986. 247 с.
9. Мацневский И. В. Инструментоведческая терминология как объект науки // *Материалы к «Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира»*. Вып. 3 / Ред.-сост. В. А. Свободов, отв. ред. И. В. Мацневский. СПб.: РИИИ, 2010. С. 5–15.
10. Мацневский И. В. Когнитивная музыкология: актуальность и перспективы // *Проблемы когнитивной музыкологии* (Санкт-Петербург, 1–2 июня 2009 г.): Тезисы и рефераты докладов Международной научно-теоретической конференции / Отв. ред и сост. И. В. Мацневский. СПб.: РИИИ, 2009. С. 5–10.
11. Мацневский И. В. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця: Новая книга, 2012. 464 с.
12. Новик Е. С. Семиотические функции голоса в фольклоре и верованиях народов Сибири // *Фольклор и мифология Востока в сравнительно-типологическом освещении* / Отв. ред. Н. Р. Лидова, Н. И. Никулин. М.: Наследие, 1999. С. 217–235. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/novik3.htm> (дата обращения: 28.02.2023).
13. Прайс Н. Острова Белого моря в сознании саамов // *Культурное и природное наследие островов Белого моря*. Петрозаводск, 2002. С. 55–60.
14. Сенкевич-Гудкова В. В. Проблема звуковой изобразительности саамского слова // *Ученые записки Карельского педагогического института*. Т. XIII. Гуманитарные науки. Петрозаводск, 1963. С. 131–143.
15. Соловьев И. В. Инструментальные основы музыкальной культуры саами: Дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / РИИИ. СПб., 2012. 268 с.
16. Соловьев И. В. Саамские бубны: от архаики к современности. Петрозаводск: Версо, 2021. 224 с.: ил.
17. Соловьев И. В. Саамско-русский словарь музыкально-этнографической терминологии. Петрозаводск: ПетрГУ, 2015. 123 с.

18. *Харузин Н. Н.* Русские лопари (очерки прошлого и современного быта). М.: Товарищество скоропечатни А. А. Левенсон, 1890. 472 с.
19. *Чарнолуцкий В. В.* Пастбища и организация стада у лопарей. URL: <http://saami.su/article/charnoluski> (дата обращения: 27.05.2023).
20. *Шейкин Ю. И.* История музыкальной культуры народов Сибири: Сравнительно-историческое исследование. М.: Восточная литература, 2002. 718 с.
21. *Шеффер И.* Лаплония 1673 года, или Новое и вернейшее описание страны саамов и самого саамского народа, в котором излагается многое еще никому неведомое о его происхождении, суевериях, колдовстве, образе жизни, обычаях, а также о природе, животных и металлах, встречающихся в Лапландии, с приложением подробных к тому рисунков. Апатиты: Живая Арктика, 2008. 129 с.: ил.
22. *Genets A.* Worterbuch der Kola-Lappischen Dialekte nebst Sprachproben. Helsingfors: Finska Vetenskaps-Societeten, 1891. 293 S.
23. *Mancker E.* Die Lappische Zaubertrommel. Eine ethnologische Monographie Die Trommel als Denkmal materieller Kultur. Stockholm, 1938. 888 S. (Acta Lapponica, I).
24. *Spencer A.* The Lapps. New York: Crane, Russak & Co, 1978. 160 p.
25. The Saami: a cultural encyclopedia. Vammala: Sumalaisen Kirjallisuuden Seura, 2005. 498 p.

Аннотация

Статья посвящена изучению саамской музыкально-этнографической терминологии. Применение современной системы перекрестных аналитических указателей позволяет сопоставить различные сферы бытования традиционных саамских терминов и понятий, а также выявить их синкретические взаимосвязи в контексте этнического звукового пространства.

Abstract

This article is devoted to the study of Saami musical-ethnographic terminology. A modern system of analytical cross-indexing allows for a comparison of various areas of the traditional Saami terms and concepts and to identify their syncretic interaction in the context of the sonic ethnospace.

- ✓ *Ключевые слова:* саами, словарь, перекрестные указатели, термины, звуковое этнопространство.
- ✓ *Keywords:* Saami, dictionary, cross-index, term, sonic ethnospace.

Свадебные песни горных мари: к определению жанровых признаков

УДК
784.4 + 392.51

ПЕТРОВА ЕЛЕНА ВИТАЛЬЕВНА

*Преподаватель, Национальная гимназия искусств
Колледжа культуры и искусств имени И. С. Палантая
(Йошкар-Ола, Республика Марий Эл, Россия)*

PETROVA ELENA V.

*Teacher, National Art Gymnasium of the College
of Culture and Art Named after I. S. Palantay
(Yoshkar-Ola, Mari El Republic, Russia)*

E-mail: elenap.71@inbox.ru

Марийцы (русское дореволюционное официальное название *черемисы*) — поволжские финны, предки которых, по данным археологии, были расселены в Ветлужско-Вятском междуречье, правобережье Волги и бассейне Оки со II тыс. до н. э. На территории современного проживания основная масса марийского этноса появляется не ранее VI века н. э.¹ При этом предки горных марийцев заселяли земли устья Ветлуги и правобережья Волги еще в I—II веках н. э., до похода хана Батые в 1236 году². В научной литературе среди языковедов утвердилось мнение, что образование двух основных диалектных групп — горных и луговых мари — произошло ближе к XIV веку. Третья, самая многочисленная в настоящее время группа восточных мари сформировалась к концу XVII — началу XVIII века в результате переселения на восток значительной части марийского населения в стремлении сохранить традиционный уклад жизни и оригинальную этническую религию³.

Группа горных мари (*кырык мары* — «горные люди»)⁴ характеризуется этнокультурной целостностью, антропологическим своеобразием, наличием соб-

¹ См.: Никитина Т. Б. Марийцы в эпоху средневековья (по археологическим материалам). Йошкар-Ола, 2002. С. 156—201.

² См.: Акцорин В. А., Юадаров К. Г. Песни горных мари (Кырык мары халык мырывла): Свод марийского фольклора. Йошкар-Ола: МарНИИЯЛИ, 2005. С. 7.

³ См.: Иванов И. Г. Марийская диалектология: Учебное пособие. Йошкар-Ола: МарГУ, 1981. С. 6.

⁴ Основное ядро горных мари компактно проживает в Горномарийском районе современной Марий Эл (юго-запад республики, правобережье Волги), будучи географически и экономически отделено естественной преградой от основного марийского населения. Часть горных мари исторически расселена в левобережье Волги, в Юринском, Килемарском районах Марий Эл, в Воскресенском, Шарангском районах Нижегородской области. «Расселение шло со стороны верховья Волги, бассейна реки Оки, Костромского края... со стороны Москвы и Финляндии» (Акцорин В. А., Юадаров К. Г. Песни горных мари... С. 7).

ственного языка, самобытностью материальной и духовной культуры¹. Письменные свидетельства по общей этнографии марийцев появляются с XVI века². По нашему мнению, данные источники (письма А. Курбского, дневниковые записи С. Герберштейна, А. Олеария и др.) описывали быт и культуру горных мари, поскольку именно эта этнографическая группа находилась на главном торговом пути — Волге, транспортной и культурной артерии того периода. В то же время никогда, вплоть до XXI века, специальных исследований в области их обрядовой музыки не проводилось³, так как считалось, что они весьма отличаются от марийского большинства не только по району расселения, но и по языку, традициям, быту, культуре. Хотя в советский период издан ряд нотных сборников, где показаны образцы музыкального фольклора всех трех диалектных групп⁴. В них широко представлена лирика — «визитная карточка» горномарийской песенной культуры. Единственная публикация, целиком состоящая из свадебных песенных текстов, в брошюре, изданной для нужд самодеятельности, принадлежит историку-краеведу К. Г. Юадарову (1991), где в качестве небольшого приложения даны образцы 21 песни (по одной строфе) и 11 мелодий инструментальных наигрышей (по восемь тактов), нотированных композиторами Д. Кульшетовым и А. Сосновым⁵.

¹ О существовании двух этнических групп (горных и луговых черемис) говорилось уже с первых упоминаний о марийцах: в «Повести временных лет» и в болгарских источниках. См.: Повесть временных лет: В 2 ч. Ч. 1. Текст и перевод / Подгот. текста Д. С. Лихачева, перевод Д. С. Лихачева и Б. А. Романова. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950; *Бакиш Иман*. Джагфар тарихы (История Джагфара). Т. 1. Свод болгарских летописей 1680 г. / Изд. подгот. Ф. Г.-Х. Нуретдинов. Оренбург: Редакция вестника «Булгария», 1993.

² См.: *Попов Н. С.* Источники этнической истории // Марийцы: Историко-этнографические очерки / Отв. ред. Н. С. Попов. Изд-е 2-е, доп. Йошкар-Ола: МарНИИЯЛИ, 2013. С. 10.

³ См.: *Герасимов О. М.* Музыкальный фольклор горных мари в системе финно-угорской фольклористики (конспект по истории вопроса) // Горные марийцы на рубеже веков: Материалы докладов и выступлений на республиканской научной конференции, посвященной 450-летию вхождения горных мари в состав Российского государства. 9—10 июня 2001 г. (Игнатевские чтения). Ч. 2. Йошкар-Ола, 2002. С. 28—33.

⁴ Мари муро: Песни народа мари, собранные В. М. Васильевым. Казань: Центр отд. Мари наркома национальностей, 1919; Марий муро [Ноты]: турло марий мурым мутшо, семже дене шкеат, моло йен полшымо денат 1920-ий дене 1923-ий коклаште поген Упымарий (В. М. Васильев) = Сборник марийских народных песен, собр. В. М. Васильевым и др. / Сост. В. М. Васильев. М.: Центр. Восточное изд-во при Н. К. Н., 1923; Марий калык муро (Марийские народные песни) / Сост. и коммент. В. Коукаль, ред. и вступ. статья К. Четкарёв, муз. ред. Ф. Рубцов. Л.; М.: Госмузиздат, 1951; Марий калык муро (Марийские народные песни) / Сост. Я. Эшпай; под общ. ред. В. Беляева. М.: Госмузиздат, 1957; *Сидушкина А. Р.* Кырык мары мйрйвлӓ (Песни горных мари). Йошкар-Ола: Тип. МК МАССР, 1958. (на горном диалекте мар. яз.); *Смирнов К. А.* Кырык мары мйрйвлӓ: шкетын, коктын да ёдрамаш ӓль пӹэргы хорлан мыраш. [Ноты] (Песни горных мари: для пения соло, дуэтом, женским или мужским хором). Йошкар-Ола: Марийское книжное изд-во, 1961. (на мар. (горном) яз.).

⁵ Кырык мары сӹан (Горномарийская свадьба) / Сост. К. Г. Юадаров; муз. прилож. Д. М. Кульшетов. Йошкар-Ола, 1991. (на горномар. яз.).

На протяжении XX века жанровой классификацией марийских песен занимались только фольклористы, которые полагались исключительно на критерии филологической науки. Причем в отношении песенных текстов горных мари до сих пор существует терминологическая неясность, поскольку к одним и тем же явлениям применяются разные термины и, наоборот, одни и те же термины обозначают разнородные явления. Например, одна из самых известных песен-припевов предсвадебного периода «Шикӓ-викӓ»¹ в различных сборниках охарактеризована то как песня купли-продажи (что соответствует народной терминологии), то как шуточная, или же сатирическая, либо молодежная (в рамках академических канонов). К примеру, довольно многочисленные прощальные песни невесты, такие как «Ни тисты, ни неместы» — «Ни липа, ни лутошка», размещались не в разделе свадебных жанров, а в тематических рубриках «Песни о тяжелой доле», «Женские песни», «Песни-размышления», так как в них речь шла о скоротечности века девушки и парня, тяжелой женской и мужской доле и т. п.² Музыкальная составляющая горномарийских свадебных песен никогда не рассматривалась даже в исследованиях, претендующих на комплексный охват ритуала³.

В марийском обрядовом музыкальном фольклоре вплоть до недавнего времени были широко распространены песенные жанры, бытовавшие только в синкретическом единстве с движением. Это праздничные песни традиционного годового круга, основанные на марийской языческой религии (весенние, качельные, песни недели зеленых листьев и др.), а также жанры семейно-общинной обрядности (похоронно-поминальные, свадебные). Характеризуя жанры музыкального фольклора в целом, И. Земцовский писал о синкретизме пения и движения: «Музыка песен, сопровождавших коллективные празднества и обряды... еще не обладала исключительно эстетическими функциями. Она... являлась ингредиентом обрядового синкретизма, который имел всеобъемлющий характер и касался как неотделимых от пения возгласов, жестов,

¹ «Эта шуточная песня построена на междометиях и звукоподражаниях, точный смысл которых передать невозможно, поэтому печатается без русского перевода» (Марий калык муро (Марийские народные песни) / Сост. и коммент. В. Коукаль. С. 244).

² Васильев В. М. Марий калык муро (Марийские народные песни). Йошкар-Ола: Маркнигоиздат, 1991; Марий калык муро (Марийские народные песни) / Сост. и коммент. В. Коукаль; Смирнов К. А. Кырык мары мырӓвлӓ (Песни горных мари); Песни горных мари (Кырык мары халык мырӓвлӓ): Свод марийского фольклора. Йошкар-Ола: МарНИИЯЛИ, 2005; Марий муро / Осмин Йыван сост. (Марийские народные песни / Сост. Осмин Йыван). Йошкар-Ола: Маргосиздат, 1945; Марий калык муро (Марийские народные песни) / Сост. Я. Эшпай; Ире вӱдет йога (Течет чистый ручеек. Народные песни) / Сост. К. Юадаров, Д. Кулышетов. Йошкар-Ола, 1993.

³ Ямурзина Л. Обряды семейного цикла мари в контексте теории обрядов перехода (на примере восточных мари). Дис. ... доктора философии (этнология) / Институт истории и археологии философского факультета Тартуского университета. Тарту, 2011; Белевцева О. Марийская свадебная обрядность. Структура и трансформация (середина XIX — начало XXI вв.). Дис. ... кандидата исторических наук: 07.00.07 / Ин-т этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая РАН. М., 2013; Попов Н. С., Смирнов И. Н. Свадьба // Марийцы: Историко-этнографические очерки. С. 227—243.

плясок и других движений (ходьба, бег, подскок, постукивание), так и особой манеры пения»¹. Помимо этого, в исследованиях по славянской свадьбе справедливо отмечено, что «действие является логическим и структурным ядром ритуала»², а также показано, что «свадьба как сюжетный текст связана с движением», то есть противопоставление движущегося и недвижимого, представленное на самых разных уровнях, выделено как значимое³. В статье предлагается рассмотреть жанровую стратификацию свадебных песен на основе единого признака: *движение/не-движение*.

В связи с явной недостаточностью материала для музыкального анализа свадьбы горных мари автором были предприняты полевые исследования в 20 населенных пунктах Горномарийского района Республики Марий Эл (1996—1998, 2015—2019), по итогам которых зафиксированы более двухсот образцов свадебных напевов и значительный объем мифологических и этнографических деталей обряда от представителей старшего поколения 1920—1930-х годов рождения. Наш анализ горномарийских локальных традиций опирается на традиционную общинно-территориальную картину расселения горных мари по сотням⁴, зафиксированную московскими писцами в период завоевания Казанского ханства (XVI век). В дальнейшем эта система крестьянских общин, основанная на родоплеменных связях, была запечатлена в текстах наказов марийцев Поволжья и Приуралья в Уложенную комиссию 1767—1768 годов⁵. В результате анализа впервые выявлен большой корпус вариантов песен, рассмотрена образная поэтика более трехсот пятидесяти текстов в соответствии с логикой свадебного действия как обряда перехода, а также проведен анализ мелодических, ритмических и композиционных структур напевов, их функций в обряде в селах и деревнях Акпарсовой, Аказиной, Кобяшевой сотен, в Яныгитовой пятидесятне (ил. 1).

В настоящей статье для анализа избрана песенная традиция села Кожважи Горномарийского района Марий Эл (родовой центр сотни Кобяша). В марте 1997 года от Пелагеи Григорьевны Беловой (ил. 2), 1927 г. р., была записана последовательность песен, представляющих разные интонационные пласты свадебного комплекса.

¹ Земцовский И. И. Народная музыка // Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 370—371.

² Толстая С. М. Акциональный код символического языка культуры: движение в ритуале // Концепт движения в языке и культуре / Отв. ред. Т. А. Агапкина. М.: Индрик, 1996. С. 90.

³ Байбури А. К., Левинтон Г. А. К описанию организации пространства в восточнославянской свадьбе // Русский народный свадебный обряд: Исследования и материалы / Под ред. К. В. Чистова и Т. А. Бернштам. Л.: Наука, 1978. С. 96.

⁴ Сотня — родоплеменной союз сельских общин черемис периода Волжской Булгарии (XIII—XVI века), в случае военных действий обязанных предоставить сто воинов.

⁵ См.: Иванов А. Г. Марийцы Поволжья и Приуралья (По их наказам в Уложенную комиссию 1767—1768 гг.). Йошкар-Ола, 1993.



Ил. 1. Карта Горномарийского района Республики Марий Эл. Разными цветами обозначены родовые объединения горных мари: сотня Акпарса — синим, Аказа — сиреневым, Кобьяша — красным, Яныгитова пятидесятилетия — желтым



Ил. 1. Пелагея Григорьевна Белова, 1927 г. р., село Кожважи Горномарийского района Республики Марий Эл

Далее мы приводим тексты всех песен села Кожважи, правильный порядок исполнения которых, по мнению исполнителей, обеспечивает легитимность обряда (таблицы 1 и 2).

Таблица 1. Последовательность исполнения песен
в первой половине свадебного дня стороной жениха
на территории усадьбы невесты и по прибытии у ворот жениха

Поет сторона жениха: «приехавшие взять»	Мýрат «нāлāш толшывлā»
№ 1 (в дороге и перед воротами невесты) 1. Семь, семь, семь оврагов, Семь оврагов [мы] прошли (2 раза), Семь полей [мы] прошли. 2. Малые ворота, большие ворота, Семь белок отдав, [мы] вошли, Малые двери, большие двери, Семь белок отдав, [мы] вошли.	№ 1 1. Шýм, шýм, шýм карем, Шýм карем гач толынна (2 гāнā). Шýм нýр гач толынна. 2. Изи капкам, кого капкам Шýм ур пуэн пыренна. Изи амасам, кого амасам Шýм ур пуэн пыренна.
№ 2 (в дороге и перед воротами невесты) 1. Горы минуя, низины минуя, Мост перейдя, прибыли [мы]. Перекладина моста выгнулась — Сваи не крепкие были, видно. 2. Ох, глупец, Валера! (2 раза) Сюда зачем надо было добираться? (2 раза) 3. Молодец, хорош если ты (2 раза), Дома [девушек] тоже много имеется (2 раза).	№ 2 1. Кырык влeцāт, лaп гýцāт Кýвер гач ванжен толынна, Кýвер кашта айыныш — Свайжы сирыток агыл видны. 2. Ох, ороды Валери (2 гāнā), Тишкевекшы малан толшаш (2 гāнā). 3. Млоец, яжо ылат гýнъ (2 гāнā), Тоннеток яжо шуку улы (2 гāнā).
№ 3 (в шилыке, после угощения) 1. Давай девушку — светлую, хорошую! (2 раза) Не за черными, плохими девушками мы сюда приехали, Черные, плохие и у нас в селе во множестве имеются. 2. Давай девушку — источник изобилия (богатства)! (2 раза) Не за бедными девушками мы сюда приехали, Лишенные изобилия (богатства) девушки и у нас в селе во множестве имеются. 3. Давай девушку — с руками-ручками! (2 раза) Не за вилорукими девушками мы сюда приехали, С вилами-руками девушки и у нас в деревне во множестве имеются.	№ 3 1. Давай ýдýрым — сарым яжом (2 гāнā), Шимы худа ýдýрлан мā тишкевек тол- телна, Шимýжý худажы солаштынаок шуку улы. 2. Давай ýдýрым — пурлыкaным (2 гāнā), Пурлыкдымы ýдýрлан мā тишкевек тол- телна, Пурлыкдымы ýдýржы солаштынаок шу- ку улы. 3. Давай ýдýрым — ручка кидāным (2 гā- нā), Шeнъык кидāн ýдýрлан мā тишкевек толтелна, Шeнъык кидāн ýдýржý солаштынаок шуку улы.
№ 4 (в шилыке, после пения частушек с пляс- ками, перед увозом невесты) 1. Кожважи-село — большое село, в нем девушек много имеется. И светлые есть, и темные есть — мы же светлую увозим.	№ 4 1. Кожваж сола — кого сола, тýшитý ýдýр шуку улы. Сарат улы, шимāт улы — мā сарыжым нāнгeнā.

Таблица 1. (Продолжение)

2. В сенях, впереди, черный, дикий жеребец ржет. Пусть громко ржет, пусть стоит — уздечка у нас в руках. 3. В сенях, позади, черный молодец плачет, рыдает. Пусть плачет, пусть стоит — его любимую девушку увозим.	2. <i>Пöртанзыл анзылнет шим ожет он-грешнä.</i> <i>Онгрешныжай шалгыжай — сермäэтишы кидьитынь.</i> 3. <i>Пöртанзыл шайылнет шим млоецет мäгырä.</i> <i>Мäгырыжай, шалгыжай — яратым ыдöйр-жым нангенä.</i>
№ 5 (в шилыке, перед выводом невесты) 1. Наш младший брат — учитель (2 раза). В одной руке — книга, в другой руке — нагайка. 2. Читать, писать умеешь если — по голове погладит. 3. Читать, писать не умеешь если — нагайкой хлестнет.	№ 5 1. <i>Мäмнän шоля — учитель (2 гäнä).</i> <i>Ик кидьитыжы — к(ы)нигä, вес кидьитыжы — нагайка.</i> 2. <i>Лыдын, сирен мышет гынь — вует гы-цын ниäлтä.</i> 3. <i>Лыдын, сирен ат мышты гынь — на-гайка дон лывшалеш.</i>
№ 6 (в шилыке, вывод невесты) 1. Вот выходит девушка: голова как глиняный горшок, Как глиняный горшок голова, как чарки глаза. 2. Как бочка тело, как дуб тело, Как дуб тело — для конопляной мялки только годится. 3. Зоян кафтан — черный кафтан (2 раза). Черный кафтан даже если и есть — никто одевать его даже и не собирается. 4. Зоян молодец — черный молодец (2 раза). Черный молодец даже если и есть — никому не сгодился. 5. Вот стоит черная девушка. Где же находится ее мать? Матери черной девушки одну-три пощечины бы дать. 6. Вот стоит светлая девушка. Где же находится ее мать? Матери светлой девушки один-три ковши пива бы дать.	№ 6 1. <i>Теве лäктеш ыдöйржы: корцак ганьы вуйжы,</i> <i>Корцак ганьы вуйжы, цäркä ганьы шынзäжы.</i> 2. <i>Пецкä ганьы кäши, тум ганьы кäши,</i> <i>Тум ганьы кäши, кыне туллан вел яра.</i> 3. <i>Зоян мыжар — шим мыжар (2 гäнä),</i> <i>Шым мыжаржы улы гынят — иктäт чияш ак яреп.</i> 4. <i>Зоян млоец — шим млоец (2 гäнä),</i> <i>Шим млоецыжät улы гынят — иктылänат ярыде.</i> 5. <i>Теве шалга шим ыдöйр. Кышты тыдын äвäжы?</i> <i>Шим ыдöйрän äвäжылан ик-кым савым-савым пушаш.</i> 6. <i>Теве шалга сар ыдöйр. Кышты тыдын äвäжы?</i> <i>Сар ыдöйрän äвäжылан ик-кым карка сырам пушаш.</i>
№ 7 (перед воротами жениха, при встрече невесты свекровью) 1. Ой-ой, матушка¹, выходи, красногрудая дикая птичка прибыла. Красногрудая дикая птичка прибыла — хочет зайти, наполнить гнездо. 2. Зерна пшеницы доставай, зернами пшеницы накорми, Зерна пшеницы не будет клевать если — длинной хворостиной хлестнуть бы надо.	№ 7 1. <i>Ой-ой, äви, лäктымä: якшар онган кек толын.</i> <i>Якшар онган кек толын, пыжäш опташ пырынежы.</i> 2. <i>Шäдäнгы пöйрцым лыктемä, шäдäнгы пöйрцым пукшемä,</i> <i>Шäдäнгы пöйрцым ак кач гынь — савän ваитыр дон лывшалиш.</i>

¹ Варианты: сноха, мать, бабушка — в зависимости от того, кто является самой старшей женщиной в доме.

Таблица 2. Последовательность исполнения песен во второй половине
свадебного дня стороной невесты на территории усадьбы жениха

Сторона невесты «приехавшие следом»	«паштек толшывлă»
№ 8 (в шилыке, после угощения и пения частушек с плясками, перед отъездом) 1. Если захочешь с отцом родным поговорить по душам (2 раза), На рассвете утром выходи — голос кукушки послушай (2 раза). 2. Если захочешь с матерью родной поговорить по душам (2 раза), В сад выходи — голос соловья послушай (2 раза). 3. Если захочешь с братом родным поговорить по душам (2 раза), В открытое поле выходи — голос перепелки послушай (2 раза). 4. Если захочешь с родной снохой поговорить по душам (2 раза), К сараю подойди — голос ласточки послушай (2 раза). 5. Если захочешь с любимой подругой поговорить по душам (2 раза), Спустиись вниз к ивам — голос листьев послушай (2 раза). 6. Если захочешь с любимым другом поговорить по душам (2 раза), Вечером тихим выходи — голос гармони послушай (2 раза).	№ 8 1. Ъйике туан атятшӑ дон попалтымет шоэш гӑнь (2 гӑнӑ), Ирок иры лӑкшӑшӑт — куку юкым колыштираш (2 гӑнӑ). 2. Ъйике туан ӑвӑтшӑ дон попалтымет шоэш гӑнь (2 гӑнӑ), Ирок иры лӑкшӑшӑт — шӑжвӑк юкым колыштираш (2 гӑнӑ). 3. Ъйике туан ӑзӑтшӑ дон попалтымет шоэш гӑнь (2 гӑнӑ), Ныр покшакет лӑкшӑшӑт — вӑльдырӑн юкым колыштираш (2 гӑнӑ). 4. Ъйике туан енгӑтшӑ дон попалтымет шоэш гӑнь (2 гӑнӑ), Сарай анзык мийшӑшӑт — цӑгӑк юкым колыштираш (2 гӑнӑ). 5. Ъйике яратымы ӑдӑр тӑнгет дон попалтымет шоэш гӑнь (2 гӑнӑ), Ӱлӑ лапышкет вальшашат — ӑльшаташ юкым колыштираш (2 гӑнӑ). 6. Ъйике яратымы ӑрвезӑ тӑнгет дон попалтымет шоэш гӑнь (2 гӑнӑ), Вады тырын лӑкшӑшӑт — гармонь юкым колыштираш (2 гӑнӑ).
№ 9 (в шилыке, после угощения и пения частушек с плясками, перед отъездом) 1. Наша младшая сестра — пирог с изюмом (2 раза), В наш другой приезд не делайте пирог с калиной (2 раза). 2. Наша младшая сестра — шелковый платок (2 раза), В наш следующий приезд плохо выделанным платком не делайте (2 раза). 3. Наша младшая сестра — на белой муке раскатана (2 раза), В наш следующий приезд не катайте на черемуховой муке (2 раза).	№ 9 1. Мӑмнӑн шыжар — изюм кагыл (2 гӑнӑ), Мӑ вес гӑнӑ толмашеш шаршы кагылм иӑ ӑштӑ (2 гӑнӑ). 2. Мӑмнӑн шыжар — парсын савыц (2 гӑнӑ), Мӑ вес гӑнӑ толмашеш йытын савыцм иӑ ӑштӑ (2 гӑнӑ). 3. Мӑмнӑн шыжар ош лашашеш анымы (2 гӑнӑ), Мӑ вес гӑнӑ толмашеш ломбо лозш иӑ аны (2 гӑнӑ).
№ 10 (в шилыке жениха поет невеста, утром второго дня, после брачной ночи) 1. В другой раз хотела бы стать девушкой (2 раза) — Словно белая бумага, белую одежду надев, хотела бы встать, словно кукушки хвост, нижний край одежды починив, хотела бы встать. 2. В другой раз хотела бы стать девушкой (2 раза) —	№ 10 1. Вес пачаш ӑдӑр линемӑт (2 гӑнӑ) — Ош пумага ганьы ош тыгырым чиен шагалнем, Куку пач гань тыгыр пачет тӑрлен шагалнем. 2. Вес пачаш ӑдӑр линемӑт (2 гӑнӑ) —

Таблица 2. (Продолжение)

Словно крылья бабочки, фартук прикрепив, хотела бы встать, Словно радуга, шелком опоясавшись, хотела бы встать. 3. В другой раз хотела бы стать девушкой (2 раза) — С лучшим молодцем, улыбаясь и поговаривая, хотела бы встать (2 раза).	<i>Лыпы шылдыр гань (ы)запоным тижйӱктен шагалнем, Шанавыл гань парсын йиштын ыштал, шагалнем. 3. Вес начаш йӱдыр линемӑт (2 гӱнӱ) — М(ы)лоецын лучиже дон йӱрӱлтен, попалтен, шагалнем (2 гӱнӱ).</i>
---	--

На протяжении нескольких десятков лет П. Г. Белова входила в состав так называемых *sӱян вӱтӱ* — «свадебных женщин». По ее словам, они «делают свадьбу песнями», «без них [песен] свадьбы не бывает». Подобную ритуальную значимость ряда свадебных песен, исполняемых с движением, ранее выявила С. В. Толкачёва, но на материале русских свадебных песен в Удмуртии. Их она предложила обозначить как «песни, комментирующие обрядовую ситуацию»¹. Как нам представляется, подобные песни характерны для всего Волго-Камского ареала и могут свидетельствовать о центральной роли напевов и движений участников общины в свадьбе, понимаемой как обряд перехода (термин А. ван Генеппа)². В схеме ритуала Генепп выделял три фазы перевода объекта в новый социальный статус: 1) отчуждение личности или группы от прежнего состояния, изоляция («сепарация»); 2) их трансформация, переходное состояние, в котором нет прошлого и будущего («транзит»); 3) трансформация и возрождение объектов воздействия в новом статусе («инкорпорация»).

Спелые ею песни, длящиеся от одной до пяти минут каждая, в строго определенном порядке отражают ключевые точки свадьбы как обряда перехода, обладают временной и пространственной прикрепленностью. Мы выделяем их как два типа напевов: **песни-действия (1)** и **песни-состояния (2)**.

В мари́йском этномузыкальном знании ранее термин *песни с действием*, но по отношению к песням восточных мари, применил О. М. Герасимов, известный этномузыковед, этноорганолог, писатель и журналист. При характеристике жанровой системы музыкального фольклора елабужских мари он ссылается на классификацию всех народных мелодий на эпос, лирику и драму³, которая заимствована из литературоведения⁴. Под *драмой* он подразумевал песни, сопровождаемые дей-

¹ Толкачёва С. М. Русские свадебные песни Удмуртской Республики: кинетический аспект // Научный диалог. 2017. № 11. С. 285–296.

² Genep van A. Les rites de passage. Paris, 1909. На рус. яз.: Генепп А., ван. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов / Пер. с фр. М.: Восточная литература, 1999.

³ См.: Руднева А. В. Лекции по народному творчеству. Рукопись Кабинета народной музыки Московской государственной консерватории. 1968; Герасимов О. М. Некоторые замечания о музыкальном фольклоре елабужской группы восточных мари // Музыкальное наследие финно-угорских народов: Сборник научных трудов / Сост. и ред. И. Рюйтел. Таллин: Ээсти раамат, 1977. С. 408.

⁴ См.: Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды // Отечественные записки. 1841. Т. XV. № 3. Отд. II. С. 13–64.

ствием, к коим относил все семейно-обрядовые (свадебные, похоронные, колыбельные, гостевые песни), календарные жанры, частушки и плясовые. Всего обозначил три группы свадебных песен¹. Первую, обладающую специфической ритмоформулой, распространенной у всех диалектных групп мари, назвал собственно свадебными песнями — *сўан муо* (ил. 3). Ко второму типу причислил песни проводов девушки, к третьему — свадебные частушки, однако развернутого описания жанровой стратификации не оставил, ограничившись их перечислением.

♫ ! ♫ ! ! ♫ ! !

Су-ан то-леш, сўй то-леш ...

И-дет свадь-ба, шум и-дет...

Ил. 3. Ритмоформула свадебной песни елабужских мари
(Герасимов О. М. Свадебные песни мари. С. 136)

Жанры свадебных песен, выделенные О. М. Герасимовым, а именно «свадебные песни», «песни проводов девушки» и «свадебные плясовые частушки», мы предлагаем объединить термином **«песни-действия»**, поскольку их специфические тексты хорошо укладываются в мифологическую схему традиционной картины марийского мира, передающую круговорот космических энергий (ил. 4).



Ил. 4. Круговорот космической энергии в марийской картине мира
(Шульктыжэм [Танаков В.]. Юарлен илаш. Онаен. С. 5)

¹ См.: Герасимов О. М. Свадебные песни мари // Музыка в свадебном обряде финно-угров и соседних народов: Сборник научных трудов / Сост. и отв. ред. И. Рюйтел. Таллин: Ээсти раамат, 1986. С. 134–142.

В соответствии с марийскими религиозными воззрениями мир представлен потоком двух противоположно направленных энергетических каналов — правосторонней положительной энергии созидания и левосторонней отрицательной энергии разрушения. Полюсом созидания является верховный бог, обитающий на небе, а точкой притяжения разрушительного заряда — нижний, подземный мир. «Юмо [верховный бог-творец] (потенциальная энергия, источник жизненной энергии Ю) и Омо [в переводе с мар. „сон“] (энергия покоя). Эти слова сложены из частиц — смысловых блоков, отражающих два состояния Космоса: **движения** и **покоя**»¹. Поэтому для марийской общины в обрядах перехода, в том числе и свадьбы, чрезвычайно важным представлялось обеспечение правильного, в сторону созидания, направления жизненной энергии Ю² (здесь имеется в виду правостороннее движение всех участников свадьбы по солнцу). Парные члены крестьянской общины, именуемые «*суйан халык*» — «свадебные люди», соблюдая космический порядок движением по Солнцу и пением особых песен в мифически насыщенном пространственно-временном отрезке свадебного дня, обеспечивают социальный и сакральный переход молодых из одного состояния в другое.

Песни-действия (1) сопровождают, во-первых, переход молодых в новый социальный статус (инициационный, вертикальный уровень обряда); во-вторых, ими отмечены все перемещения свадебного поезда между территориями двух родов (коммуникационный, горизонтальный уровень обряда). Поются стороной жениха в движении, в дороге, а также в самый ответственный период свадьбы как обряда перехода — транзитного состояния невесты между тем и иным мирами — на территории рода невесты. Эта группа политекстовых напевов представляет собой ряд песен, объединенных общим замыслом, единым сюжетом — преодолением препятствий на пути к основной цели (захвату девушки чужого рода). К примеру, в селе Кожважи первый текст³ «Семь оврагов, семь полей...», дорожный, исполняется при движении на пути к деревне невесты, соответствует семи мирам традиционной финно-угорской картины мира, при этом свадебный поезд едет только по правостороннему пути, по солнцу, объезжая по ходу все семь родов территориального объединения и включая родственников в состав поезжан. Причем, с точки зрения носителей традиции, путь этот пролегает как в реальном, физическом мире людей, так и в мифологическом, потустороннем мире духов и обитающих там предков, обладающем свойствами перевернутости, зеркальности, мира наоборот (см. текст № 1).

¹ Шульктёв [Танаков В.]. Юарлен илаш. Онаен (Жизнь по энергии Ю, главный жрец-карт традиционной марийской религии). Йошкар-Ола, 2017. С. 5. (на мар. яз.).

² См.: Шкалина Г. Е. Священный мир марийский. Йошкар-Ола: Марийское книжное издательство, 2019. С. 13.

³ В тексте статьи порядковые номера подразумевают последовательность исполнения песен в обряде.

«Через горки, через низины...» поется при объезде деревни невесты кругом по солнцу, а также при «осаде» и выкупе входа у ворот деревни, а затем у ворот, дверей в сени и само помещение невесты (клеть) (см. № 3 и 2). Первая «Семь оврагов...» и четвертая «Кожважи село — большое село...», исполняемые на один и тот же напев, могут также сопровождать объезд всех родственных семейных поселений, деревни, дома и *шиллык*'а невесты. *Шиллык* — это огороженное место для молитв в природном пространстве (в буквальном переводе с марийского *ший* — «серебряный», *лык* — «угол»), в свадебном обряде представляет собой ритуальную площадку в центре усадьбы жениха и невесты в форме буквы Г или П, ориентированной на восход солнца, в углу обязательно устанавливалось срубленное деревце рябины или березы, даже если свадьба справлялась в переходный от зимы к весне двухнедельный период марийской Масленицы.

Следует обратить внимание на то, что в текстах первых трех номеров идет постепенное сужение пространства и времени с космических, общемировых масштабов до конкретного места совершения ритуала, *шиллык*'а как модели традиционной картины мира¹: 1. Космос, семь миров: семь оврагов — низший мир, семь полей — средний мир, Млечный путь как дорога предков — верхний мир; 2. Деревня, ворота, дом, клеть, сени, двери, окна; 3. Невеста в двойственном состоянии черной, плохой / светлой, хорошей девушки как конечная цель предпринимаемого поезжанами путешествия. Инициационная линия начинается с песен № 3 и 4, поскольку движение участников поезда воспринимается не только в реальном, но и в мифологическом пространстве, когда при внешнем отсутствии движения в реальном мире происходит напряженная деятельность в мире ином, потустороннем, ибо только в мире предков возможно качественное превращение одного в другое. В песне № 3 как раз рисуется образ желанной девушки, даваемый в амбивалентном виде черной, плохой / светлой, хорошей: песни № 1 «Семь оврагов», № 3 «Давай девушку...» и № 4 «Кожважи село — большое село...» исполняются на один и тот же типовой напев. При этом сторона жениха выступает в качестве активного начала, тогда как невеста представлена пассивно. Мотив удара, битья как средства воздействия на изначальную синкретичность образа девушки, одновременно и плохой, и хорошей, впервые появляется в № 5, величальной жениху «Наш младший брат...», а далее развитие символики удара происходит в № 6 и 7. Невесту на ее территории принято ругать, хаять (вывод невесты, песня № 6 на тот же формульный напев (см. пример 1): «Вот выходит девушка — голова как глиняный горшок...»), а хвалить и величать — исключительно при вводе в дом будущего мужа (песня № 7 «Ой-ой, мама, выходи, красногрудая птица прилетела...»).

¹ Подробнее см.: Петрова Е. В. Миф о Небесной деве в свадебной обрядности горных мари // Временник Zubовского института. 2020. Вып. 2 (29). С. 122–136.



Пример 1. Песня участников свадебного поезда стороны жениха
при выводе невесты «Теве шалга шим Ыдйр...»
(«Вот стоит черная девушка...»)

Самый драматичный момент свадьбы, вывод невесты, сопровождается ударами дружками свадебным кнутом крест-накрест по земле и произнесением хором ритуальных слов всеми присутствующими поезжанами, которые стоят стеной от крыльца дома до повозки с лошастью: «*Пач шярна!*» — «Сторона (хвост) поворачивается!» Также следует заострить внимание на том, что матерью Небесной Девы в мифах является Земля, а отцом — Небо, Верховный бог *Юмо*. В тексте песни прямо указывается, что «Матери черной девушки одну-три пощечины бы дать...» (см. вышеприведенный текст «Вот выходит девушка — голова как глиняный горшок...»).

По прибытию в дом жениха будущая свекровь преподносит невестке круглый пресный хлеб *сельмагинды*, под ноги стелила женское серебряное украшение либо шкуру барана (*каваиты*)¹. Невеста должна была три раза обернуться по ходу солнца вокруг себя и только потом войти в дом. Нами зафиксировано шесть вариантов этого напева, большей частью в районах, прилегающих к северу и востоку от основного ареала проживания, в Шелаболках, Наумово (Юльялы), Виловатово, Шиндырьялах, Кожважах. Во многих вариантах появляется образ красногрудой птицы — утки, приобретающей

¹ Интересно, что *Кава* в переводе с марийского языка «Небо», то есть оно покрывает сверху, и в некоторых вариантах и снизу, земную твердь. *Каваиты* — «шкура, кожа».

космогонический смысл. В финно-угорской мифологии утка — творец мира: бог *Юмо* и его брат *Йын* (позже *Керемет*) в виде братьев-селезней создали землю и горы, поочередно ныряя на дно первичного океана за кусочком земли¹. В марийских легендах также есть упоминание, что утка-демиург прилетела с небесного озера — созвездия Плеяд, по-марийски называемому *Лудо тыжйш* — *Утиное гнездо*². Серебро-золото=луна-солнце (см. № 7).

Именно эти две песни-действия (№ 6 — вывод из родительского дома через ворота и № 7 — торжественная встреча невесты будущей свекровью у ворот жениха) отмечают центральные моменты свадьбы, а именно *отделение* и *включение*, показывают главный смысл обряда перехода — превращение невесты из неведомого существа, описываемого как конопляное пугало, в представительницу высшего, небесного мира в облике красногрудой уточки-демиурга, прилетевшей свить гнездо (в других локальных традициях невеста представлена в ипостаси Небесной Девы-пряхи, дочери Верховного Бога-Неба *Юмо*).

Эта группа песен отличается мелодической и ритмической формульностью, нисходящими интонациями, регистровым контрастом (первая половина строфы о светлой девушке поется в высоком регистре, а вторая, в квинтовой транспозиции, о плохой, черной девушке — в низком). С исполнением песни при вводе невесты в дом жениха поезжане расходятся по своим домам, так как они выполнили свою основную функцию «добывания невесты», и в дальнейшем свадебные песни исполняют только прибывшие следом родные девушки. С этого момента в обряде уже звучат песни другого типа, так как в них идет описание уже свершившихся изменений.

Таким образом, этот текст знаменует восстановление утраченной картины мира после распада, возвращение из Хаоса к исходному состоянию, но на новом уровне, рождение нового мира с приходом невесты в качестве Небесной Девы — дочери Неба и Земли.

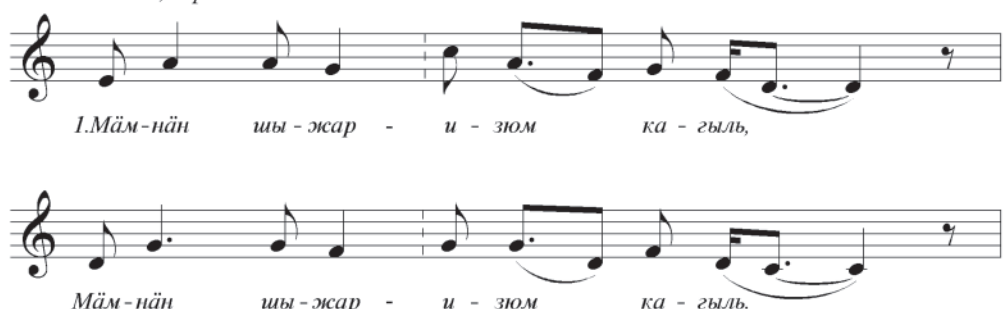
Песни-состояния (2). Это № 8, 9 и 10. Функция этих напевов заключается в провозглашении произошедшей трансформации и незыблемости факта новой реальности для всех членов общин двух родов. Они представлены двумя типами текстов. Первый характеризуется прощальной тематикой, в народной терминологии именуемый *арвйтйн мйрйжй* — «*песни невесты*», близок горномарийской лирике и допускает включение неприуроченных песен, в том числе и более позднего происхождения, а второй почти ничем не отличается от обычных гостевых напевов. Общим является наставительный тон: в них описываются новые правила поведения для невесты и новой родни в связи со свершившимися изменениями. В качестве первого типа в Кожважах бытует «Если захочешь поговорить с родным отцом...» (№ 8). По содержанию представляет собой

¹ См.: Акцорин В. А. Историко-генетические связи финно-угорских племен по данным мифологии // Вопросы марийского фольклора и искусства. Вып. 2. Труды МарНИИ. Вып. 46 / Науч. ред. А. Е. Китиков. Йошкар-Ола: МарНИИ, 1980. С. 15.

² Тойдыбекова Л. С. Марийская мифология: Этнографический справочник. Йошкар-Ола, 2007. С. 153.

0'24"

Медленно, нараспев



I. Мәм-нән шы - жар - и - зюм ка - гыль,

Мәм-нән шы - жар - и - зюм ка - гыль.

Довольно скоро



Мә вес гә-нә тол-ма-шеш шар-шы ка-гыль-ым и - дә (ы)шты.

Мә вес га-на тол-ма-шеш шар-шы ка-гыль-ым и - дә (ы)шты.

tf *f*

Пример 2. Песня-наставление участников свадебного поезда
стороны невесты «Мәмнән шыжар — изюм кагыль...»
(«Наша младшая сестра — пирог с изюмом...»)

наставление девушке, хотя в советское время была более известна на всей территории бытования горных мари как лирическая девичья. Примечательно, что отныне способ связи с родными указан только через голоса птиц (отец — кукушка, мать — соловей, сноха — ласточка, брат — перепел и т. д.) и окружающей природной среды (подруга — шорох листьев, друг — голос гармони). Второй тип — № 9 «Наша младшая сестра» — наставление новой родне не обижать невестку, провозглашение свершившегося факта ее перехода в новую семью (пример 2).

На наш взгляд, это другой тип мелодики. Поют их так называемые «свадебные женщины» (местный термин «сүйән вәтй») рода невесты способом интонирования, близким к весенне-календарной обрядности¹: интонацией

¹ О таком способе интонирования сообщали уже авторы первых этнографических статей XIX века, например: «кричат хором свадебные песни» (Михайлов С. Свадебные обряды горных черемис Казанской губернии // Казанские губернские ведомости. 1854. № 36–37), «заунывность, крикливость в свадебных песнях» (Фукс А. А. Записки о чувашах и черемисах Казанской губернии. Казань, 1840), «качаются во все стороны, поют, орут во все горло» (Черемисы: Этнографический очерк // Природа и люди. СПб., 1878. № 9. С. 1–52).

зова на протяженный квартовый (терцовый в последующих строфах) тон вверх в начале мелодии (вершина-источник), с дальнейшим спуском по цепочке трихордовых звеньев до его октавного повторения, но в четвертой строке снова возвращающийся к первоначальному тону. Этот напев выполняет функцию провозглашения, утверждения факта включения молодой в другую общность — род жениха.

В завершение обряда, на утро следующего дня, звучит № 10 «В другой раз хотела бы стать девушкой...», жанрово этот напев принадлежит к песням-состояниям и также близок к поэтическим канонам горномарийской песенной лирики (пример 3).

В отличие от предыдущих песен, ее поет уже сама невеста в статусе молодухи, так как в основной день ритуала молодые лишены права голоса, они являются объектом воздействия со стороны общины, поэтому все свадебные песни исполняются только в группе, одногласно, в соотношении слог/нота, что исключает проявление индивидуального начала, импровизации. Как нам представляется, именно этим объясняется сохранность архаических пластов свадебного ритуала вплоть до нашего времени. В мелодии присутствуют нисходящие плачевые интонации малой терции и сексты. Несмотря на широкие скачки *d-b-g*, присутствует медитативное, отрешенное от настоящего состояние созерцания, чему способствует уравниченность мелодической волны, симметричность ладовых опор, транспозиция на квинту вниз второй половины напева.

Таким образом, свадебные песни горных мари обладают значительной семиотической нагрузкой, определяя вехи прохождения препятствий как в реальном, так и в невидимом, потустороннем мире мифологического пространства и времени, где и совершается превращение парня *млоец* и девушки *йдыр* через временную смерть в новых членов общины, могущих рождать, — мужчину *мары* и женщину *вйтй*. Эти два типа напевов (песни-действия и песни-состояния) являются неотъемлемой частью структуры свадебного ритуала как обряда перехода и представляют древний интонационный и исторический пласт финно-угорской музыкальной культуры. Первый из них (песни-действия) — достаточно консервативный мелодический тип, не допускающий посторонних песенных включений, исполняется группой женщин в унисон в полуречитативной манере, близок к архаичному, более раннему руническому стилю, функционально представлен транзитной, лиминальной частью обряда. Второй (песни-состояния) — прикреплен к начальному и заключительному этапу свадьбы и может включать в себя интонационно более развитый мелодический слой, поскольку связан с выражением чувств и переживаний участников обряда. При этом представляет, как выяснилось, достаточно открытую функциональную сферу, так как в него могут включаться и более поздние стилевые наслоения, вплоть до авторских современных.

0'44"

p 1.Вес па - чаи ы - дЫр ли - не - мЎт,

Вес па - чаи ы - дЫр ли - не - мЎт.

Ош пу - ма - га га - ныы ош ты - гы - рым чи - ен ша - гал - нем,

ку - ку пач гань ты - гыр па - чет тЫр - лен ша - гар - нем.

2.Вес па - чаи ы - дЫр ли - не - мЎт,

Вес па - чаи ы - дЫр ли - не - мЎт,

ЛЫ - пы шыл - дыр гань (Ы) за - по - ным пи - жЫк - тен ша - гал - нем,

Ша - на - выл гань пар - сы - ныш - тым Ыш - мЎл ша - гал - неш.

Пример 3. Песня невесты «Вес пачаи ЫдЫр линемЎт...»
(«В другой раз хотела бы стать девушкой...»)

ЛИТЕРАТУРА

1. *Акцорин В. А.* Историко-генетические связи финно-угорских племен по данным мифологии // Вопросы марийского фольклора и искусства. Вып. 2. Труды МарНИИ. Вып. 46 / Науч. ред. А. Е. Китиков. Йошкар-Ола: МарНИИ, 1980. С. 13–27.
2. *Акцорин В. А., Юадаров К. Г.* Песни горных мари (Кырык мары халык мырывла): Свод марийского фольклора. Йошкар-Ола: МарНИИЯЛИ, 2005. 510 с.
3. *Байбурин А. К., Левинтон Г. А.* К описанию организации пространства в восточнославянской свадьбе // Русский народный свадебный обряд: Исследования и материалы / Под ред. К. В. Чистова и Т. А. Бернштам. Л.: Наука, 1978. С. 89–105.
4. *Бакиш Иман.* Джагфар тарихы (История Джагфара). Т. 1. Свод болгарских летописей 1680 г. / Изд. подгот. Ф. Г.-Х. Нурутдинов. Оренбург: Редакция вестника «Булгария», 1993. 393 с.
5. *Белевцева О.* Марийская свадебная обрядность. Структура и трансформация (середина XIX — начало XXI вв.). Дис. ... кандидата исторических наук: 07.00.07 / Ин-т этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая РАН. М., 2013. 348 с.
6. *Белинский В. Г.* Разделение поэзии на роды и виды // Отечественные записки. 1841. Т. XV. № 3. Отд. II. С. 13–64.
7. *Васильев В. М.* Марий калык муро (Марийские народные песни). Йошкар-Ола: Маркнигоиздат, 1991. 304 с.
8. *Генепп А., ван.* Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов / Пер. с фр. М.: Восточная литература, 1999. 198 с. (Этнографическая библиотека).
9. *Герасимов О. М.* Музыкальный фольклор горных мари в системе финно-угорской фольклористики (конспект по истории вопроса) // Горные марийцы на рубеже веков: Материалы докладов и выступлений на республиканской научной конференции, посвященной 450-летию вхождения горных мари в состав Российского государства. 9–10 июня 2001 г. (Игнатьевские чтения). Ч. 2. Йошкар-Ола, 2002. С. 28–33.
10. *Герасимов О. М.* Некоторые замечания о музыкальном фольклоре елабужской группы восточных мари // Музыкальное наследие финно-угорских народов: Сборник научных трудов / Сост. и ред. И. Рюйтел. Таллин: Ээсти раамат, 1977. С. 402–439.
11. *Герасимов О. М.* Свадебные песни мари // Музыка в свадебном обряде финно-угров и соседних народов: Сборник научных трудов / Сост. и отв. ред. И. Рюйтел. Таллин: Ээсти раамат, 1986. С. 134–142.
12. *Земцовский И. И.* Народная музыка // Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 370–371.
13. *Иванов И. Г.* Марийская диалектология: Учебное пособие. Йошкар-Ола: МарГУ, 1981. 98 с.
14. *Иванов А. Г.* Марийцы Поволжья и Приуралья (По их наказам в Уложенную комиссию 1767–1768 гг.). Йошкар-Ола, 1993. 104 с.
15. *Ире вйдет йога (Течет чистый ручеек. Народные песни)* / Сост. К. Юадаров, Д. Кулышетов. Йошкар-Ола, 1993. 56 с.
16. *Кырык мары сѳан (Горномарийская свадьба)* / Сост. К. Г. Юадаров; муз. прилож. Д. М. Кулышетов. Йошкар-Ола, 1991. 90 с. (на горномар. яз.).
17. *Марий муро [Ноты]: турло марий мурым мутшо, семже дене шкеат, моло йен полшымо денат 1920-ий дене 1923-ий коклаште поген Упымарий (В. М. Васильев)* = Сборник марийских народных песен, собр. В. М. Васильевым и др. / Сост. В. М. Васильев. М.: Центр. Восточное изд-во при Н. К. Н., 1923. 89 с.
18. *Мари муро: Песни народа мари, собранные В. М. Васильевым.* Казань: Центр отд. Мари наркома национальностей, 1919. 95 с.
19. *Марий калык муро (Марийские народные песни)* / Сост. и коммент. В. Коукаль, ред. и вступ. статья К. Четкарёв, муз. ред. Ф. Рубцов. Л.; М.: Госмузиздат, 1951. 340 с.

20. Марий калык муро (Марийские народные песни) / Сост. Я. Эшпай; под общ. ред. В. Беляева. М.: Госмузиздат, 1957. 106 с.
21. Марий муро / Осмин Йыван сост. (Марийские народные песни / Сост. Осмин Йыван). Йошкар-Ола: Маргосиздат, 1945. 186 с.
22. Михайлов С. Свадебные обряды горных черемис Казанской губернии // Казанские губернские ведомости. 1854. № 36—37.
23. Никитина Т. Б. Марийцы в эпоху средневековья (по археологическим материалам). Йошкар-Ола, 2002. 430 с.
24. Песни горных мари (Кырык мары халык мырывлă): Свод марийского фольклора. Йошкар-Ола: МарНИИЯЛИ, 2005. 512 с.
25. Петрова Е. В. Миф о Небесной деве в свадебной обрядности горных мари // Временник Zubovskogo instituta. 2020. Вып. 2 (29). С. 122—136.
26. Повесть временных лет: В 2 ч. Ч. 1. Текст и перевод / Подгот. текста Д. С. Лихачева, перевод Д. С. Лихачева и Б. А. Романова. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. 406 с.
27. Попов Н. С. Источники этнической истории // Марийцы: Историко-этнографические очерки / Отв. ред. Н. С. Попов. Изд-е 2-е, доп. Йошкар-Ола: МарНИИЯЛИ, 2013. С. 9—17.
28. Попов Н. С., Смирнов И. Н. Свадьба // Марийцы: Историко-этнографические очерки / Отв. ред. Н. С. Попов. Изд-е 2-е, доп. Йошкар-Ола: МарНИИЯЛИ, 2013. С. 227—243.
29. Сидушкина А. Р. Кырык мары мърывлă (Песни горных мари). Йошкар-Ола: Тип. МК МАССР, 1958. 92 с. (на горном диалекте мар. яз.).
30. Смирнов К. А. Кырык мары мърывлă: шкетын, коктын да Ыдрамаш аль пӹэргы хорлан мыраш. [Ноты] (Песни горных мари: для пения соло, дуэтом, женским или мужским хором). Йошкар-Ола: Марийское книжное изд-во, 1961. 143 с. (на мар. (горном) яз.).
31. Тойдыбекова Л. С. Марийская мифология: Этнографический справочник. Йошкар-Ола, 2007. 310 с.
32. Толкачёва С. М. Русские свадебные песни Удмуртской Республики: кинетический аспект // Научный диалог. 2017. № 11. С. 285—296.
33. Толстая С. М. Акциональный код символического языка культуры: движение в ритуале // Концепт движения в языке и культуре / Отв. ред. Т. А. Агапкина. М.: Индрик, 1996. С. 89—103. (Библиотека института Славяноведения РАН).
34. Фукс А. А. Записки о чувашах и черемисах Казанской губернии. Казань, 1840. 329 с.
35. Черемисы: Этнографический очерк // Природа и люди. СПб., 1878. № 9. С. 1—52.
36. Шкалина Г. Е. Священный мир марийский. Йошкар-Ола: Марийское книжное издательство, 2019. 303 с.
37. Шулькитӹм [Танакое В.]. Юарлен илаш. Онаен (Жизнь по энергии Ю, главный жрец-карт традиционной марийской религии). Йошкар-Ола, 2017. 69 с. (на мар. яз.).
38. Ямурзина Л. Обряды семейного цикла мари в контексте теории обрядов перехода (на примере восточных мари). Дис. ... доктора философии (этнология) / Институт истории и археологии философского факультета Тартуского университета. Тарту, 2011. 219 с.

Аннотация

В течение 1996—1998 годов автором статьи были сделаны записи свадебных песен горных мари, одного из самых малоизученных в музыкальном отношении народов центра России. Были зафиксированы полноценные песенные комплексы, относящиеся к ранним слоям финно-угорского музыкального фольклора, но по некоторым причинам не отраженные до настоящего момента в публикациях. Выяснилось, что напевы каждого села и прилегающих к ним деревень обладают собственными оригинальными характеристиками по целому ряду музыкально-типологических признаков. Автор предлагает отказаться от существующих в настоящее время филологических критериев в определении жанровых признаков обрядовых песен, ввести в оборот новые для марийской музыкальной науки термины, которые учитывают этнические религиозные воззрения марийцев и мифологический контекст свадебного обряда.

Abstract

During 1996–1998, the author of the article made recordings of the wedding songs of the Mountain Mari, one of the most poorly studied peoples of central Russia in terms of musical culture. Recordings of Mari music exhibit fully fledged song complexes relating to early archaic layers of Finno-Ugric musical folklore, but, for some reason, have not been explored in publication until now. It emerges that the tunes of each village and adjoining villages have their own original characteristics in terms of a number of musical and typological features. This article proposes abandoning the current philological criteria in determining the generic features of ritual songs, and introduces into circulation new terms for the academic study of Mari music that take into account the ethnic religious views of the Mari and the mythological context of the wedding ceremony.

- ✓ *Ключевые слова:* горные мари, свадебные песни, жанровые признаки, движение по солнцу.
- ✓ *Keywords:* Mountain Mari, wedding songs, genre features, movement in the sun.

Народная баллада в терминологии народных исполнителей

УДК
784.4 + 398.87

СТРУТИНСКИЙ ИВАН МИХАЙЛОВИЧ

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

STRUTYNSKI IWAN M.

*Postgraduate Student, Russian Institute for the History
of the Arts (Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: sevdbrif@gmail.com

«Баллада» — слово многозначное. У кого-то оно ассоциируется с романтической поэзией В. Скотта, Р. Саути, Ф. Шиллера, И. В. Гёте, В. А. Жуковского, А. С. Пушкина, А. Мицкевича, у кого-то — со старинными английскими и шотландскими песнями о Робин Гуде, Кинтмонте Вилли, короле Генри, кто-то вспомнит «Лесного царя» Ф. Шуберта, «Море» А. П. Бородина. Слово «баллада», пройдя за последние семьсот лет большой путь из Франции в Англию и Шотландию, затем в Германию и Восточную Европу, обозначает ряд почти не связанных друг с другом явлений.

К началу XX века слово «баллада» прочно укоренилось в мировой фольклористике, где под это определение попал ряд драматических лиро-эпических произведений, имеющий у разных народов разное наименование.

Настоящая работа посвящена народной балладе, вопросам дефиниции жанра в научной терминологии и в терминологии народных исполнителей. Основной источниковой базой для написания статьи явился собственный полевой материал, посвященный вопросу, как называют сами народные исполнители то, что ученые привыкли обозначать словом «баллада».

В народной терминологии слово «баллада» отсутствует, причем не только в Восточной Европе. Слово «баллада» в привычном для нас понимании не употребляют ни в Западной Европе, ни в Северной Африке, ни в обеих Америках... Многие баллады народные исполнители определяют как «довгі пісні» (Украина)¹, «далявыя песні», «доўгія песні» (Беларусь)², «протяжные песни» (Россия) и т. д. Однако не каждая протяжная песня — баллада и не каждая баллада — протяжная песня. Дело в том, что первые сборники с клас-

¹ Мишанич С. Сучасне життя української народної балади в Карпатах // Фольклористичні та літературознавчі праці. Донецьк, 2005. Т. 1. С. 256.

² Якименко Т. С. Песни-баллады в женской традиции Белорусского Севера: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / ЛГИТМиК. Л., 1984. С. 8.

сификацией народных песен создавались в эпоху, когда внимание собирателей было сосредоточено на словесной, а не музыкальной стороне произведений. В этих сборниках отсутствуют нотные транскрипции зафиксированных песен, даются весьма скудные сведения об обстоятельствах их исполнения и об исполнителях. Стоит ли удивляться тому, что музыкальная составляющая оставалась вне внимания собирателей начала позапрошлого столетия? А между тем именно их построения легли в основу классификации жанров фольклора, которой пользуемся сейчас мы.

Еще в 1964 году В. Я. Пропп писал, что «с музыкальной точки зрения баллады как фольклорно-музыкального жанра не существует», при этом полагал, что текстовые, сюжетные особенности баллады все же позволяют выделять ее в качестве отдельного жанра¹. В русской фольклористике сложилась традиция называть собственно балладой протяжную песню с балладным сюжетом², однако балладные сюжеты встречаются в песнях, относящихся к разным жанрам и эпохам, — как в лирических, так и в обрядовых³.

Приведем несколько примеров, с которыми нам приходилось сталкиваться в собственной полевой практике.

1. Баллады-гаивки

Гаивки (*укр.* гаївки) — это песни и хороводы, исполняемые на Пасху около церкви. Гаивка считается одной из разновидностей веснянки. При этом в народной терминологии в регионах, где используются оба слова, веснянками называются только песни-заклички, а гаивками — весенние танки-хороводы и песни с любовно-брачной тематикой. Поэтому правильнее было бы называть гаивку не разновидностью веснянки, а одним из жанров весенней календарно-обрядовой песни⁴.

¹ См.: *Пропп В. Я.* Жанровый состав русского фольклора // Русская литература. 1964. № 4. С. 58–76.

² «...Поют баллады обычно в одиночку или вдвоем-втроем, в унисон. Своеобразие поэтики породило и особую манеру исполнения старинной баллады — более интимную, более задушевную, чем исполнение былины. Очень часто их поют женщины, тогда как эпос в основном был „мужским“ искусством...» (*Балашов Д. М.* Русская народная баллада // Народные баллады / Вступ. статья, подгот. текста и примеч. Д. М. Балашова; общ. ред. А. М. Астаховой. М.; Л.: Советский писатель, 1963. С. 14).

³ См.: *Кученатова С. В.* Календарно приуроченные балладные песни славян и балтов // Календарный песенно-обрядовый комплекс: исторические корни и полиэтнический контекст: научно-методические материалы Международной конференции к 50-летию сектора фольклора ЛГИТМиК/РИИИ «Традиционная культура: музыка, танец, театр, обряд» (14–16 ноября 2019 года) / Сост. и отв. ред. Н. Ю. Альмеева. СПб.: РИИИ, 2019. С. 101–110.

⁴ См.: *Миндер Т. Й.* Весняна календарно-обрядова поезія українців: регіональна специфіка та жанрова динаміка: Автореф. дис. ... кандидата філологічних наук: 10.01.07. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2005. С. 6.

В Галичине слово «веснянка» не используется, весенние песни, а также игры и хороводы тут называют «гаївками», «маївками», «перепелоньками», «великодніми співанками», «горощками», а в научной литературе все они обозначаются термином «гаївка»¹. Гаивки 1) строго приурочены к Пасхе (хотя еще в XIX веке их водили и до Пасхи²); 2) в настоящее время исполняются как мужчинами, так и женщинами; 3) на Гуцульщине и Покутье неразрывно связаны с инструментальной традицией региона, с такими духовыми инструментами, как теленка и фрилка.

Публикация гаивок началась в первой половине XIX века. В сборник Вацлава Залесского 1833 года вошли гаивки-игры, связанные с растительной тематикой и темой выбора пары («Зельман», «Чому, Галю, на гуляєш?», «Ой на горі льон», «Просо сіяли»)³. В самых ранних сборниках галицкого фольклора гаивок с балладными сюжетами мы не находим⁴. При этом сейчас в гаивках можно встретить так много балладных сюжетов, как ни в одном другом жанре прикарпатского фольклора.

В 2019–2021 годах на Покутье и на гуцульско-покутском порубежье нам удалось записать несколько вариантов баллады с сюжетом «сестра-отравительница», в которой главным героем выступает чужеземец Сербин/Сербен. Все зафиксированные нами варианты так или иначе включены в пасхальный гаивковый репертуар. Необрядовые протяжные песни про Сербина известны в Центральной Украине⁵. Исполнение «Сербина» вне обряда (в трактире) отражено в том числе в творчестве Т. Г. Шевченко⁶. В Киевском Полесье баллада приурочена к обжинкам. На Покутье она прочно связана с весенним циклом.

В селе Чортовец Городенковского района Ивано-Франковской области пение баллады про сестру-отравительницу сопровождает танец «Сербен» (примеры 1, 2), в котором принимают участие исключительно мужчины. В Пасхальную ночь на улицах Чертовца накануне Пасхи мальчишки-подростки 13–18 лет собираются своими компаниями и жгут костры из шин, обсуждают,

¹ См.: *Луканюк Б.* Гаївки. Спроба генотипної класифікації (на архівних матеріалах Кабінету народної творчості Львівської державної консерваторії імені Миколи Лисенка). Львів: Сполом, 2015. С. 10; *Гнатюк В. М.* Гаївки. Львів: Видавництво НТШ, 1909. С. 6.

² *Гнатюк В. М.* Гаївки. С. 2.

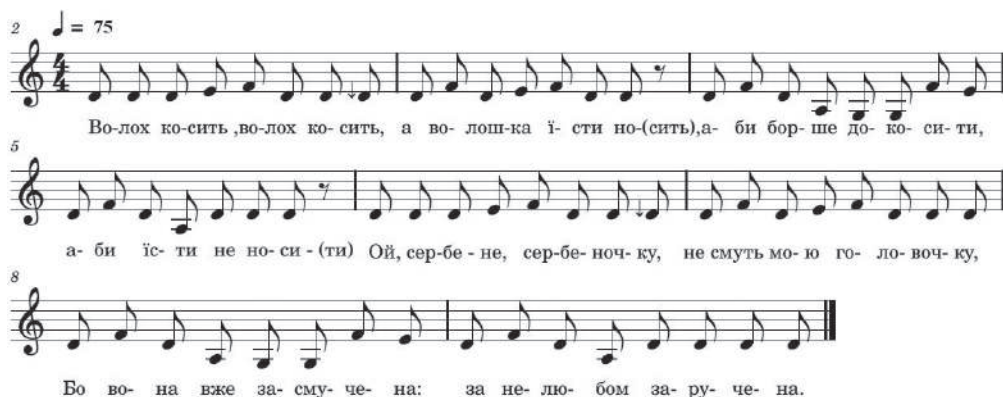
³ Все они, по словам собирателя, исполнялись с инструментальным сопровождением (см.: *Zaleski W.* Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego. Lwów, 1833. S. 49–63).

⁴ См.: *Pauli Ž.* Pieśni ludu ruskiego w Galicyi. T. 1. Lwów, 1839. 177 s.; T. 2. Lwów, 1840. 205 s.

⁵ См.: *Льницький М.* Сербські сюжети української фольклорної балади // *Вісник Львівського ун-ту ім. І. Франка. Серія філологічна.* Львів, 1999. Вип. 27: Українська фольклористика. С. 84–90.

⁶ З дівчатами на вигоні —
Гриця та веснянку,
А у шинку з парубками —
Сербина, Шинкарку...

(*Шевченко Т. Г.* Повне зібрання творів: У 12 т. Київ: Наукова думка, 1990. Т. I. С. 45).



Пример 1. Пасхальный мужской танец «Сербен». Село Чертовец
Городенковского района Ивано-Франковской области.
Транскрипция И. М. Струтинского, П. И. Гоцмановой. 2019

Серпен (великодній танець)



Пример 2. Пасхальный мужской танец «Сербен». Село Чертовец
Городенковского повета королевства Галиции и Лодомерии
(современный Городенковский район Ивано-Франковской области).
Ноты для скрипки и голоса. Транскрипция О. Кольберга. 1882

как будут водить «Сербен». На Пасху мужчины (от мала до велика) заводят «Сербен» у церкви Перенесения мощей святого Николая и у церкви Пресвятой Троицы. Мужчины идут цепочкой, первым идет с топором в руке человек, который лучше всего знает слова «Сербена». После троекратного обхода вокруг церкви они обходят женщин, которые стоят около церкви и поют «гаївки»; затем мужчины берут на руки и подкидывают того, кто заводил «Сербен». Мужчины обходят не только сам храм, но и могилы, расположенные вокруг него. Сербен водят на Пасху, в Светлый («Поливаний») понедельник, Светлый вторник и на «Провідну неділю» (Антипасху)¹. До недавнего

¹ Струтинский И. М. Прикарпатская гаївка/маївка/перепелонька и народная баллада // Искусство и образование. 2022. № 3 (137). С. 62–73.

Балада про Сербана

На Буковині на весіллі танцювали під пісню
про отруєння дівчиною брата за намовою нареченого

Мм $\text{♩} = 104$

скрипка

9

17

25

снів

1. Гей у лу-зі ка-ли-ноч-ка на ка-ли-ні га-ди-ноч-ка
2. Ой Сер-ба-не, Сер-ба-ноч-ку, сва-тай ме-не дів-чи-ноч-ку!

33

х) варіант

1. volta

Га-ди-ноч-ку сон-це пе-че з га-ди-ноч-ки со-чок те-че.
Не сва-та-ю, бо-ся бо-ю ма-єш бра-та над со-бо-ю.

Пример 3. Буковинская песня про Сербана, исполнявшаяся на свадьбах
в сопровождении скрипки под танец (Квитка К. В. Баллады.

Рукопись. Л. 4. Российский национальный музей музыки.

Ф. 275. Д. 1. Л. 4)

времени «Сербен» водили под «сопівку» (открытую флейту с шестью гриф-ными отверстиями, являющуюся аналогом гуцульской фрилки (флорки)¹). Музыкант мог аккомпанировать на фрилке также пению гаивок². Во времена О. Кольберга (конец XIX века) танец «Сербен» сопровождала игра скрипки и бубна³. На Буковине в начале XX века была записана песня про Сербана, под которую танцевали на свадьбе (пример 3)⁴.

¹ Инструмент, некогда распространенный не только на Гуцульщине, но и на Покутье в пределах треугольника Коломыя — Городенка — Снятын (см.: *Левицький В.* Інструментальний супровід обрядового танцю «сербен» в селі Чортівці на придніпровському Покутті // *Етно-музика: Збірка статей та матеріалів на честь 150-річчя від дня народження Лесі Українки* / Упор. Л. Лукашенко. Львів: Галич-прес, 2021. С. 147–158).

² ПМА. 2021. Село Чертовец Городенковского района Ивано-Франковской области.

³ *Kolberg O. Pokucie. Cz. II. Dzieła wszystkie. T. 30. Wrocław; Poznań, 1963. S. 149.* (Reedycja fotooffsetowa, pierwodruk: Kraków, 1883).

⁴ *Квитка К. В.* Баллады. Рукопись // Российский национальный музей музыки. Ф. 275. Д. 1. Л. 4.

Там у полі клен-терен (великодня пісня)

с. Мишин Коломыйського р-ну
Івано-Франківської області



Пример 4. Пасхальный вариант баллады о вдове
и сыновьях-моряхах. Село Мышин Коломыйского района
Івано-Франковской области. Записал в 2021 году И. М. Струтинский
от Евдокии Дмитриевны Кузьменчук. Транскрипция
И. М. Струтинского, П. И. Гоцмановой

В селе Мышин Коломыйского района Івано-Франковской области баллада «Про Сербина» тоже включена в пасхальную обрядность. Традиционно баллада, начинающаяся со слов: «На зиленім зарінку / Йшов Сербен по горівку, / Йшов Сербен по горівку, / За ним дівчьи у вінку», исполнялась на Пасху на кладбище около церкви под тилинку — открытую флейту без грифных отверстий.

Мелодиям «великодніх співанок» (пасхальных песен) гуцульско-покутского порубежья присуща политекстовость. В селе Мышин Коломыйского района Івано-Франковской области нам удалось зафиксировать лирические и эпические тексты, исполняемые на ту же мелодию, что и пасхальная песня «Про Сербена» («На зиленім зарінку», пример 4). Миграционные произведения, пришедшие на гуцульско-покутское порубежье в конце XIX — начале XX века, при включении в пасхальный репертуар также начинали исполняться на местные политекстовые мелодии. Некоторые миграционные произведения дошли до нас в двух вариантах: пасхальном и необрядовом. Миграционная баллада про вдову и сыновей-моряхов исполнялась на праздники во время застолья («на набутках») на свою первоначальную мелодию (пример 5), на Пасху на кладбище — на пасхальную мелодию (пример 4), на которую также пели «Про Сербена», «Ой, з-за гори вітер дув» и другие семисложные пасхальные песни. Текст баллады никак не зависит от контекста исполнения:

Там у полі клен-терен,
Там я виріс сам оден.
А з-під того терена
Вийшла вдова молода.
Вийшла вдова молода,
Двоє синів вівела.
Двоє синів вівела,
В тихий Дунай пустила.

Там у полі клен-терен (звичайна пісня)

с. Мишин Коломийського р-ну
Івано-Франківської області

Пример 5. Необрядовий варіант баллади о вдові
и сыновьях-моряхах. Село Мишин Коломыйского района
Ивано-Франковской области. Записал в 2021 году
И. М. Струтинский от участников ансамбля «Наспів».
Транскрипция И. М. Струтинского

Ой, ти тихий Дунаю,
Я вже дітей не маю.
Ти кленовий листочок
Вкривай моїх діточок,
Ти дрібненький пісочок
Годуй моїх діточок.
Через років дваццять п'ять
Вийшла вдова води брать.
Вийшла вдова води брать,
Став корабель припливать.
А на тому кораблі
Припливають два сини.
Оден сидит на човні,
Розчісує кучері,
Другий сидит на човну,
Розчісує голову.
Ой, ти вдово молода,
Чи би-с за нас не пішла?
Я за вдного сама йду,
За другого дочку шлю.
Який тепер час настав,
Шо брат сестру не впізнав,
Яка тепер година,
Шо йде мати за сина!

В терминологии народных исполнителей определяющим оказывается не сюжет, а мелодия и контекст исполнения. В одном случае баллада о вдове и

Вівчар вівці зганяє

Роман Грона 1949 р.н., с. Новосілка Тлумачького району Івано-Франківської області



Пример 6. Гаївка «Вівчар вівці зганяє». Село Новоселка
Тлумачького району Івано-Франківської області. Записав в 2019 году
И. М. Струтинский от Романа Гроны (1949–2020).
Транскрипция И. М. Струтинского

сыновьях-моряхах определяется как «великодна співанка», в другом — как «звичайна співанка»¹.

Баллада о волшебном корне («возвращение милого при помощи чар»²) широко распространена по всей Украине. В некоторых регионах она исполняется на Купала³. В Прикарпатье чаще всего она встречается в пасхальном (гайковом) репертуаре. В селе Новоселка Тлумачьского района баллада-гайвка о волшебном корне «Вівчар вівці зганяє» (пример 6) сопровождает хоровод, который водят как женщины, так и мужчины; для нее, как и для других гайвок-хороводов, характерен рефрен «гей, гей, гей, гей, у-хаха!»⁴. В селе Подвербцы Тлумачьского района Івано-Франківської області гайвки называют «горошками». На Пасху их исполняют, ходя рядами вокруг церкви, а также в ходе шествия от церкви к краю села. Один из горошков с рефреном «гей-га, у-ха-ха» повествует о возвращении девушкой казака при помощи волшебного корня (пример 7):

...А ще корінь не скипів,
Йа вже милий прилетів.
Гей-га, у-ха-ха!
Йа вже милий прилетів!

¹ ПМА. 2021. Село Мышин Коломыйского района Івано-Франківської області.

² См.: Балады. Т. 1: Кохання та дошлюбні взаємини / Упор. О. Дей, А. Ясенчук, А. Іванницький. Київ: Наукова думка, 1987. С. 39.

³ ПМА. 2021. Село Кричишк Сарненского района Ровенской области.

⁴ ПМА. 2019. Село Новоселка Тлумачьского района Івано-Франківської області.

Накопала коріння (гаївка)

Іван Іванович Франчук, с. Підвербці
Івано-Франківської області



На-ко-па-ла ко-рі-ння з-під бі-ло-го ка-мі-ння, Гей-я у-ха-ха, з-під бі-ло-го ка-мі-ння.

Пример 7. Гаївка-баллада. Село Подвербцы
Тлумачского района Ивано-Франковской области.
Транскрипция И. М. Струтинского

А що ж тебе принесло:
Чи сивий кінь чи весло?
Гей-га, у-ха-ха!
Чи сивий кінь чи весло?

Привів мене сивий кінь
До милої на поклін.
Гей-га, у-ха-ха!
До милої на поклін.

Сідай, милий, за столець,
Будеш їсти корінець.
Гей-га, у-хаха!
Будеш їсти корінець!

Гіркий корінь, як полин,
Гірко мені жити з ним!
Гей-га, у-ха-ха!
Гірко мені жити з ним!

Вариант из села Подвербцы интересен тем, что имеет морализаторское окончание, показывающее, что пара, образовавшаяся в результате колдовства, не будет жить счастливо: «горький корень, как полынь, горько мне жить с ним»¹.

В селе Молодков Надворнянского района нам удалось записать вариант баллады о волшебном корне, которую там пели под танец «Чабан» с аккомпанементом скрипки, бубна и цимбал. Текст молодковского варианта баллады (пример 8) отличается от представленных выше баллад-гайвок только рефреном.

¹ ПМА. 2021. Село Подвербцы Тлумачского района Ивано-Франковской области.



Пример 8. Песня под танец «Чабан». Село Молодков
Надворнянского района Ивано-Франковской области.
Записал в 2021 году И. М. Струтинский от Е. Д. Кисляк 1947 г. р.
Транскрипция И. М. Струтинского

Таким образом, не только один и тот же балладный сюжет, но даже один и тот же текст может быть адаптирован как к песне под танец, так и к гаивке. Отсутствие баллад в наиболее ранних сборниках календарно-обрядовой поэзии весеннего цикла заставляет нас усомниться в теориях рубежа XIX—XX веков о происхождении баллады из песен весеннего цикла¹.

В настоящий момент балладные сюжеты широко представлены в различных жанрах календарно-обрядового фольклора, в частности в весенних календарно-обрядовых песнях. При попытке совместить народную терминологию, ориентирующуюся на календарь, и традиционно текстоцентричную академическую возникают такие термины, как, например, «балладная веснянка»².

2. Баллада и дойна

Дойна — жанр румынского и молдавского вокального и инструментального фольклора. В румынской и молдавской дойне присутствуют контрастные сопоставления (плавного движения со взлетами на большие интервалы, долгих звуков с короткими, напевности с речитативами), метроритмическая свобода; пунктирная и синкопированная ритмика чередуется в дойне с ровным движением³. Тексты дойны складываются в процессе исполнения⁴, передают настроение музыканта, а не сюжетную линию⁵.

¹ См.: Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. С. 193.

² Ігри та пісні. Весняно-літня поезія трудового року / Упоряд. О. І. Дей, А. І. Гуменюк. Київ, 1963. С. 291.

³ См.: Аксёнова Л. А. Дойна // Музыкальная энциклопедия. URL: https://gufo.me/dict/music_encyclopedia/%D0%94%D0%BE%D0%B9%D0%BD%D0%B0%ysclid=liee30yd3o439950565 (дата обращения: 25.05.2022).

⁴ См.: Годорожа К. Дойна как пример межжанровых связей в румынском фольклоре // Студент года 2022: Сборник статей XX Международного научно-исследовательского конкурса. Пенза: Наука и Просвещение, 2022. С. 287.

⁵ См.: Гилаш В. Дойна как этническая сущность: от Д. Кантемира к современности // «Păstrarea patrimoniului cultural în țările europene» = «Сохранение культурного наследия в странах Европы» = «Preservation of cultural heritage in the states of Europe»: Conf. intern. șt. (25–26 sept. 2008), Chișinău / Col. red.: A. Gilaș, T. Zaicovschi; red. resp.: V. Stepanov. Chișinău: Business-Elita, 2009. С. 213–219.

В фольклоре украинцев Прикарпатья тоже существует жанр дойна¹, но она имеет не много общих черт с дойной румынской. Мало кто знает о том, что на гуцульско-покутском порубежье в Коломыйском районе Ивано-Франковской области «дойнами» называют некоторые протяжные лирические и лиро-эпические произведения, исполняемые, как правило, в летне-осенний период аграрного календаря². Дойны гуцульско-покутского порубежья имеют жесткую строфическую структуру, часто исполняются коллективно (румынская дойна — сольный жанр), имеют меньше общих черт с румынскими дойнами, чем, например, импровизационные пастушеские песни украинцев Карпат (скитальческие («вандрівницькі») и некоторые песни-хроники), для которых так же характерна манера свободного *parlando* и вольное варьирование мелодических ходов³. Ряд дойн поют на мотив типа «Чому-с ни прийшов?» (пример 9). В текстах дойн гуцульско-покутского порубежья можно вычленить ряд мотивов («косари и вдова», «разбойники убивают сестру косарей», «девушку выдают замуж за нелюбимого в Тернополе», «тоска по милой» и т. д.)⁴, однако полное раскрытие какого-либо сюжета для них не характерно.

Из известных нам двадцати дойн гуцульско-покутского порубежья только в одной мы находим целостный балладный сюжет («девушка предпочитает смерть бесчестию»), и то не во всех ее вариантах. Дойна повествует о том, как сестра Олена несет на поле еду братьям-косарям, на нее нападают разбойники,

¹ В XIV–XV веках Покутье являлось ареной борьбы Молдавии и Речи Посполитой (см.: *Кирчів Р.* Покуття як історико-етнографічний район України // Народознавчі зошити. 2017. № 1. С. 10). К этому периоду относят появление в покутском диалекте ряда румынских заимствований. Возможно, слово «дойна» приходит на Покутье именно в это время. Впрочем, контакты покутян с молдаванами и волохами продолжались и после XV века (совместное участие в опришковском движении в XVII–XVIII веках и т. д.) (см.: *Грбовецький В. В.* Легендарні опришки — лицарі Карпат (XVI–XIX ст.) в літописі та ілюстраціях. Вид. 2-е, доповн. Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2008. С. 28). До 1990-х годов жители правобережной части Коломыйского района вели полонинское хозяйство: коломыйские пастухи каждую весну гнали овец на полонины, расположенные у самой украинско-румынской границы (ПМА. 2019. Яворов Косовского района Ивано-Франковской области).

² См.: *Савчук М.* Від Зеленої неділі до пилипівки. Звичаї, традиції, ігри, пісні літньо-осіннього циклу, які записав упродовж 1975–2003 років Микола Савчук у селі Великому Ключеві Коломыйського району Івано-Франківської області. Коломия: Вік, 2012. С. 79.

³ По словам С. И. Грицы, значительную роль в формировании вокального мелоса импровизированных пастушеских мелодий сыграла сопилка-теленка. Э. Риглер, исследовавший этот инструмент у румын, определил его строй: e-a-h-cis-dis(заниж.)-e-fis(заниж.)-g (см.: *Грица С. И.* Украинская песенная эпика. М.: Советский композитор, 1990. 264 С. 85).

⁴ Под мотивом мы понимаем традиционный, повторяющийся элемент фольклорного повествования (см.: *Силантьев И. В.* Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике. Очерк историографии. Новосибирск: ИДМИ, 1999. С. 4).



Пример 9. «Чому-с ни прийшов?» Село Ключев Великий
Коломыйського району Івано-Франківської області.

Пели жнеи, на толоках, на вечерках. Записал в 1980 году Н. В. Савчук
от М. М. Савчук (по-уличному — Грибички) 1939 г. р. Транскрипция М. Тимофеева

она прыгает с моста, щоб им не достаться¹: «Най мої очи вода вімочи, / Най не-люб не зглядає. (2р.) / Най моє кіло всьо рибка із'їст, / Най нелюб не збиткує (2 р.)...»² В другом варианте разбойники просто убивают Олену и забирают у нее еду: «Олену вбили, сніданьї взьили, / Ой, там, там, при долині»³. Оба варианта исполняются на мотив, близкий к представленному в нотном примере 10.

Наиболее полный вариант дойны «Косі косарі»:

Косі косарі, йа вба Василі,
Ой, отам при долині,
Косьи косарі, йа вба Всилі,
Ой, отам при зилені.

Оленка-сестра їм їсти несла,
Ой, отам при долині,
Оленка-сетра їм їсти несла,
Ой, отам при зилені.

Пирийшли її два розбійники,
Ой, отам при долині,
Пирийшли її два розбійники,
Ой, отам при зилені.

¹ Сюжет 134 по Ю. М. Смирнову (см.: Смирнов Ю. И. Восточнославянские баллады и близкие им формы. Опыт указателя сюжетов и версий. М.: Наука, 1988. С. 58).

² Записал Н. В. Савчук от М. Савчук в селе Ключев Великий Коломыйського району Івано-Франківської області.

³ ПМА. 2021. Село Ключев Великий Коломыйського району Івано-Франківської області.

Косі косарі

Марія Савчук (1908-1994), зап. Микола Савчук у 1989 р.,
с. Ключів Великий Коломийського р-ну Івано-Франківської області.

$\text{♩} = 64$

Ко - сі ко- са- рі й о- ба Ва- си- лі,

Там, о- там при до- ли- ні,

Ко- сі- ко- са- рі, ой, два Ва- си- лі, там, о- там, при до- ли- ні.

Пример 10. Дойна «Косі косарі». Село Ключев Великий
Коломийського району Івано-Франківської області.
Записав в 1989 году Н. В. Савчук от М. М. Савчук.
Транскрипція Т. С. Ерлыковой

Обід із'їли, Оленку взяли,
Ой, отам при долині,
Обід із'їли, Оленку взяли,
Ой, отам при зилені.

Молода Оленко, будь же ти з нами,
Ой, отам при долині,
Молода Оленко, будь же ти з нами,
Ой, отам при зилені.

Оленка пішла, з мосту втонула,
Ой, отам при долині,
Оленка пішла, з мосту втонула,
Ой, отам при зилені.

Най мої коси вода підноси,
Най, нелюб не доносить.
Най мої коси вода підноси,
Най, нелюб не доносить.

Най мої очки спивають пстручки,
Най нелюб ни дивисі.
Най мої очки спивають пстручки,
Най нелюб ни дивисі.

Ой, ти парубок

Марія Михайлівна Олексин (Мендик) 1933 р.н.,
с. Старий Лисець, Івано-Франківська область.



Пример 11. Лирическая песня «Ой, ти парубок». Село Старый Лисец
Тысменицкого района Ивано-Франковской области. Записал в 2021 году
И. М. Струтинский от М. М. Олексин (Мендик) 1933 г. р.
Транскрипция И. М. Струтинского

Най мої ручки б'ють камінчики,
Най нелюб не ламаї.
Най мої ручки б'ють камінчики,
Най нелюб не ламаї¹.

Дойны гуцульско-покутского порубежья пели жнеи, косари, также их исполняли на совместных работах — толоках и вечерках². Большинство дойн сел Киданча, Мышин, Ключева (Коломыйский район Ивано-Франковской области) — это лирические протяжные монодийные песни раннего пласта прикарпатского фольклора³. В XX веке нередко происходило переложение старинных лирических песен на более простые современные мотивы⁴. Некоторые тексты (например, «Ой ти парубок, я дівчина красная») можно встретить в прикарпатских селах как в исполнении на мотив дойны, так и на поздний лирический мотив⁵.

¹ Савчук М. Від говіння до Зеленої неділі. Звичаї, традиції, ігри, пісні весняного циклу, які записав упродовж 1975–2003 років Микола Савчук у селі Великому Ключеві Коломийського району Івано-Франківської області. Коломия: Вік, 2007. С. 82–83.

² См.: Там же. С. 79.

³ Поздние многоголосные песни, такие как «В зеленій діброві дуб розвивається», распространились на Гуцульщине и Покутье уже в XX веке благодаря хоровым кружкам, организованными «Просвітою».

⁴ См.: Сербина Н. В. Традиционная лирика Центральной Украины на поздней стадии развития. М.: Ваш формат, 2018. С. 37.

⁵ Вариант из села Ключев Великий Ивано-Франковской области (мелодия, как в нотном примере 8):

Ой, ти парубок, ой, ти парубок,
А я дівчина красна.
А ти їв та й пив, бай, у коршмоньці,
Я ж тобі коня пасла.
А ти їв та й пив, бай, у коршмоньці,
Я ж тобі коня пасла.

Вариант из села Старый Лисец — см. нотный пример 9 (ПМА. 2019. Село Старый Лисец Ивано-Франковской области).

Народные исполнители могли отнести к дойнам и некоторые баллады. Большинство дойн (как украинских дойн Прикарпатья, так и румынских) передают не сюжет, а настроение лирического героя, при этом зачастую они содержат мотивы, встречающиеся не только в лирических песнях, но и в балладах, и даже фрагменты балладных сюжетов. Дойны-баллады отличаются от остальных дойн только тем, что полностью раскрывают определенный драматический балладный сюжет, и народными исполнителями не выделяются в особую категорию.

Как мы видим, для народной терминологии в данном случае существеннее оказывается не текстовая, а музыкальная составляющая произведения, а также время и место его исполнения.

3. Баллада и лирическая песня

В ходе экспедиции 2021 года в селе Мышин Коломыйского района Ивано-Франковской области нам посчастливилось записать балладу о братьях-разбойниках и сестре (пример 12):

У вишневному саду,
Ой там хатка горішкова,
В ній сиділа бідная вдова,
Дев'їть синів мала вна.
А десяту одиницю,
Назвала ї Палагницьов,
Сини зросли, в розбій пішли,
Доньку дала за Адама.
Не хотів він з людьми жити,
Пішли собі в сині гори,
Збудували собі двори,
Як надійшли розбійники.
Адамови шию скьили,
Дитиночку на кіл збили,
Палагночку з собов взьили.
— Ти скажи нам вірну правду,
Та й з котрого ти є роду.
— Ой, я з села Василева,
Ой, там хатка горішкова,
В ній сиділа бідная вдова,
Дев'їть синів мала вна,
А десяту одиницю,
Назвала ї Палагницьов,
Сини зросли, в розбій пішли,
Доньку дала за Адама.
Не хотів він з людьми жити,
Пішли собі в сині гори,
Збудували собі двори.

Про Адама

Світлана Голиней, с. Мишин

У виш- не-во- му- са-ду, Ой, там хат- ка го-ріш- ко- ва

В ній си- ді- ла бід- на-я вдо-ва, Дев- ить си- нів ма- ла у- на

А де- ся- ту о- ди-ни-цю Наз- ва- ла ї Па- лаг- ни- цюв

Си- ни зрос- ли в роз- бій пі- шли донь-ку да- ла за А- да- ма.

Приклад 12. Баллада «Про Адама» (о братьях-разбойниках и сестре).

Село Мышин Коломыйского района Ивано-Франковской области.

Записал в 2021 году И. М. Струтинский от С. Н. Голиней.

Транскрипция П. И. Гоцмановой, И. М. Струтинского

Як надійшли розбійники,
Адамови шию скъили,
Дитиночку на кіл збили,
Палагночку з собов взбили.
— Стіймо, браті, земля дрижит:
Межи нами сестра лежить.
Даймо сестрі капшук грошей,
Буде другий зыть хороший.

В альманахе «Великодні дзвони», посвященном пасхальной обрядности села Мышин, написано, что балладу о братьях-разбойниках и сестре на Пасху исполняли на тот же мотив, что и гаивку «Про Сербана» и «Там у полі клен-терен»¹. По словам руководительницы мышинского ансамбля «Наспів» С. Н. Голиней, познакомившей нас с балладой «Про Адама», она не была приурочена к какому-либо празднику и на гаивковый мотив не исполнялась². Балладу о сестре и братьях-разбойниках в селе Мышин называют «да внов співанков». Из-за существенного изменения жизненного уклада, автомати-

¹ Великодні дзвони: Альманах. Косів: Писаний Камінь, 2011. 112 с.

² ПМА. 2021. Село Мышин Коломыйского района Ивано-Франковской области.



Пример 13. «Сумний вечір, сумний ранок». Село Ключев Великий Коломыйского района Ивано-Франковской области. Записал в 1980 году Н. В. Савчук от Марии Кушмелюк и Явдохи Карпенюк. Транскрипция И. М. Струтинского, П. И. Гоцмановой

Сумний вечір, сумний ранок

Марія Олексин (Мендик) 1933 р.н., с. Старий Лисець, Тисменицького району Івано-Франківської області



Пример 14. «Сумний вечір, сумний ранок». Село Старый Лисець Тисменицкого района Ивано-Франковской области. Записал в 2019 году И. М. Струтинский от М. М. Олексин (Мендик) 1933 г. р. Транскрипция И. М. Струтинского, П. И. Гоцмановой

зации ряда хозяйственных работ в настоящее время отсутствует среда, в которой длинные песни, подобные этой, были бы востребованы, поэтому сейчас песня «Про Адама» практически нигде не исполняется.

В селе Ключев Великий Коломыйского района Ивано-Франковской области балладу о братьях-разбойниках пели на тот же мотив, что и ряд лирических песен: например, лирическую песню «Сумний вечір, сумний ранок» (пример 13). В некоторых сборниках XX века песню «Сумний вечір, сумний ранок» относят к балладам по причине наличия в ней балладного мотива «сторожевой казак»¹. Полагаем, что это не является достаточным основанием для отнесения этой песни к балладам: одни и те же мотивы присутствуют как в лирических песнях, так и в эпике, но в каждом жанре они раскрываются по-разному. В данном случае повествование ведется от первого лица, сюжет не представляет целостности и завершенности. В селе Ключев Великий и лирическую песню «Сумний вечір, сумний ранок», и исполняемую на ту же мелодию балладу о сестре и братьях-разбойниках называют «давніми співанками».

При относительном единообразии текста баллады о сестре и братьях-разбойниках мелодии, на которые она поется, даже в двух соседних селах отличаются друг от друга весьма существенно. Песню «Сумний вечір, сумний ранок» в одном селе нам удалось зафиксировать сразу в двух вариантах. Один мотив исполнительница М. М. Олексин (Мендик) из села Старый Лисець Ивано-Франковской области слышала еще от своих родителей (пример 14);

¹ См.: Павленко І. Я. Історичні пісні Запоріжжя: регіональні особливості та шляхи розвитку. Запоріжжя: Тандем-У, 2003. С. 73.

Сумний вечір, сумний ранок (пізня мелодія)

Марія Олексин (Мендик) 1933 р.н., с. Старий Лисець,
Тисменицького району Івано-Франківської області.



Пример 15. «Сумний вечір, сумний ранок» (поздний вариант).

Село Старый Лисець Тисменицкого района Ивано-Франковской области.

Записал в 2019 году И. М. Струтинский от М. М. Олексин (Мендик) 1933 г. р. Транскрипция
И. М. Струтинского, П. И. Гоцмановой

на второй мотив (пример 15), по ее словам, «песню уже потом переложили, потому что молодежи так больше нравилось»¹.

Текст баллады о сестре и братьях-разбойниках из села Ключев Великий:

Була вдова Василина (2 раза),
Дев'яць синів породила (2 раза).

Синки росли, в розбій пішли,
Синки росли, в розбій пішли.

А дисьгиту доньку мала (2 раза),
За крамарьї її дала (2 раза).

Вни не добри в міські жили (2 раза),
В пущі ліса накупили (2 раза).

Та й стали сі будувати (2 раза),
Злотом верьхи укривати (2 раза).

Та як прийшли розбійники (2 раза)
Злотні верьхи поздоймали (2 раза).

Крамареві голву ськили (2 раза),
Крамарьитко на пальь вбили (2 раза).

Крамариху з собов взьили,
Крамариху з собов взьили.

¹ ПМА. 2021. Село Старый Лисець Тисменицкого района Ивано-Франковской области.

Ідуть гору, йдуть другою (2 раз),
А на трекі треба стати,
Треба трохи відпочати.

Вісім хлопців лігло спати (2 раз),
А найстарший став питати (2 раз):

«Відки ж ви сі в пущі взяли (2 раз),
Злотом верьхи укривали?» (2 раз)

«Була вдова Василина (2 раз),
Дев'яток синів породила (2 раз).

Синки росли, в розбій пішли,
Синки росли, в розбій пішли.

А дисьиту мене мала (2 раз),
За крамарьї мене дала (2 раз).

Ми ни добри в міські жили (2 раз),
В пущі ліса накупили (2 раз).
Та й стали сі будувати (2 раз),

Злотом верьхи укривати (2 раз).

Хлопиц братів став бужати (2 раз).
«Шо ж ми, хлопці, наробили (2 раз),
Ми швагрови голву ськили! (2 раз)

Встаньти, бракі, зимля дрижит (2 раз):
Мижи нами систра сидит! (2 раз)

Шо ж ми, хлопці, наробили (2 раз),
Ми швагрови голву ськили! (2 раз)

Швагриньитко на паль вбили (2 раз),
Рідну систру з собов взьили! (2 раз)

Скинью, бракі, шьипку гроший (2 раз),
Шоби в сестри муж хороший» (2 раз).

«Та й скидайти ви вже по дві (2 раз),
Коли нима долі мої» (2 раз).

Та й пішли вни долнами (2 раз),
Дали її за Романа (2 раз).

В Романа би кужіль прясти (2 раза),
Оченьями в садок пасти (2 раза)¹.

Текст песни «Сумний вечір, сумний ранок» из села Ключев Великий Коломыйского района Ивано-Франковской области (отрывок):

Сумний вечір, сумний ранок (2 раза).
Десь поїхав мій коханок.

Десь поїхав та й немає (2 раза),
Моє серце зомліває.

Десь поїхав та й баритсі (2 раза),
Моє серце печалитсі.

Ой, вийду я на галеру (2 раза),
Де стояли кавалери.

Ой, вийду я на той ганок (2 раза).
Чи ни їде мій коханок?

Текст песни «Сумний вечір, сумний ранок» из села Старый Лисец Тысменицкого района Ивано-Франковской области:

Сумний вечір, сумний ранок (2 раза)
Десь поїхав мій коханок.
Десь поїхав та й немає (2 раза),
Серце з жалю завмирає.
Ой, він їде, я йго бачу (2 раза),
Він смієсі, а я плачу.
Ой, він їде та й моргає (2 раза),
Нагайкою коня крає.
Нагайкою коня крає (2 раза),
Всю країну обїжджає.
Як обїхав всю країну (2 раза),
Пустив коня на долину.
Пустив коня на долину (2 раза),
Сам ляг спати на годину.
А в долині кирниченька (2 раза),
Коло неї травиченька.
Я урвала травиченьку (2 раза),
Помочила в водиченьку.

¹ Записал Н. В. Савчук в 1980 году от Г. И. Микитюк (Гафии Федора Илькового) (1915–1998) (*Савчук М.* Від Зеленої неділі до пилипівки. С. 92–94).

Помочила в водиченьку (2 раза)
Та й милого по личеньку:
Вставай, милий, годі спати (2 раза),
Бо йдуть турки воювати.
Коня уб'ють, другий буде (2 раза),
Тебе уб'ють, жаль ми буде¹.

Приведенные нами примеры показывают, что народные баллады, по крайней мере исследуемого нами региона, с музыкальной точки зрения могут не отличаться от лирических песен. Народная терминология разделяет песни по времени создания, мелодии, характеру исполнения. Сюжетные особенности песен для народной классификации не так существенны, как для академической.

Термин «народная баллада» возник два столетия назад при анализе фольклорных текстов, когда собиратели устной словесности еще придавали мало значения музыкальной составляющей песни, среде ее бытования и т. д. В дальнейшем было установлено, что балладные сюжеты в различных локальных традициях связаны с разными жанрами обрядового и необрядового фольклора, существуют баллады-веснянки, баллады-колядки и т. д. Текстологические исследования XX века пролили свет на происхождение эпических жанров фольклора, выявив связи между былинным эпосом и средневековыми профессиональными музыкантами бесписьменной традиции, исторической песней и солдатской средой, новой балладой (и романсом) и балладой литературной. Однако полное понимание границ жанра возможно лишь при выявлении прагматики его живого функционирования в исследуемом сообществе.

Собственно балладой чаще всего называют протяжную песню с балладным сюжетом. Народные баллады, исполняемые под танцы (например, под танец «Чабан») либо во время совершения тех или иных календарных обрядов, во многих фольклорных сборниках попадают в разделы «Танцы» и «Календарная поэзия». Причины, по которым та или иная баллада оказалась приуроченной к тому или иному обрядовому действию, связанному с традиционным земледельческим календарем, установить практически невозможно. Приведенные нами примеры баллад о волшебном корне и о сестре-отравительнице, в разных регионах исполняемые в различные периоды годового цикла, зачастую не отличаются друг от друга по тексту. При этом возможно проследить изменение мелодии баллады при ее включении, например, в весенний пасхальный цикл.

¹ ПМА. 2019. Село Старый Лисец Тысменицкого района Ивано-Франковской области.

Исследуя фольклор украинцев Карпат, нам удалось выявить только одну балладу, которую народные исполнители называли дойной, притом что во многих дойнах встречаются мотивы, характерные для семейно-бытовых песен, в том числе баллад («девушку отдают за нелюбимого» и т. д.). Особенности дойны, лирического импровизационного жанра, передающего чувства певца, как правило, не позволяют при ее исполнении раскрыть драматический балладный сюжет в полной мере. Сюжетность — одна из важнейших черт баллады — может отходить на второй план при исполнении балладного текста под танец. Наличие не просто эпического элемента, а полное раскрытие в песне определенного драматического события отличает балладу от лирической песни с балладными мотивами.

Исполнение некоторых лирических песен и баллад прочно связывается народными исполнителями если даже не с конкретными праздниками, то с определенными периодами календаря и соответствующими им сельскохозяйственными работами. В связи с этим возникает множество вопросов о правомерности строгого разграничения обрядовой и необрядовой музыки.

Получение полноценного представления о жанровой специфике народной баллады невозможно без учета особенностей функционирования балладных произведений в традиционной среде их бытования. Поэтому представляется целесообразным применять в балладоведческих исследованиях также терминологию, распространенную в среде носителей изучаемой традиции. Совмещение книжной дефиниции жанра с терминологией народных исполнителей (например, баллада-веснянка, баллада-колядка и т. д.) позволяет более точно обозначить не только текстовые особенности произведения, но и его роль в календарно-обрядовой жизни народа.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

НТШ — Наукове товариство імені Т. Г. Шевченка.

ПМА — полевые материалы автора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аксёнова Л. А. Дойна // Музыкальная энциклопедия. URL: https://gufo.me/dict/music_encyclopedia/%D0%94%D0%BE%D0%B9%D0%BD%D0%B0?ysclid=liee30yd3o439950565 (дата обращения: 25.05.2022).
2. Балади. Т. 1: Кохання та дошлюбні взаємини / Упор. О. Дей, А. Ясенчук, А. Іванницький. Київ: Наукова думка, 1987. 528 с.
3. Балашов Д. М. Русская народная баллада // Народные баллады / Вступ. статья, подгот. текста и примеч. Д. М. Балашова; общ. ред. А. М. Астаховой. М.; Л.: Советский писатель, 1963. С. 5–41.
4. Великодні дзвони: Альманах. Косів: Писаний Камінь, 2011. 112 с.
5. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 404 с.

6. *Гилаш В.* Дойна как этническая сущность: от Д. Кантемира к современности // «Păstrarea patrimoniului cultural în țările europene» = «Сохранение культурного наследия в странах Европы» = «Preservation of cultural heritage in the states of Europe»: Conf. intern. șt. (25–26 sept. 2008), Chișinău / Col. red.: A. Gilaș, T. Zaicovschi; red. resp.: V. Stepanov. Chișinău: Business-Elita, 2009. С. 213–219.
7. *Гнатюк В. М.* Гаївки. Львів: Видавництво НТШ, 1909. 267 с.
8. *Годорожа К.* Дойна как пример межжанровых связей в румынском фольклоре // Студент года 2022: Сборник статей XX Международного научно-исследовательского конкурса. Пенза: Наука и Просвещение, 2022. С. 286–291.
9. *Гравовецький В. В.* Легендарні опришки — лицарі Карпат (XVI–XIX ст.) в літописі та ілюстраціях. Вид. 2-е, доповн. Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2008. 464 с.
10. *Грица С. И.* Украинская песенная эпика. М.: Советский композитор, 1990. 264 с.
11. *Ігри та пісні. Весняно-літня поезія трудового року / Упоряд. О. І. Дей, А. І. Гуменюк.* Київ, 1963. 568 с.
12. *Льницький М.* Сербські сюжети української фольклорної балади // Вісник Львівського ун-ту ім. І. Франка. Серія філологічна. Львів, 1999. Вип. 27: Українська фольклористика. С. 84–90.
13. *Кирчів Р.* Покуття як історико-етнографічний район України // Народознавчі зошити. 2017. № 1. С. 3–22.
14. *Кученатова С. В.* Календарно приуроченные балладные песни славян и балтов // Календарный песенно-обрядовый комплекс: исторические корни и полиэтнический контекст: научно-методические материалы Международной конференции к 50-летию сектора фольклора ЛГИТМиК/РИИИ «Традиционная культура: музыка, танец, театр, обряд» (14–16 ноября 2019 года) / Сост. и отв. ред. Н. Ю. Альмеева. СПб.: РИИИ, 2019. С. 101–110.
15. *Левіцький В.* Інструментальний супровід обрядового танцю «сербен» в селі Чортівці на придніпровському Покутті // Етномузика: Збірка статей та матеріалів на честь 150-річчя від дня народження Лесі Українки / Упор. Л. Лукашенко. Львів: Галич-прес, 2021. С. 147–158.
16. *Луканюк Б.* Гаївки. Спроба генотипної класифікації (на архівних матеріалах Кабінету народної творчості Львівської державної консерваторії імені Миколи Лисенка). Львів: Сполом, 2015. 154 с.
17. *Міндер Т. Й.* Весняна календарно-обрядова поезія українців: регіональна специфіка та жанрова динаміка: Автореф. дис. ... кандидата філологічних наук: 10.01.07. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2005.
18. *Мишанич С.* Сучасне життя української народної балади в Карпатах // Фольклористичні та літературознавчі праці. Донецьк, 2005. Т. 1. С. 256–298.
19. *Павленко І. Я.* Історичні пісні Запорожжя: регіональні особливості та шляхи розвитку. Запоріжжя: Тандем-У, 2003. 208 с.
20. *Пропт В. Я.* Жанровый состав русского фольклора // Русская литература. 1964. № 4. С. 58–76.
21. *Савчук М.* Від говіння до Зеленої неділі. Звичаї, традиції, ігри, пісні весняного циклу, які записав упродовж 1975–2003 років Микола Савчук у селі Великому Ключеві Коломийського району Івано-Франківської області. Коломия: Вік, 2007. 120 с.
22. *Савчук М.* Від Зеленої неділі до пилипівки. Звичаї, традиції, ігри, пісні літньо-осіннього циклу, які записав упродовж 1975–2003 років Микола Савчук у селі Великому Ключеві Коломийського району Івано-Франківської області. Коломия: Вік, 2012. 112 с.
23. *Сербина Н. В.* Традиционная лирика Центральной Украины на поздней стадии развития. М.: Ваш формат, 2018. 216 с.
24. *Силантьев И. В.* Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике. Очерк историографии. Новосибирск: ИДМИ, 1999. 103 с.

25. *Смирнов Ю. И.* Восточнославянские баллады и близкие им формы. Опыт указателя сюжетов и версий. М.: Наука, 1988. 117 с.
26. *Струтинский И. М.* Прикарпатская гаївка/маївка/перепелонька и народная баллада // Искусство и образование. 2022. № 3 (137). С. 62–73.
27. *Шевченко Т. Г.* Повне зібрання творів: У 12 т. Київ: Наукова думка, 1990. Т. I. 525 с.
28. *Якименко Т. С.* Песни-баллады в женской традиции Белорусского Севера: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / ЛГИТМиК. Л., 1984. 137 с.
29. *Kolberg O.* Pokucie. Cz. II. Dzieła wszystkie. T. 30. Wrocław; Poznań, 1963 (Reedycja fotooffsetowa, pierwodruk: Kraków, 1883).
30. *Pauli Ž.* Pieśni ludu ruskiego w Galicyi. T. 1. Lwów, 1839. 177 s.; T. 2. Lwów, 1840. 205 s.
31. *Zaleski W.* Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego. Lwów, 1833. 516 s.

Аннотация

В статье рассматривается история появления термина «баллада», история изучения жанра народной баллады, а также проблема определения границ жанра. Проблематика специфики народной баллады рассматривается в контексте ее связи с рядом музыкально-поэтических форм фольклора, такими как гаївка, дойна и лирическая песня. Показывается невозможность установления жестких закономерностей связей балладных сюжетов с тем или иным отрезком земледельческого календаря. При этом прослеживаются изменения мелодий баллад при их включении, например, в песни весеннего цикла. При рассмотрении различий терминологии народных исполнителей и исследователей традиции обнаруживается необходимость обращать внимание на народную терминологию, которая учитывает контекст исполнения, а также музыкальную сторону народных баллад.

Abstract

This article focusses on the emergence of the term ballad, the history of the study of the folk ballad genre, and the problem of defining the boundaries of the genre. The specifics of the folk ballad are considered in light of its connection with a number of musical and poetic forms in folklore, such as the haivka, doina, and the lyric song. It is suggested that it is impossible to establish any rigid correlation between the contents of ballads and the agricultural calendar. At the same time, changes to their melodies can be found when they are included, for example, in the songs of the Spring Cycle. Regarding the differences in terminology used by folk performers and researchers of traditional practices, it is necessary to pay attention to folk terminology, which takes into account the context of performance, as well as the musical side of folk ballads.

- ✓ *Ключевые слова:* народная баллада, эпическое исполнительство, лиро-эпика, календарные песни.
- ✓ *Keywords:* folk ballad, epic performance, lyrical epic, calendar songs.

№ 2 / 2023

ЮБИЛЕИ. ПАМЯТНЫЕ ДАТЫ

К 100-летию
со дня смерти
Ю. Г. Циммермана

Ассортимент музыкальных инструментов фирмы «Юлий Генрих Циммерман» и его потребители

ЛОМТЕВ ДЕНИС GERMANOVICH

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

LOMTEV DENIS G.

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

E-mail: degelo@mail.ru

«Юлий Генрих Циммерман положил мильон в карман»¹ — такая присказка бытовала в первое десятилетие XX века в среде московских рабочих. Она была далеко не единственным фольклорным упоминанием, пожалуй, самого известного в стране предпринимателя музыкального профиля, чьи товары обеспечивали приятное времяпрепровождение представителей фактически всех социальных слоев. И конечно же, в России судачили о его доходах, действительно немалых, так что «милльон» из приведенного выше двустышия вовсе не был чрезмерным преувеличением реального положения дел.

Юлиус Генрих Циммерман родился 22 сентября 1851 года в Штернберге (на тот момент в составе Великого герцогства Мекленбург-Шверин) в семье дубильного мастера. По окончании гимназии в Висмаре он планировал постигать азы профессии своего отца. Однако, проходя практику в магазине колониальных товаров в Ростоке, юноша увлекся коммерческим делом, причем столь серьезно, что уже к двадцати одному году работал в могущественном берлинском банке *Mendelssohn & Co*. Именно по поручению этого учреждения в 1875 году Циммерман отправился в Санкт-Петербург для налоговых консультаций.

Незаурядное коммерческое чутье и готовность к финансовому риску стояли за смелым решением амбициозного немца основать в России собственное дело. В течение нескольких месяцев того же 1875 года был обустроен первый музыкальный магазин, предлагавший ноты и недорогие музыкальные инструменты, которые небольшими партиями ввозились из Германии. Как оказалось, повышенным спросом среди петербургских покупателей пользо-

¹ Прусаков А. П. Фольклор московских рабочих в предоктябрьское десятилетие // Советская этнография. 1970. № 4. С. 109.

вались гармоники — именно благодаря их продаже наращивался необходимый для развития фирмы капитал¹.

Достичь прибыли в короткие сроки также позволяло издание нот развлекательной музыки, чем Циммерман начал вплотную заниматься уже со следующего года. Другой важной составляющей ассортимента печатной продукции стали многочисленные школы и самоучители игры на инструментах. По тиражам они уступали модным салонным танцам и романсам, но тем не менее успешно продавались, будучи «привязанными» к предлагаемым в его же магазине инструментам².

Занявшись в начале 1880-х годов расширением профиля фирмы, Циммерман учел состояние производства музыкальных инструментов в целом по России. И если изготовление фортепиано здесь уже достигло фабричного размаха (в Санкт-Петербурге находились такие именитые предприятия, как «Братья Дидерихс», «К. М. Шрёдер» и «Я. Беккер»), то производство других инструментов все еще оставалось в руках небольших мастерских, ориентированных в первую очередь на профессиональных музыкантов и состоятельных любителей³. Инструменты поставлялись такими мастерскими в основном на заказ малыми партиями или даже в единственном экземпляре, а для клиентов с менее высокими требованиями и более низкой покупательной способностью они стоили слишком дорого. Именно тут Циммерман и нашел перспективную нишу.

История его фабрики по производству музыкальных инструментов началась с открытия в 1883 году в доме № 46 по Гороховой улице ремонтной мастерской⁴. 15 августа того же года предприниматель снял одиннадцать комнат в бельэтаже дома № 36 на Большой Морской, которые использовал под торговую площадь, мастерскую и контору; к ним была присовокуплена расположенная на том же этаже трехкомнатная квартира для собственных нужд. Годовая арендная плата за все помещения составляла 5850 рублей⁵.

¹ См.: *Herchenröder S.* 125 Jahre Zimmermann Frankfurt: Jubiläums-Festschrift. Frankfurt am Main: Zimmermann, 2001. S. 14.

² Подробнее об издательской деятельности Циммермана см.: *Ломтев Д. Г.* Ассортимент и коммерческие стратегии музыкального издательства Юлиуса Генриха Циммермана // Научный вестник Московской консерватории. 2020. № 3 (42). С. 182—198; *Schroth G.* Die Geschichte des Musikverlags Zimmermann: 1876—1976. Der Weg von der Newa an den Main. Frankfurt am Main, 1976. 23 S.

³ Примечательно, что в данной отрасли доминировали специалисты немецкого происхождения. См.: *Ломтев Д. Г.* Конкуренция фортепианных фабрик-лидеров в России второй половины XIX века // Музыковедение. 2011. № 6. С. 13—17; *Ломтев Д. Г.* Немецкие производители струнных смычковых и духовых инструментов в России // Обсерватория культуры. 2011. № 6. С. 71—75.

⁴ См.: *Отюгова Т., Галембо А., Гурков И.* Рождение музыкальных инструментов (Из истории Ленинградского производственного объединения по изготовлению музыкальных инструментов): Очерки. Л.: Музыка, 1986. С. 147.

⁵ ЦГИА СПб (Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга). Ф. 1549. Оп. 1. Д. 6. Л. 37—42.

Первоначально в мастерской работало всего восемь человек — они ремонтировали и собирали из привозных деталей духовые, струнные, ударные и клавишные инструменты. Через несколько лет коммерческих площадей для растущей компании стало едва хватать, поэтому 1 июля 1889 года были арендованы дополнительные торговые помещения в соседнем доме № 40 за 1400 рублей в год¹. Полтора месяца спустя, в рамках продления договора аренды 1883 года, к имеющимся одиннадцати комнатам добавились три сарая для мастерской во внутреннем дворе дома № 36 по Большой Морской за 1050 рублей в год². В июне 1885 года Циммерман приобрел мастерскую в доме № 29 по Вознесенскому проспекту вместе со всем оборудованием и материалами, в 1893 году к ней присоединилась еще одна — по обработке кожи для музыкальных инструментов.

После переноса в 1886 году центрального бюро компании в Лейпциг началась ее экспансия на территории Германии и осваивание западноевропейских рынков. Покупка лейпцигской фабрики *Adler* (1900), на которой был налажен выпуск музыкальных шкатулок и автоматов «Фортуна»³, и лейпцигской фортепианной фабрики *Gustav Fiedler* (1904), открытие филиалов в Лондоне (1896) и Риге (1905), создание мастерских в Маркнойкирхене (1908), поставлявших, помимо струнных смычковых инструментов, балалайки и домры, красноречиво свидетельствуют о последовательном расширении концерна.

Но и активы в России не утратили своего значения. На рубеже веков предприниматель подобрал новое помещение для петербургской фабрики духовых инструментов (в доме № 23 по 6-й роте Измайловского полка) и вложил значительные средства в ее техническое оснащение, купив два кузнечных горна, три ванны для никелирования, три электродвигателя, десять токарных станков, трубогибочный станок и штамповочную машину⁴.

При разработке оптимальных стратегий развития концерна в России учитывались многочисленные отзывы покупателей с важными в статистическом плане данными о предпочитаемых товарах, логистических услугах и степени удовлетворенности заказчиков. С привлечением этой корреспонденции, а также преysкурантов и сохранившихся инструментов, ныне ставших музейными экспонатами и предметами частных коллекций⁵, ниже рассматри-

¹ ЦГИА СПб. Ф. 1549. Оп. 1. Д. 6. Л. 29–31.

² ЦГИА СПб. Ф. 1549. Оп. 1. Д. 6. Л. 27–28.

³ См.: Ломтев Д. Г. Механические музыкальные инструменты в ассортименте фирмы «Юлий Генрих Циммерман» // Научный вестник Московской консерватории. 2021. № 2 (45). С. 48–65.

⁴ См.: Отюгова Т., Галембо А., Гурков И. Рождение музыкальных инструментов... С. 148.

⁵ За любезно предоставленные сведения об экспонатах автор сердечно благодарит Ю. А. Апалькова (Борисоглебский историко-художественный музей), Е. В. Бундакову (Литературно-мемориальный музей А. П. Гайдара, г. Арзамас), Д. С. Вишнякова и С. Г. Рубцова (Архангельский государственный музей-заповедник деревянного зодчества и народного искусства «Малые Корелы»), Л. М. Девятову и М. В. Питьёву (Краеведческий музей городского округа Сызрань), Е. Ю. Морозову (Скопинский краеведческий музей), Ю. Г. Столбину и В. В. Шевченко (Историко-этнографический и архитектурный музей-заповедник «Старая Сарепта»,

ваются отдельные товарные группы циммермановского ассортимента, прослеживаются их структурные особенности и покупательские предпочтения.

Фирма стремилась удовлетворить потребности любого клиента, был ли то представитель дворянства, профессиональный музыкант или интересующийся крестьянин из отдаленных уголков Российской империи. Со стороны последних своевременное и точное выполнение заказов не раз побуждало «отдать честь магазину в том отношении, что им не пренебрегаются и провинциальные покупатели, которым вообще не часто приходится получать от разных фирм то, что ожидается получить»¹, как выразился в благодарственном письме Циммерману от 28 мая 1894 года житель села Пришиб Астраханской губернии Василий Ключев.

Достоверно установить, составил ли он отзыв самостоятельно или с чьей-либо помощью, сегодня не представляется возможным. Очевидно, однако, что подобные заказы исходили от представителей зажиточного крестьянства, имевших достаточно свободных средств для подобных покупок.

Василий Ключев приобрел скрипку модели № 18 за 20 рублей, самую дорогую из рекомендованных для обучения. Те, кто не желал тратить и половину этой суммы, могли заказать у Циммермана «народные скрипки» по цене от 2 до 4 рублей. Копии со скрипок старых итальянских мастеров за 25–60 рублей предлагались в первую очередь любителям и, наконец, модели в диапазоне от 75 до 200 рублей — профессионалам. Смычки продавались отдельно, цена на них простиралась от 50 копеек до 60 рублей² (ил. 1).

В Германии данная товарная группа была структурирована аналогично. Она включала скрипки для начинающих (7 марок), продвинутых учеников (8–12 марок), оркестрантов (15–20 марок), копии с инструментов старых итальянских мастеров (25–50 марок), сольные (60–75 марок), концертные (100–125 марок) и мастерские (150–200 марок)³.

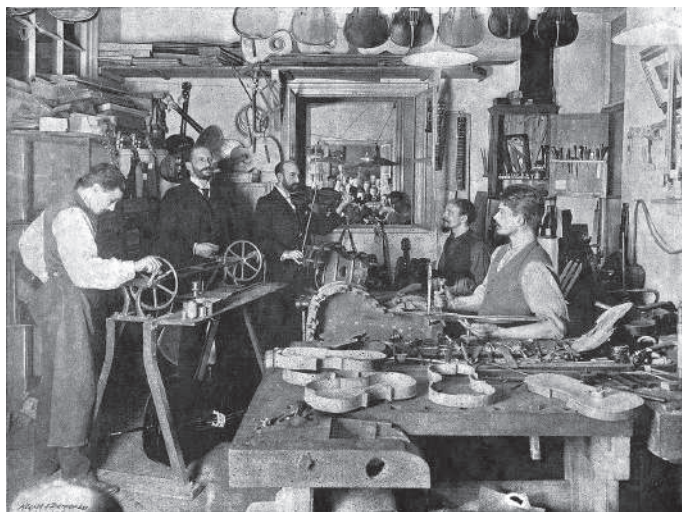
Модель, приобретенная вышеупомянутым Василием Ключевым, входила в категорию ученических инструментов, популярных среди любителей со средним достатком. Это заметно уже по экземплярам, сохранившимся в музейных собраниях. Так, в Варнавинском историко-художественном музее, расположенном примерно в 140 км на север от Нижнего Новгорода, имеется детская скрипка (¾) модели № 109 за 6 рублей (КП/ГИК № ВИХМ 2407/1). В Историко-этнографическом и архитектурном музее-заповеднике «Старая

г. Волгоград), Г. Н. Цыганову (Варнавинский историко-художественный музей), В. Хехта (Музей музыкальных инструментов при Лейпцигском университете), а также А. С. Лисицыну (Санкт-Петербург), Н. К. Никитина (Минск) и А. С. Романа (Москва).

¹ ЦГИА СПб. Ф. 1549. Оп. 1. Д. 10. Л. 29.

² Извлечение из полного иллюстрированного прейскуранта. Юлий Генрих Циммерман. Главное депо музыкальных инструментов и нот. М., 1894. С. 2–3.

³ Jul. Heinr. Zimmermann. Musik-Instrumente. Leipzig: F. M. Geidel, [1899]. S. 3–5.



Ил. 1. Мастерская струнных инструментов, открытая Ю. Г. Циммерманом в Санкт-Петербурге (фотография из Прейскуранта фирмы на 1895 год)

Сарепта» (Волгоград) хранится ученическая скрипка модели № 12 за 10 рублей (инв. № 6854), купленная в свое время поволжским немцем-колонистом. Та же модель из коллекции скрипичного мастера Николая Константиновича Никитина (г. Минск) изображена на ил. 2.

Сведения о работавших у Циммермана скрипичных мастерах крайне скудны. Трое из тех, чьи имена удалось установить, связаны с «немецкой Кремонной», как называли саксонский Маркнойкирхен, известный своими традициями производства струнных смычковых инструментов. Альберт Роберт Хаммиг (род. 1849) и Герман Райхель (род. 1875) были уроженцами этого города; Альбин Вильфер (1870—1939), прежде чем перешел к Циммерману, владел там небольшой фирмой. Все трое проработали в России по нескольку лет в промежутке между 1896 по 1901 годами, и каждый из них по возвращении в Саксонию основал собственную мастерскую.

Еще одним инструментом, часто заказываемым сельскими жителями Российской империи, была гитара. Она фигурирует, к примеру, в письме от 16 августа 1895 года из села Усолье Сызранского уезда Симбирской губернии:

Милостивый Государь,
Юлий Генрих Циммерман!

При сем присылаю искреннюю мою благодарность за Ваше исполнение моего заказа гитары, высланной за № 1148, которая так меня привлекла к себе, что с удовольствием время с ней проводим, при таком звучном тоне и весьма правильной посадке ладов, невольно отвлекла меня от инструмента гуслей.



*Ил. 2. Скрипка модели № 12, произведенная в мастерских
Ю. Г. Циммермана. Коллекция Н. К. Никитина (Минск)*

Обещавшись выписать из Вашего магазина фисгармонию, но в цену 80 или 100 р. приобрести нежелательно бы, и более выше, но пока для этого не имею средств, подожду как Бог благословит.

С истинным к Вам почтением пребываю

Василий Семенович Шадрин¹

Самые дешевые циммермановские гитары стоили в России от 3 до 10 рублей — цены, вполне доступные даже для любителей музыки с доходом ниже среднего. Устойчивый спрос именно в среде таких покупателей побудил фирму расширить производство дешевых моделей путем использования уже существовавшей сети кустарных мастерских соответствующей специализации. Таковые располагались приблизительно в 50 км западнее Москвы (ныне в Одинцовском районе), в деревнях Ягунино, Белозёрово, Татарки, Луцино и Шихово.

Местные жители занимались изготовлением гитар еще с середины XIX века, найдя в данном ремесле альтернативу малорентабельному здесь земледелию. Поставщиками Циммермана они стали на рубеже XIX—XX веков, даже несмотря на то, что их продукция поначалу не отвечала ожидаемым стандартам. С целью улучшения качества гитар фирма выделила постоян-

¹ ЦГИА СПб. Ф. 1549. Оп. 1. Д. 10. Л. 16.



*Ил. 3. Дамская семиструнная гитара, произведенная в мастерских
Ю. Г. Циммермана (модель № 1179, цена на 1901 год — 20 рублей).
Коллекция А. С. Романа (Москва)*

ного представителя, который регулярно контролировал изделия кустарей и заодно обучал их. Кроме того, Циммерман взял на себя снабжение мастеров всеми необходимыми материалами из Германии по выгодному для них тарифу, включая ель для верхней деки гитар и жильные струны.

Перечисленные инвестиции позволили приобретать инструменты по средней цене около 3 рублей, причем самая дешевая модель обходилась фирме в 1 рубль, самая дорогая — в 10 рублей. Производительность мастерских была довольно высокая и составляла около десяти тысяч гитар в год¹.

И все же, несмотря на квалифицированную профессиональную помощь и снабжение сырьем, продукция из Подмоскovie, очевидно, не соответствовала всем необходимым условиям для ее продажи под товарным знаком фирмы. Подобных этикеток удастаивались шести- и семиструнные гитары по цене от 10 рублей / 20 марок и выше, за качество которых Циммерман ручался (ил. 3). В большинстве они изготавливались на собственных предприятиях в Германии, в которых предъявлялись высокие требования к акустическим характеристикам и внешнему виду выпускаемых моделей. Такие гитары хорошо звучали и имели благородную отделку с применением палисандра, махагоны и перламутровых накладок.

¹ *Гданский Л.* Производство гармоний и других музыкальных инструментов кустарным путем. Пг.; М.: Книгоиздательство М. П. Петрова, 1917. С. 43.

Но и модели из менее дорогостоящих материалов также получали товарный знак, если зарекомендовали свою надежность, как, например, шести-струнные гитары собственной марки *Wandervogel*¹, названные так по популярному в немецкоязычных регионах Европы на рубеже XIX—XX веков молодежному движению любителей странствий и походов на природе. Легкие и в то же время прочные инструменты прекрасно сопровождали излюбленное путешественниками совместное исполнение народных песен на привале у костра.

Шести- и семиструнные концертные гитары за 150 марок и дороже принадлежали к товарам высокой ценовой категории и продавались под особенными фирменными марками. Так, имя работавшего в Санкт-Петербурге австрийского композитора, гитариста и автора нескольких учебно-методических пособий Иоганна Деккер-Шенка (1826—1899) носили разработанные в конце 1890-х годов гитары *Decker-Schenk* с гербовидным корпусом — шести-струнные, семиструнные, а также десяти- и одиннадцатиструнные с двумя грифами². В эту же группу входили шестиструнные *Zimmermann* (с 1897) и семиструнные *Kreml* (с 1914), которые позиционировались как инструменты класса люкс и адресовались виртуозам.

Так называемые бас-гитары в ассортименте Циммермана представляли собой видоизмененные шести- или семиструнные инструменты с дополнительными струнами (от четырех до девяти), для которых устанавливался отдельный гриф без ладовых порожков или только головка грифа. Таким способом производились модели с общим количеством струн от десяти до пятнадцати. Цена на них простиралась от 35 до 200 марок в Германии или от 20 до 125 рублей в России³.

Возвратимся к цитированному письму В. С. Шадрина из Усолья. Помимо гитары в нем упоминается фисгармония. В сельских районах Российской империи она встречалась разве что в помещичьих усадьбах, в основном же ее покупали состоятельные горожане, учебные заведения, в том числе провинциальные, а также евангелическо-лютеранские и католические церковные общины. Фирма Циммермана изготавливала собственные фисгармонии в ограниченном количестве, предпочитая торговать продукцией фабрик

¹ Jul. Heinr. Zimmermann. Hochwertige Musikinstrumente. Katalog B: Zumpfinstrumente. Leipzig: O. Schmidt, 1924. S. 4.

² О плодотворном сотрудничестве Циммермана с Деккер-Шенком как автором школьно-самоучителей игры на различных инструментах, включая шестиструнную и семиструнную гитары, см.: Ломтев Д. Г. Учебно-методические пособия в издательстве Юлиуса Генриха Циммермана: коммерческие интересы на службе музыкального образования // Научный вестник Московской консерватории. 2020. № 2 (41). С. 71—74.

³ См.: Jul. Heinr. Zimmermann. Musik-Instrumente. S. 35; Юлий Генрих Циммерман. Главное депо музыкальных инструментов и нот. Иллюстрированный прейскурант. М.: Тип. А. И. Мамонтова, 1901. С. 29; Jul. Heinr. Zimmermann. Hochwertige Musikinstrumente. S. 6.

Schiedmayer & Söhne (Штутгарт) и *Christophe & Etienne* (Париж), но в гораздо большем объеме — американских *E. P. Carpenter Organ Company* (Братлборо) и *Geo. P. Bent Company* (Чикаго), будучи их генеральным представителем в Европе.

Названные в письме суммы (80 и 100 рублей) указывают на недорогие варианты. Этих денег хватило бы, к примеру, на фисгармонию «немецкой фабрики», 4 октавы, 49 голосов» за 85 рублей или аналогичную по диапазону и количеству голосов, но уже «французской фабрики» за 100 рублей¹. Цены на американские инструменты начинались от 130 рублей — именно столько стоила фисгармония фабрики «Карпентер» с корпусом из орехового дерева, диапазоном в 5 октав и 8 регистрами². В наши дни экземпляр этой модели можно видеть в усадьбе Марии Тимофеевны Куницыной, входящей в состав Архангельского государственного музея-заповедника деревянного зодчества и народного искусства «Малые Корелы» (инв. № Д-6286). Правда, инструмент не принадлежит к историческому интерьеру, его передали в фонд местные потомки поволжских немцев в 1989 году.

По всей видимости, довольно хорошо продавалась в России фисгармония того же американского производителя, стоившая 175 рублей. Она имела аналогичный корпус из орехового дерева, тот же диапазон в 5 октав, но уже 12 регистров, что и отразилось на цене³. «Карпентер» данной модели имеется в нескольких музейных собраниях.

Один из них, произведенный в середине 1880-х годов, был куплен через торговых агентов Циммермана в городе Борисоглебске Тамбовской губернии состоятельным аптекарем немецкого происхождения Робертом Карловичем Вейсом. Ныне в его доме расположен Борисоглебский историко-художественный музей, и инструмент находится там (инв. № 9284, ил. 4).

Такой же «Карпентер» принадлежал семье Бабайкиных в Арзамасе, у которых в 1912—1917 годах снимали жилье Голиковы, родители Аркадия Гайдара. Флигель, где прошло детство писателя, функционирует как Мемориально-бытовой дом-музей А. П. Гайдара, а фисгармония является частью его экспозиции (АГМГ инв. № 10). Аналогичные инструменты можно видеть в Краеведческом музее городского округа Сызрань (инв. № Д-427) и Скопинском краеведческом музее (инв. № СКМ КП-5173) в Рязанской области.

В архиве фирмы «Юлий Генрих Циммерман» сохранился документ, касающийся фисгармонии и одновременно свидетельствующий об акте благотворительности со стороны адресата. Письмо изобилует высокопарными формулировками, впрочем, вполне объяснимыми, учитывая высокие цены на данные инструменты:

¹ См.: Извлечение из полного иллюстрированного прейскуранта. С. 34.

² Юлий Генрих Циммерман. Главное депо музыкальных инструментов и нот. С. 181.

³ Календарь и прейскурант. Юлий Генрих Циммерман. С.-Петербург. Москва. 1903 г. М.: А. И. Мамонтов, 1902. С. 36.



*Ил. 4. Наиболее часто покупаемая в России модель фисгармонии
«Карпентер». Борисоглебский историко-художественный музей (инв. № 9284)*

Церковный совет евангелическо-лютеранской
общины Св. Анны в С.-Петербурге
2 мая 1895 года

Его Высокоблагородию господину Юлиусу Генриху Циммерману

В связи с приобретением нового органа для церкви Св. Анны церковный совет обратился к Вашему Высокоблагородию с просьбой предоставить в аренду фисгармонию для сопровождения церковного пения на время, пока в церкви не было органа.

Ваше Высокоблагородие с готовностью выполнили сию просьбу, отказавшись при этом от всякой оплаты за предоставленный инструмент, который использовался на богослужениях более полугода.

Вследствие сего церковный совет считает своим приятным долгом выразить искреннюю благодарность Вашему Высокоблагородию за принесенную общине жертву.

За президента
генерал-лейтенант барон Отто Вольф¹

Состоявшие на службе в престижном оркестре или занимавшиеся педагогической деятельностью музыканты, естественно, предъявляли к инстру-

¹ ЦГИА СПб. Ф. 1549. Оп. 1. Д. 10. Л. 15. Оригинал на немецком языке. Здесь и далее перевод выполнен автором статьи.

ментам Циммермана совсем иные требования, нежели среднестатистический покупатель. Поэтому их заказы выполнялись с особой тщательностью. Фирма, как и ожидалось, получала за это положительные отзывы, которые, в свою очередь, в качестве экспертных заключений цитировались в рекламных объявлениях и каталогах. Чем длиннее был послужной список составителя отзыва, чем весомей были места его службы, тем больший интерес представлял он для Циммермана с точки зрения охвата потенциальных клиентов, прежде всего — среди профессиональных музыкантов.

В контексте такой коммерческой стратегии настоящей удачей можно назвать привлечение в качестве эксперта Франца Антоновича Коукаля (Franz Koukal, 1872—1927). С 1897 по 1921 год он играл на гобое в оркестре Мариинского театра, в 1895—1901 и 1908—1921 годах преподавал в Санкт-Петербургской консерватории, а с 1897 по 1917 год служил капельмейстером оркестра Лейб-гвардии 1-й Артиллерийской бригады. Фирме Циммермана удалось не только убедить его в высоком качестве продукции, но и побудить к публичной рекомендации коллегам, что отражено в его отзыве от 22 ноября 1911 года:

Новый гобой, сделанный для меня на Вашей фабрике, я нахожу восхитительным. К моему величайшему удовольствию, могу сообщить Вам, что инструмент действительно можно назвать шедевром. Великолепный мягкий и полный тон, при котором можно добиться тончайшего пианиссимо во всех регистрах, чистая мелодия, легчайшее звукоизвлечение, а также весьма элегантно выполненная механика делают Ваши гобои самым совершенным из того, что только можно придумать в этой области.

Господину мастеру [Алоизу] Гёрлю выражаю свою самую искреннюю благодарность и заверяю его в своем безграничном уважении за поистине высокохудожественную работу. Из искренних побуждений всегда готов горячо рекомендовать Ваши инструменты каждому гобоисту.

С глубоким почтением остаюсь преданный Вам

Франц Коукаль, солист Императорской оперы и профессор Санкт-Петербургской консерватории¹

Упомянутый в отзыве мастер Алоиз Гёрль (Alois Hörl, 1861—1940), уроженец Пресбурга (ныне Братиславы), был одним из ведущих сотрудников фирмы на протяжении полувека. Он руководил фабрикой духовых инструментов в Санкт-Петербурге (1886—1915), а после переезда в Германию заведовал мастерской духовых инструментов в Лейпциге (1915—1936). Гёрль не только внедрил ряд усовершенствований в производство регулярного ассортимента, но и занимался адаптацией русских народных инструментов

¹ ЦГИА СПб. Ф. 1549. Оп. 1. Д. 10. Л. 25. Оригинал на немецком языке.

для использования их в академической исполнительской практике. Наибольшую известность и признание музыкальной общественности снискала его брёлка, включенная в состав Великорусского оркестра под управлением В. В. Андреева¹.

О какой модели гобоя идет речь в отзыве Коукаля, достоверно определить вряд ли возможно. Скорее всего, имеется в виду инструмент немецкой системы за 75 рублей (или 100 марок для покупателей в Германии) «с равномерным и сочным звучанием вплоть до верхних g, gis и a, двойным октавным клапаном для звуков a^2 — ais^2 — h^2 — c^3 и трельным клапаном Fis-Gis»². Однако не исключено, что описываемый инструмент мог быть и моделью пражской системы, наверняка известной Коукалю как выпускнику Пражской консерватории. Он также стоил 75 рублей³.

Впрочем, при формировании ассортимента деревянных духовых Циммерман никогда не ставил гобой в число приоритетных инструментов. Безусловное первенство в этом отношении принадлежало флейте. Самые дешевые экземпляры из пальмового черноокрашенного или гренадилыного дерева с одним, четырьмя или шестью клапанами из нейзильбера стоили соответственно 2, 5 или 8 рублей. Для учащихся предназначались варианты за 12 или 18 рублей с восьмью клапанами. От 35 до 40 рублей стоили рассчитанные на использование в любительских и ученических оркестрах инструменты с десятью или двенадцатью клапанами и головкой из слоновой кости (ил. 5).

В верхний ценовой сегмент — «для военных хоров и артистов» — входили флейты собственного производства с двенадцатью клапанами (50—60 рублей), флейты системы Бёма неназванного французского производителя (90—175 рублей) и, наконец, флейты модели *Zimmermann* с тринадцатью клапанами (85—250 рублей)⁴. Последние были, однако, не оригинальной разработкой, а умелой имитацией так называемой реформированной флейты Шведлера—Круспе, названной так по именам ее создателей — солиста Лейпцигского оркестра Гевандхауса Максимилиана Шведлера (1853—1940) и инструментального мастера из Эрфурта Фридриха Вильгельма Круспе (1838—1911).

В самом дорогом варианте за 250 рублей флейта модели *Zimmermann* вытачивалась целиком из слоновой кости с резьбой, имела серебряные клапаны

¹ См.: Ломтев Д. Г. Русские народные музыкальные инструменты в ассортименте фирмы «Юлий Генрих Циммерман» // Временник Зубовского института. 2021. № 3 (34). С. 206—208.

² См.: Jul. Heinr. Zimmermann Leipzig. Musik-Instrumente. Leipzig, [ca. 1910]. S. 193.

³ См.: Юлий Генрих Циммерман. Главное депо музыкальных инструментов и нот. С. 101.

⁴ См.: Прейскурант музыкальных инструментов, употребляемых в войсковых частях, и каталог нот. Юлий Генрих Циммерман. Фабрика и главное депо музыкальных инструментов. СПб.: Тип. инженера Гершуна, 1895. С. 12—13; Юлий Генрих Циммерман. Главное депо музыкальных инструментов и нот. С. 92—94; Иллюстрированный прейскурант. Поставщик Двора Его Величества Юлий Генрих Циммерман. Фабрика музыкальных инструментов. Издание нот. М., 1911. С. 86—89. Jul. Heinr. Zimmermann. Musik-Instrumente. S. 134—139.



*Ил. 5. Изображения флейт из Иллюстрированного
прейскуранта фирмы «Юлий Генрих Циммерман» на 1911 год*

и выложенные золотом отверстия (один такой экземпляр фирма преподнесла в дар императору Николаю II в 1895 году). В бюджетном варианте, который обходился покупателю в 85 рублей, головка вытачивалась из слоновой кости, а остальные части — из гренадильного дерева.

Их подробнейшие рекламные описания в каталогах, как правило, украшены цитатами из отзывов признанных музыкантов. Среди них часто встречаются слова солиста оркестра Мариинского театра Эрнесто Кёлера (Ernesto Köhler, 1849—1907), в частности, отмеченная им возможность исполнения высокой трели G—A, неисполнимой на флейтах иных моделей¹. Там же в числе сопутствующих товаров упоминается «Новая практическая весьма понятная школа для флейты, удобная также для самоучения» Кёлера, изданная, разумеется, Циммерманом.

В архиве фирмы имеется один довольно подробный отзыв о флейте модели *Zimmermann*, не нашедший применения в рекламной кампании, очевидно, в силу того, что его автор не был таким известным музыкантом, как Кёлер, и к тому же слишком углубился в специфические детали, которые могли быть понятны только профессионалам. Однако зафиксированные в этом

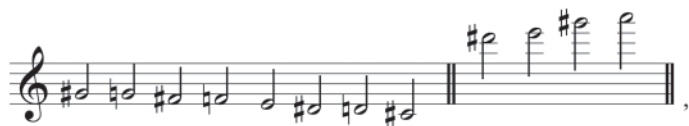
¹ См.: Юлий Генрих Циммерман. Главное депо музыкальных инструментов и нот. С. 93.

отзыве наблюдения наиболее подробно описывают практическое значение технических нововведений инструмента.

Благодарность

за флейту, доставленную мне в марте месяце [1892 года] фирмой «Юлий Генрих Циммерман» из Санкт-Петербурга, которая благодаря весьма практичным усовершенствованиям системы клапанов и особенно благодаря установке двойного клапана Dis удовлетворяет давние чаяния всех флейтистов.

Основным преимуществом этих флейт является созданная господином Циммерманом в результате многолетних стараний и экспериментов система расположения отверстий, позволяющая полностью устранить неприятные последствия, связанные со звуками



которые на всех других флейтах звучат слишком низко, а на этой чисто отвечают даже при *pianissimo*.

Звукоизвлечение во всех трех октавах не сопряжено с какими-либо трудностями, и неудавшиеся звуки практически невозможны. Также и технически сложные связки *legato*



исполняются с удивительной легкостью, так что эти флейты всецело оправдывают свое название «модель Циммермана». Цена полностью соответствует особенностям флейты и безупречной, элегантной работе, поэтому я настоятельно рекомендую их всем господам коллегам.

Карл Мюллер, первый флейтист и солист-флейтист Оркестрового Общества в Гельсингфорсе, Финляндия
май 1892 года¹

Все предприятия концерна были ориентированы на массовое производство. Изготовление инструментов, отличающихся от серийных образцов в соответствии с пожеланиями заказчика, как и разработка специальных моделей означали дополнительные затраты рабочего времени и расходных материалов. Пожалуй, единственным весомым стимулом, оправдывающим такие инвести-

¹ ЦГИА СПб. Ф. 1549. Оп. 1. Д. 10. Л. 26. Оригинал на немецком языке.

ции, руководство считало возможность заинтересовать подобными изделиями прессу и влиятельных людей, что могло служить дополнительной рекламой.

Уместный повод для демонстрации несерийных и экспериментальных образцов предоставляли публичные мероприятия. Так, на Всемирной Колумбовой выставке 1893 года в Чикаго Циммерман в числе тридцати двух предпринимателей представлял Российскую империю в музыкальном отделе. Помимо образцов регулярного ассортимента, таких как духовые и ударные инструменты, а также большого количества нот модного салонного репертуара, он показал струнный орган, разработанный Карлом Гюмбелем и изготовленный в 1892 году Лейпцигской фортепианной фабрикой Юлиуса Фойриха.

Изобретение представляло собой фортепиано, способное издавать звук наподобие органного. 8 июня 1892 года Циммерман приобрел у изобретателя патент¹, который зарегистрировал во всем мире уже под своим именем. В России он имел соответствующую привилегию «на приспособление для извлечения звуков из струн ударами язычков, приводимых в колебание воздухом», выданную 10 августа 1892 года Департаментом торговли и мануфактур сроком на десять лет². И хотя струнный орган не принес прибыли, он все же вошел в анналы Всемирной Колумбовой выставки как один из многочисленных экспонатов, за которые все участники из России получили коллективную награду — бронзовую медаль с почетным дипломом³.

Еще один экспериментальный образец — клавиатурный гlockenspiel (Klaviatur-Glockenspiel), произведенный в 1915 году и ныне хранящийся в Музее музыкальных инструментов Лейпцигского университета (инв. № 3826, ил. 6). Выполненный на основе фортепианной механики, он имеет массивный корпус (160 см в высоту, 110 см в ширину, 66 см в глубину вместе с клавиатурой) и четырехоктавный диапазон от f^1 до f^5 . Инструмент обладает резким металлическим тембром, производимым ударами молоточков из хромированного железа по стальным пластинам. Для изменения громкости и отчасти окраски звука в конструкции предусмотрены четыре педали: демпфер помещает между молоточком и пластиной полоску из кожи, швеллер приоткрывает верхнюю крышку и планки на задней и передней стенках, педаль *piano* сужает расстояние между молоточком и пластиной, а педаль *forte* возвращает его в исходное положение⁴. Однако, несмотря на все технические ухищрения, по звуковым характери-

¹ ЦГИА СПб. Ф. 1549. Оп. 1. Д. 1. Л. 10.

² См.: Свод привилегий, выданных в России в 1892-м году по департаменту торговли и мануфактур на изобретения и усовершенствования, касающиеся технической промышленности. №№ 201—250. Приложение к Августовской книжке «Записок» Императорского Русского Технического Общества 1894-го года. СПб.: Тип. братьев Пантелеевых, 1894. С. 208—211.

³ См.: Отчет генерального комиссара русского отдела Всемирной Колумбовой Выставки в Чикаго камергера Высочайшего Двора П. И. Глуховского. СПб.: Тип. В. Киршбаума, 1895. С. 208.

⁴ См.: Heise B. Membranophone und Idiophone: europäische Schlag- und Friktionsinstrumente. Halle an der Saale: Stekovic, 2002. S. 215—217.



*Ил. 6. Клавиатурный гlockеншпиль (инв. № 3826).
Музей музыкальных инструментов Лейпцигского университета
(фотография М. Венцель)*

кам клавиатурный гlockеншпиль едва ли может сравниться с изящным тембром челесты, которая к тому же значительно компактнее по габаритам. Очевидно, это сознавали и сами изобретатели, отказавшись от его серийного производства.

Фирма изготовляла специальные модели и на заказ. Один из них поступил в связи с постановкой балета П. И. Чайковского «Щелкунчик», премьера которого состоялась 6 декабря 1892 года в Мариинском театре. Из воспоминаний балетного режиссера Ивана Николаевича Иванова (1881–1942), участвовавшего в постановке, будучи одиннадцатилетним воспитанником Хореографического училища:

Когда мы уже разучили наши танцы: галоп и гротеск, в одну из репетиций нас привели в большой репетиционный зал, где репетировала балетная труппа. Встретил нас капельмейстер балета Р. Дриго и раздал нам детские музыкальные игрушки. Эти игрушки представляли собой разного рода и формы детские трубы, свистульки, кукушки, при нажиме издававшие звуки, трещотки металлические и деревянные и тому подобные инструменты, как мы впоследствии узнали, специально заказанные фирме «Циммерман» и изготовленные в указанной композитором тональности¹.

¹ Воспоминания о П. И. Чайковском: Сборник статей / Сост. Е. Е. Бортникова, К. Ю. Давыдова, Г. А. Прибегина. М.: Музыка, 1980. С. 466.

Очевидно, это были подогнанные под условия заказчика музыкальные игрушки «для разных попури и детских симфоний»¹, как они назывались в каталогах фирмы. Стандартный набор данных изделий предполагал их использование в конкретных произведениях, ноты которых Циммерман, разумеется, продавал. В репертуар входили следующие сочинения: «Веселая вечерника на саях» ор. 193 Ф. К. Хватала (1808—1879), Большая детская симфония ор. 62 Б. Ромберга (1767—1841), Детская симфония ор. 239 К. Рейнеке (1824—1910), Детская симфония ор. 6 К. Ф. К. фон Хольтена (1836—1912) и детская симфония спорного авторства (долгое время она приписывалась Й. Гайдну), которая, согласно последним данным, скорее всего, сочинена австрийским монахом Эдмундом Ангерером (1740—1794) под оригинальным названием *Berchtoldsgaden-Musik*. «Щелкунчик», как видим, в этот список не входил.

В соответствии с составом оркестра названных сочинений в каталогах значились трубы, издававшие один единственный звук (fis^1 , a^1 , c^2 , g^2), четыре звука ($g^1-c^2-e^2-g^2$) или восемь звуков (диатоническая гамма G-Dur в диапазоне g^1-g^2), деревянные и жестяные флейты Пана, пара настраиваемых деревянных труб для имитации пения кукушки, медный свисток для имитации пения соловья, настраиваемый свисток из кокоса для имитации пения перепела, локомотивный свисток, барабаны, треугольник, бичи, трещотки и бубенчики. Цены на эти товары начинались от 40 копеек / 30 пфеннигов и не превышали 6 рублей / 7 марок.

В заключение вернемся к последнему этапу существования концерна. С 1910 года производственные процессы в Санкт-Петербурге и Москве курировал старший сын основателя Август Юльевич Циммерманн (August Zimmermann, 1877—1952). С началом Первой мировой войны он переехал в Германию, а в марте 1915 года все движимое и недвижимое имущество на территории России перешло во владение Гавриила Гавриловича Лекае и Адольфа Лемберга, доверенных лиц владельцев фирмы. Так были сохранены предприятия, продолжившие работать под вывеской торгового дома «Лемберг, Лекае и К°» в течение двух последующих лет. Однако страну покинули почти все квалифицированные специалисты с германским подданством, что незамедлительно сказалось на качестве продукции. Основными клиентами фирмы-преемника стали военные оркестры².

Юлиус Генрих Циммерман скончался 23 апреля 1923 года в Берлине. Эта печальная новость зафиксирована в воспоминаниях писателя Сергея Горного (1882—1948), жившего тогда в германской столице:

¹ Юлий Генрих Циммерман. Главное депо музыкальных инструментов и нот. С. 113—115; Jul. Heinr. Zimmermann Leipzig. Musik-Instrumente. S. 219—222.

² См.: Ломтев Д. Г. Фирма «Юлий Генрих Циммерман» как поставщик армии и флота Российской империи // Временник Зубовского института. 2022. № 1 (36). С. 94—96.

Мне было даже странно прочесть о нем траурное объявление. Казалось, он не принадлежал только своим домашним, а всем нам безраздельно. Таким знакомым и неотъемлемым казалось это созвучие, напевный «хорей», который даже распевали на мотив «Стрелóчка»: «Юлий Генрих Циммерман».

И когда вдруг недавно, на днях, пришло это траурное объявление, вещавшее о скорби домашних (умер Юлий Генрих Циммерман), казалось даже странным, что он жил таким телесным и простым бытием ординарного человека. Ибо для нас, — не правда ли? — он был какою-то алгебраической величиной, абстракцией, бестелесною категорией¹.

Август Циммерман, еще за год до кончины отца ставший полноправным совладельцем концерна вместе со своим младшим братом Вильгельмом (1891—1946), в 1928 году выделил производство музыкальных инструментов в отдельную фирму, но уже пять лет спустя объявил о банкротстве. Все активы пришлось распродать за исключением торговой точки в Лейпциге. Таким образом, предпринимательская деятельность Августа Циммермана завершилась в том же статусе владельца музыкального магазина, с которого в 1875 году начинал свое дело его отец.

На базе петербургской фабрики еще в разгар Гражданской войны была организована мастерская музыкальных инструментов для бывших беспризорников. В 1928 году она переехала в отремонтированное здание на Лиговском проспекте, где установили необходимые для полноценного производства специальные токарно-фрезерные станки. В 1937 году предприятие перешло в ведение Народного комитета местной промышленности РСФСР и стало Ленинградским заводом духовых музыкальных инструментов, просуществовав под этим названием до конца советского периода. Сам же Торговый дом Ю. Г. Циммермана вошел в отечественную историю как единственный трансграничный концерн музыкального профиля со столь обширным ассортиментом, скомбинированным из разных групп товаров на основе общего для них спроса. Этим он существенно поспособствовал расцвету музыкальной инфраструктуры России с начала 1880-х годов до Первой мировой войны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воспоминания о П. И. Чайковском: Сборник статей / Сост. Е. Е. Бортникова, К. Ю. Давыдова, Г. А. Прибегина. М.: Музыка, 1980. 572 с.
2. *Данский Л.* Производство гармоний и других музыкальных инструментов кустарным путем. Пг.; М.: Книгоиздательство М. П. Петрова, 1917. 48 с.
3. *Горный С.* Санкт-Петербург (Видения) / Предисл. Ивана Лукаша. Мюнхен: Милавид, 1925. 54 с.

¹ *Горный С.* Санкт-Петербург (Видения) / Предисл. Ивана Лукаша. Мюнхен: Милавид, 1925. С. 13—14.

4. Извлечение из полного иллюстрированного прейскуранта. Юлий Генрих Циммерман. Главное депо музыкальных инструментов и нот. М., 1894. 48 с.
5. Иллюстрированный прейскурант. Поставщик Двора Его Величества Юлий Генрих Циммерман. Фабрика музыкальных инструментов. Издание нот. М., 1911. 220 с.
6. Календарь и прейскурант. Юлий Генрих Циммерман. С.-Петербург. Москва. 1903 г. М.: А. И. Мамонтов, 1902. 50 с.
7. Ломтев Д. Г. Ассортимент и коммерческие стратегии музыкального издательства Юлиуса Генриха Циммермана // Научный вестник Московской консерватории. 2020. № 3 (42). С. 182–198.
8. Ломтев Д. Г. Конкуренция фортепианных фабрик-лидеров в России второй половины XIX века // Музыковедение. 2011. № 6. С. 13–17.
9. Ломтев Д. Г. Механические музыкальные инструменты в ассортименте фирмы «Юлий Генрих Циммерман» // Научный вестник Московской консерватории. 2021. № 2 (45). С. 48–65.
10. Ломтев Д. Г. Немецкие производители струнных смычковых и духовых инструментов в России // Обсерватория культуры. 2011. № 6. С. 71–75.
11. Ломтев Д. Г. Русские народные музыкальные инструменты в ассортименте фирмы «Юлий Генрих Циммерман» // Временник Зубовского института. 2021. № 3 (34). С. 205–216.
12. Ломтев Д. Г. Учебно-методические пособия в издательстве Юлиуса Генриха Циммермана: коммерческие интересы на службе музыкального образования // Научный вестник Московской консерватории. 2020. № 2 (41). С. 66–91.
13. Ломтев Д. Г. Фирма «Юлий Генрих Циммерман» как поставщик армии и флота Российской империи // Временник Зубовского института. 2022. № 1 (36). С. 84–97.
14. Отчет генерального комиссара русского отдела Всемирной Колумбовой Выставки в Чикаго камергера Высочайшего Двора П. И. Глуховского. СПб.: Тип. В. Киришаума, 1895. 210 с.
15. Отюгова Т., Галембо А., Гурков И. Рождение музыкальных инструментов (Из истории Ленинградского производственного объединения по изготовлению музыкальных инструментов): Очерки. Л.: Музыка, 1986. 192 с.
16. Прейскурант музыкальных инструментов, употребляемых в войсковых частях, и каталог нот. Юлий Генрих Циммерман. Фабрика и главное депо музыкальных инструментов. СПб.: Тип. инженера Гершуна, 1895. 64 с.
17. Прусаков А. П. Фольклор московских рабочих в предоктябрьское десятилетие // Советская этнография. 1970. № 4. С. 107–114.
18. Свод привилегий, выданных в России в 1892-м году по департаменту торговли и мануфактур на изобретения и усовершенствования, касающиеся технической промышленности. №№ 201–250. Приложение к Августовской книжке «Записок» Императорского Русского Технического Общества 1894-го года. СПб.: Тип. братьев Пантелеевых, 1894. 218 с.
19. Юлий Генрих Циммерман. Главное депо музыкальных инструментов и нот. Иллюстрированный прейскурант. М.: Тип. А. И. Мамонтова, 1901. 232 с.
20. Heise B. Membranophone und Idiophone: europäische Schlag- und Friktionsinstrumente. Halle an der Saale: Stekovics, 2002. 269 S.
21. Herchenröder S. 125 Jahre Zimmermann Frankfurt: Jubiläums-Festschrift. Frankfurt am Main: Zimmermann, 2001. 56 S.
22. Jul. Heinr. Zimmermann. Hochwertige Musikinstrumente. Katalog B: Zumpfinstrumente. Leipzig: O. Schmidt, 1924. 48 S.
23. Jul. Heinr. Zimmermann Leipzig. Musik-Instrumente. Leipzig, [ca. 1910]. 222 S.
24. Jul. Heinr. Zimmermann. Musik-Instrumente. Leipzig: F. M. Geidel, [1899]. 172 S.
25. Schroth G. Die Geschichte des Musikverlags Zimmermann: 1876–1976. Der Weg von der Newa an den Main. Frankfurt am Main, 1976. 23 S.

Аннотация

Юлий Генрих Циммерман (1851—1923) создал уникальную для музыкальной инфраструктуры того времени концепцию комбинированного ассортимента различных музыкальных товаров, связанных общностью спроса для самого широкого круга потребителей. Отдельные группы предлагаемых его фирмой музыкальных инструментов рассматриваются с привлечением ранее не опубликованных отзывов клиентов и экспертных оценок специалистов, прейскурантов разных лет на русском и немецком языках и, наконец, сохранившихся в государственных музеях и частных коллекциях образцов его продукции.

Abstract

Julius Heinrich Zimmermann (1851—1923) concept of musical infrastructure was unique for its time. It involved a combined assortment of various musical products based on the common needs of a wide range of consumers. This article considers selected groups of musical instruments offered by his company, taking into account previously unpublished customer reviews and expert assessments, price lists of different years in Russian and German, alongside samples of his products preserved in state museums and private collections.

- ✓ *Ключевые слова:* Юлиус Генрих Циммерман, производство музыкальных инструментов, скрипка, гитара, фисгармония, гобой, флейта.
- ✓ *Keywords:* Julius Heinrich Zimmermann, manufacture of musical instruments, violin, guitar, pump organ, oboe, flute.

Информация для авторов

Журнал «Временник Зубовского института» принимает ранее не публиковавшиеся материалы (статьи, научные обзоры, рецензии), оформленные в соответствии с изложенными ниже требованиями.

Материалы передаются в редакцию в формате файлов Microsoft Word (расширение *.doc, *.docx) (имя файла — фамилия автора) на электронном носителе или по электронной почте (vremennik.riii@artcenter.ru) как приложение к письму.

Присланные статьи авторам не возвращаются.

1. Объем статьи, включая сноски и список литературы, — 0,5—1,0 п. л. (20 000—40 000 печатных знаков с пробелами). Статьи большего объема могут быть приняты к публикации по решению редколлегии в исключительных случаях. Объем рецензии, научного обзора, научной хроники — не более 0,5 листа (20 000 печатных знаков).

Материалы должны быть набраны в текстовом редакторе, шрифт Times New Roman. В статье могут быть использованы *курсив* или **полужирный шрифт**. Просим авторов не применять разрядку для выделения фрагментов текста.

2. Статьи могут содержать нотные примеры и графические изображения (рисунки, карты, схемы, таблицы). Они должны быть вставлены в документ, а также приложены в виде отдельных файлов. Нотные примеры принимаются в формате TIFF (расширение *.tiff или *.tif). В тексте ссылка на нотный пример — в круглых скобках: (пример 3). Все графические материалы должны быть в растровых форматах TIFF или JPEG с разрешением 600 dpi. В имени файла следует указать автора и название публикации, а также порядковый номер фотографии, рисунка или схемы. К тексту статьи должен прилагаться полный перечень иллюстраций и нотных примеров.

3. Примечания и ссылки на литературу должны быть подстрочные. Ссылки на литературу оформляются в соответствии с Государственным стандартом ГОСТ Р 7.0.5—2008 «Библиографическая ссылка». Номера сносок обозначаются арабскими цифрами.

Примеры ссылок в тексте:

Порфирьева А. Л. «Парсифаль» и его средневековые корни // Традиция в истории музыкальной культуры. Античность. Средневековье. Новое время: Сб. науч. трудов / Сост. и отв. ред. В. Г. Карцовник. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 109.

Список литературы помещается в конце текста в алфавитном порядке. Иностранные источники перечисляются после литературы на русском языке. В списке обязательно указывается название издательства и количество страниц в книгах; для статей — страницы в сборниках и журналах. В описании сборников просим указывать научного редактора (редактора-составителя).

Название источника приводится на языке оригинала. Названия источников на языках, использующих алфавиты, кроме кириллицы и латиницы (например, на арабском, греческом, иврите и др.), должны даваться в транслитерации латинским шрифтом. В конце ссылки в круглых скобках необходимо указать язык оригинала.

При оформлении ссылок на электронный ресурс необходимо указание даты размещения материала либо даты обращения к нему.

Примеры ссылок на электронный ресурс:

Огаркова Н. А. «Гром победы раздавайся» Г. Р. Державина — О. А. Козловско-го // Гимн А. Ф. Львова «Боже, царя храни!» в культурной и политической жизни императорской России. Глава 1. Российские гимны до 1834 г. URL: <http://hymn.artcenter.ru/book/1> (дата обращения: 26.01.2015).

Указания на архивные источники даются в тексте (сносках) в виде аббревиатуры (например: ЦГА СПб. Ф. 82. Оп. 3. № 38. Л. 59). Аббревиатуры расшифровываются при первом упоминании. Сокращения расшифровываются и подаются отдельным списком в конце статьи.

Рукописи, не отвечающие изложенным требованиям, в печать не принимаются, не редактируются и не рецензируются.

Авторы статей несут полную ответственность за точность и достоверность сведений, цитат, ссылок и списка литературы.

Исправления стилистического и фактологического характера согласовываются с автором.

4. К статье должна быть приложена краткая аннотация на русском языке (до 500 печатных знаков с пробелами) и на английском языке (возможна более объемная — до 1000 печатных знаков с пробелами), название ста

ты на английском языке, а также список ключевых слов (от пяти до десяти слов и словосочетаний) на русском и английском языках.

5. Мы просим авторов прислать нам следующие сведения о себе: фамилия, имя, отчество, ученая степень, звание, должность, место работы на русском и английском языках, контактная информация (адрес электронной почты, телефон).

ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА. ВЫП. 2 (41). 2023

Дизайн и верстка А. В. Келле-Пелле

Дизайн обложки А. М. Тюмеров

Адрес редакции и издателя:

190000, С.-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5

Тел.: (812)314-41-36

E-mail: vremennik.riii@artcenter.ru

www.artcenter.ru

Подписано к печати 30.06.2023 г.

Бумага офсетная. Гарнитура «Петербург».

Формат 70×100/16. Усл. печ. л. 18,53. Тираж 500 экз.

Дата выхода в свет: 21.07.2023 г.

Цена свободная

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).

Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-83300 от 07 июня 2022 г.

Подписной индекс 013362 в Каталоге подписки Урал-Пресс

© Российский институт истории искусств, 2023

Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами
в ООО «Амирит», 410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, 88.

Тел.: 8-800-700-86-33 | (845-2) 24-86-33

E-mail: zkaz@amirit.ru

Сайт: amirit.ru