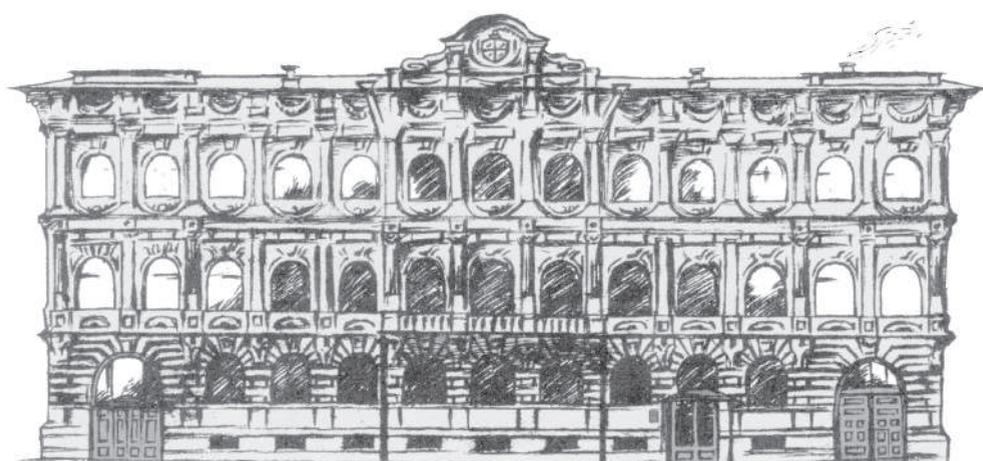


Министерство культуры Российской Федерации
Российский институт истории искусств

ВРЕМЕННОК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА

№ 1 (44) / 2024



*Санкт-Петербург
2024*

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

Л. Н. Березовчук — канд. иск.

Д. А. Булатова — канд. иск.

Р. Гилиз — PhD

А. Д. Дудина

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. Д. Ермакова — директор Департамента региональной политики, образования
и проектного управления Министерства культуры Российской Федерации,
почетный сопредседатель 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. Мацевский — доктор искусствоведения, профессор,
заведующий сектором инструментоведения, Российский институт истории искусств

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

Редакционный совет:

- Т. И. Науменко* — доктор искусствоведения, профессор,
заведующая кафедрой теории музыки, проректор по научной работе,
Российская академия музыки имени Гнесиных
- И. В. 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

- Д. Г. Ломтев.* Музыка Владимира Фогеля на тексты Ханса Арпа 9
- С. А. Девуцкая.* «Интермедия в духе чаконь» Брайана Фернихоу: инструментарий запечатленной графики25
- Г. А. Пожидаева.* Органный концерт «Голубиная книга» Владимира Пожидаева: фольклорные и духовные истоки41
- М. И. Карпец.* Музыкальный символизм эпохи симуляции54

Музыкальный театр

- О. А. Федорченко.* Выступления балерины Фанни Черрито в Петербурге (1855–1857): неочевидное фиаско романтической звезды64
- А. В. Русских.* Воспоминания балерины М. Горшковой. О времени, театре, балете, артистах79

Драматический театр

- В. А. Хщевский.* «Ахматова. Поэма без героя» (2016): сценическая поэтика моноспектакля Аллы Демидовой91

Изобразительное искусство

- И. А. Чудинова.* Аудиальный жест и каллиграфия в монастырском искусстве. 1. Жест, поза, слушание 104
- В. О. Статкевич.* Демонические мотивы в рисунках Франса Франкена Младшего 124

Философия искусства

- О. В. Щупленков, Н. О. Щупленков.* Концепция красоты в философии эстетики В. С. Соловьева 141
- А. В. Марков, О. А. Штайн (Братина).* М. М. Бахтин как теоретик кино: автокоммуникация на рапиде 157

Обзоры, рецензии, хроники

- А. Р. Бердибай.* Памяти ученого [Рецензия на: Пути-перепутья современной фольклористики: Сборник статей и воспоминаний памяти Виктора Аркадьевича Лапина / Отв. ред. А. Ф. Некрылова. СПб.: Арт-Экспресс, 2022. 360 с.] 175
- А. Ю. Ряпосов.* Рецензия на: *Богатырев В. Ю.* Режиссер в музыкальном театре. СПб.: Лань: Планета музыки, 2023. 396 с. 180

- Информация для авторов** 183

Contents

Research

Music

- D. Lomtev.* The Music by Wladimir Vogel based on Hans Arp's Lyrics..... 9
- S. Devutskaiia.* The *Intermedio alla ciaccona* by Brian Ferneyhough.
Specific Instrumental Solutions.....25
- G. Pozhidaeva.* Organ Concert *Pigeon Book* by Vladimir Pozhidaev.
Folklore and Spiritual Origins.....41
- M. Karpets.* Musical Symbolism in the Age of Simulation.54

Musical Theatre

- O. Fedorchenko.* The Performances by Fanny Cerrito in Saint Petersburg
(1855–1857). Unobvious Fiasco of Romantic Celebrity.64
- A. Russkikh.* The Memoirs of the Ballet Dancer Maria Gorshkova about Time,
Theatre, Ballet, and Artists.....79

Dramatic Theatre

- V. Khashchevsky.* *Akhmatova. A Poem without a Hero* (2016):
Scenic Poetics by Alla Demidova's Solo Performance.91

Fine Art

- I. Chudinova.* Audible Gesture and Calligraphy in Monastic Art.
1. Gesture, Posture, Listening..... 104
- V. Statkevich.* Demonic Motifs in the Drawings by Frans Francken II. 124

Philosophy of Art

- O. Shchuplenkov, N. Shchuplenkov.* Concept of Beauty
in Vladimir Solovyov's Philosophy of Aesthetics..... 141
- A. Markov, O. Shtayn (Bratina).* Mikhail Bakhtin as a Film Theorist:
Autocommunication on Rapide..... 157

Reviews and Chronicles

- A. Berdybay.* In Memory of the Scientist [Review of *The Paths of Modern Folklore Studies. A Collection of Articles in Memory of Viktor Lapin*]..... 175
- A. Ryaposov.* Review of Vsevolod Bogatyrev,
The Director in a Musical Theatre. 180

№ 1 / 2024

ИССЛЕДОВАНИЯ

Музыка Владимира Фогеля на тексты Ханса Арпа

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

«Воспользуйся выбранным путем один раз, а затем раздари его» — этот афоризм скульптора Ханса (Жана) Арпа (1886–1966) предпослан в качестве эпиграфа к монографии о композиторе Владимире Фогеле (1896–1984)¹. Обоих связывали дружеские отношения, хотя общались они друг с другом от случая к случаю. Инициатором контактов почти всегда был Фогель, искавший в скульптуре, графике, а позже и в стихотворениях Арпа аналоги собственных авангардных идей. Последний же, пусть и упоминал музыку как возможную составляющую идеального синтетического произведения искусства, никаких сколько-нибудь значимых шагов в этом направлении не предпринимал.

Вполне возможно, что за настойчивостью композитора стояло стремление заручиться поддержкой признанного корифея авангарда, поскольку карьера Фогеля долгое время омрачалась пренебрежительным отношением к нему как к иммигранту со стороны музыкальных кругов Швейцарии. На творческий альянс с Арпом, также германским подданным по рождению и также иммигрантом², очевидно, возлагались большие надежды. Сочинения на его тексты действительно внесли свою лепту в стремительно возросшую популярность композитора к началу 1970-х годов.

Признанный в Швейцарии «одним из великих первопроходцев Новой музыки»³, Владимир Фогель родился 17 (29) февраля 1896 года в семье осевшего в Москве предпринимателя из Дрездена. С пятилетнего возраста, прав-

¹ Oesch H. Wladimir Vogel. Sein Weg zu einer neuen musikalischen Wirklichkeit. Bern; München: Francke, 1967. S. 7.

² Уроженец Страсбурга, на тот момент столицы имперской земли Эльзас-Лотарингия, Арп жил в Швейцарии в 1909–1919, 1942–1946 и 1959–1966 годах, имея при этом с 1926 года французское гражданство.

³ Vogel W. Schriften und Aufzeichnungen über Musik: “Innerhalb-außerhalb” / Revidiert, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Walter Labhart. Geleitwort von Herbert Meier. Zürich; Freiburg: Atlantis, 1977. S. 257.

да с перерывами, он обучался игре на фортепиано, а самым ярким событием, повлиявшим на музыкальное мировоззрение, он считал услышанные им сочинения А. Н. Скрябина.

С наступлением Первой мировой войны Фогели, как подданные враждебного России государства, были высланы в город Бирск Уфимской губернии. Там глава семейства нашел заработок, организовав для местного населения бухгалтерские курсы. Владимир давал частные уроки на дому, но и сам обучался инструментовке под руководством другого ссыльного немца, выпускника Московской консерватории Павла Александровича Ламма (1882–1951), впоследствии музыковеда-текстолога, известного своими редакциями сочинений М. П. Мусоргского.

По возвращении из ссылки в 1918 году Фогели, опасаясь дальнейших политических обострений, поспешили покинуть Россию. В германской столице Владимир сначала выучился на художника-оформителя в Школе прикладного искусства и начал работать декоратором. Важнейшим же этапом его музыкальной карьеры стало обучение в 1921–1923 годах у Ферруччо Бузони в мастер-классе композиции при Берлинской академии искусств. Об одном из достижений своего ученика итальянский маэстро оставил следующий отзыв:

Когда класс на первом году обучения получил задание сочинить музыку на стихотворение Гёте «Обращенная», результат Фогеля оказался пусть и не самым искусным, но все же необыкновенным. Во всяком случае, из всех работ он наиболее подходил в качестве характерного примера нового пути в музыке¹.

Тогда же Фогель сблизился с революционно настроенными художниками и скульпторами объединений «Берлинский сецессион» и «Ноябрьская группа», а также с писателем и исследователем немецкого авангарда Гервартом Вальденом (1878–1941). Их влиянием обусловлено активное участие молодого композитора в коммунистическом рабочем движении и с 1926 года в работе Общества друзей Советской России: именно ему принадлежала идея музыкального сотрудничества между Советским Союзом и Веймарской республикой².

¹ *Busoni F. Von der Einheit der Musik.* Berlin: Hesse, 1922. S. 334.

² В составленном на русском языке письме от 9 мая 1928 года секретарю музыкальной секции Всесоюзного общества культурной связи с заграницей Фогель обратился со следующей инициативой: «Так как я сотрудничаю в разных музыкальных обществах Берлина и, будучи сам композитором, нахожусь в тесной связи со многими здешними музыкантами, то возможно, что по вопросу об обмене и приглашении гастролирующих артистов-интерпретов (то есть исполнителей. — *Д. Л.*) можно быть полезным посредническим звеном» (*Geiger Fr. "Mittler für die deutsch/russischen Beziehungen" — Wladimir Vogel und die Gesellschaft der Freunde des neuen Rußland // Deutsche-russische Musikbeziehungen. 1917–1933. Bd. I: Studien / Hrsg. von Stefan Weiss. Hildesheim (u. a.): Georg Olms, 2021. S. 338.*)

После премьеры 6 февраля 1931 года Двух этюдов для оркестра — *Ritmica funebre* и *Ritmica scherzosa* — на фестивале Всеобщего германского музыкального союза в Кёнигсберге и четыре месяца спустя на Девятом фестивале Международного общества современной музыки в Оксфорде и Лондоне к Фогелю пришла известность. Два этюда вошли в число самых часто исполняемых современных оркестровых произведений начала 1930-х годов, попав в репертуар таких знаковых дирижеров эпохи, как Вильгельм Фуртвенглер и Леопольд Стоковский¹.

В 1931 году Фогель возглавил класс композиции в берлинской консерватории Клиндворта-Шарвенки, но проработал там недолго. С приходом к власти национал-социалистов, вполне обоснованно опасаясь преследований из-за работы в Обществе друзей Советской России, он покинул Берлин в мае 1933 года. После шестилетних скитаний по разным городам Европы и попыток закрепиться там, с сентября 1939 года Фогель обосновался в швейцарской Асконе, хотя и без права на работу. Запрет распространялся среди прочего на преподавание, потому занятия с немногими частными учениками проходили (по крайней мере, официально) в виде бесплатных консультаций. В 1940-е годы существенную финансовую помощь композитору оказала семья Шпёрри, владевшая крупнейшей хлопчатобумажной фабрикой в стране. В 1954 году благодаря женитьбе Фогель наконец получил швейцарское гражданство, снявшее все ограничения на трудовую деятельность. Через десять лет он переехал в Цюрих, прожив там остаток своей жизни (умер 19 июня 1984 года).

Центральное место в его наследии занимают семь вокально-симфонических сочинений с использованием сольной речевой декламации и так называемого речевого (или разговорного) хора, имеющих оригинальное жанровое обозначение *Dramma-Oratorio*. Первое из них, «Гибель Вагаду от тщеславия» (1926–1930), принадлежит к берлинскому периоду утверждения собственной манеры письма, а последнее, «Люди в космосе» (1969–1971), манифестирует уже полностью сложившийся стиль признанного мэтра швейцарского авангарда².

Фогель рассматривал речевой хор как важное, но недооцененное средство музыкальной выразительности со своей собственной техникой, полагая необходимым привлечь к нему внимание исследователей, исполнителей и ком-

¹ Об истории создания Двух этюдов для оркестра и реализации в них идей конструктивизма см.: *Geiger Fr.* Expressivität, konstruktiv gebändigt: Wladimir Vogels Zwei Etüden für Orchester // *Musica: Essays, Porträts, Berichte, Bücher, Noten, Schallplatten, Nachrichten; Zweimonatsschrift für alle Gebiete des Musiklebens.* 1996. Nr. 3 (Mai/Juni). S. 189–197.

² Подробнее см.: *Geiger Fr.* Die *Dramma-Oratorien* von Wladimir Vogel, 1896–1984. Hamburg: von Bockel, 1998; *Янус Т. В.* Полифония в разговорных хорах Фогеля (на примере драмы-оратории «Вагаду») // *Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии: Сборник трудов.* М.: РАМ им. Гнесиных, 2013. С. 325–336.

позиторов. Среди последних ключевой фигурой он считал Дариуса Мийо, чьи произведения — «Хоэфоры», «Эвмениды», «Смерть тирана» и «На открытие музея Человека» — перечислены в статье Фогеля «Современный речевой хор» (1960)¹ как примеры удачных экспериментов в этой области. Там же упоминаются и его собственные опусы, начиная с вышеназванной «Гибели Вагаду от тщеславия» и заканчивая «Песнью о колоколе», сочиненной к Году Шиллера (1959).

Другим характерным атрибутом стиля Фогеля является метод додекафонии, впервые примененный в Концерте для скрипки с оркестром (1937–1940) и впоследствии превалирующий в его произведениях. Композитор подчеркивал, что додекафония для него — «всего лишь дело техники, материальности, композиционный принцип, но не мировоззрение»², и далеко не во всем следовал постулатам А. Шёнберга в отношении мелодических и гармонических явлений, обусловленных двенадцатитоновостью. В частности, осознавая непреложное органическое двуединство диссонанса и консонанса во многих процессах музыкального становления, он зачастую отказывался от принципа самодовлеющей диссонантности и допускал использование консонирующих созвучий, прежде всего терций и секст³.

Идеально подходящим для синтеза речевого хора и додекафонии Фогель считал стихи Ханса Арпа, позволявшие работать со словом как с автономной единицей языка вне логического контекста предложения, обращать внимание на скрытые в нем ассоциации содержательного и фонетического характера, на возможные ассонансы, возникающие с соседними словами. Метод додекафонии в сочетании с имитационной техникой и остинато применительно к слову, слогу, даже отдельному звуку речи, по убеждению Фогеля, способен упорядочить арповские тексты и помочь слушателям в их понимании.

Впервые эта непростая задача — самим композитором обозначенная как результат кардинального переосмысления функций речевого хора в его собственном творчестве — была поставлена в цикле *Arpiade* («Арпиада») для речевого хора, сопрано, флейты, кларнета, альты, виолончели и фортепиано.

¹ Vogel W. Schriften und Aufzeichnungen über Musik. S. 74–82.

² Ibid. S. 196. Об особенностях применения додекафонии в инструментальных сочинениях Фогеля см.: Lantz D. Zwölf-tonmusik mit doppeltem Boden. Exilerfahrung und politische Utopie in Wladimir Vogels Instrumentalwerken. Kassel [u. a.]: Bärenreiter, 2009.

³ Высказывания Шёнберга о якобы необоснованном разделении звучаний на консонансы и диссонансы ввиду некой «эмансипации» последних неоднократно критиковались. В отечественной литературе несостоятельность его воззрений аргументированно доказана Ю. Н. Тюлиным, Т. С. Бершадской и С. С. Григорьевым. См.: Тюлин Ю. Н. Параллелизмы в музыкальной теории и практике. Л.: Искусство, 1938. С. 19–24; Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. Л.: Музыка, 1978. С. 163–164; Григорьев С. С. Теоретический курс гармонии. М.: Музыка, 1981. С. 102–105.

Созданный по заказу дирижера Германа Шерхена (1891–1966), опус впервые прозвучал 7 июня 1954 года на Международном юношеском музыкальном фестивале в Ганновере.

Цикл включает восемь номеров, сгруппированных в два блока по языку стихотворений, немецкому (1–4) и французскому (5–8); нечетные номера представляют собой речевые хоры а капелла, в четных солирует сопрано в сопровождении речевого хора и инструментального ансамбля (2 и 8) или только инструментального ансамбля (4 и 6):

I

1. *Sekundenzeiger*, речевой хор а капелла
2. *Rosen schreiten auf Straßen aus Porzellan*, сопрано в сопровождении инструментального ансамбля и речевого хора
3. *Der gordische Schlüssel*, речевой хор а капелла
4. *Halb Reh, halb Mädchen*, сопрано в сопровождении инструментального ансамбля

II

5. *Le siège de l'air*, речевой хор а капелла
6. *Joie noire*, сопрано в сопровождении инструментального ансамбля
7. *Vert comme la mousse d'éclair*, речевой хор а капелла
8. *La dernière page*, сопрано в сопровождении инструментального ансамбля и речевого хора

Такую компоновку композитор обосновал желанием разграничить «элементы логичного и алогичного, лирического и юмористического»¹ в стихах Арпа и сделать их понятными слушателям посредством контраста исполнительских составов. Речевой хор олицетворяет здесь реалистично-конкретное и приземленное, сопрано — лирически-возвышенное и мечтательное.

Состав исполнителей в речевых хорах сродни типичному четырехголосному смешанному хору. Голосовые партии у Фогеля обозначены как «высокие женские», «низкие женские», «высокие мужские» и «низкие мужские». В предуведомлении к партитуре имеются необходимые для дирижера разъяснения:

Сначала необходимо провести тщательный отбор голосов. (Как известно, сопрано говорят ниже, чем поют; басы поют ниже, чем говорят и т. д.) Нотация фиксирует обычную манеру речи, но она может быть изменена в зависимости от желания и фантазии исполнителей или дирижера. При усилении громкости и акцентах голос естественным образом становится выше, при пианиссимо понижается до шепота².

¹ Vogel W. Schriften und Aufzeichnungen über Musik. S. 80.

² Vogel W. Arpiade: für Sopran, Sprechchor, Flöte, Klarinette, Viola, Violoncello und Klavier nach Gedichten von Hans Arp. Zürich: Ars Viva, 1954. S. 1.

Запись речевых хоров осуществляется на трехлинейном нотоносце без ключей, с помощью привычных обозначений динамики, артикуляции, пауз и нот, головки которых, однако, заменены на одну косую черту (для четвертных и мельче) или две косых черты (для половинных и целых). Нотация предусматривает пять градаций высоты голоса:



Речевой хор *Sekundenzeiger* («Секундная стрелка») можно признать, пожалуй, самым удачным в цикле как по художественному воплощению текстов Арпа, так и по композиционной выстроенности. Сам Фогель остановился на нем в собственном комментарии к «Арпиаде» наиболее подробно:

Текст [стихотворения], с одной стороны, дал мне идею игры со счетом, а с другой — идею неумолимости колесного механизма, который поначалу кажется исправным, но затем работает с небольшими отклонениями от обычного ритма (преждевременное вступление по типу предъема или смещение акцента на слабую долю такта).

Вариация и небольшая разработка, следующие в ускоренном темпе за экспозицией, демонстрируют поспешность, рвение, кропотливость, даже отчаяние отдельных шестеренок, озвученных говорящими голосами, которые могут создать впечатление бедного существа, пойманного в ловушку этого колесного механизма.

Стретта доводит до кульминации логическое противопоставление предложений «если она стоит, она тикает; если она идет, она стоит и показывает». Но в коде все разрешается наилучшим образом: «Она тикает и показывает»¹.

Работа часового механизма воплощена здесь в виде ритмического оstinato, образованного многократным повторением строки *dass ich als ich*. В экспозиционном разделе этот ключевой формообразующий элемент поручен низкому женскому голосу, в развивающей части он распределен между соседними голосами — высоким и низким женскими (такты 23–38, пример 1), высоким и низким мужскими (такты 40–48), нижним женским и верхним мужским (такты 49–51) и, наконец, в стретте, аналогично распределенный между парой верхних и нижних голосов (такты 65–66, 71–72), он преобразуется ритмически. В качестве контрапункта к ритмическому оstinato выступает отсчет чисел от одного до двенадцати, а также фразы, упомянутые в вышеприведенной цитате.

¹ Vogel W. Schriften und Aufzeichnungen über Musik. S. 96.

♩ = 106

p

dass ich dass ich dass ich dass ich dass ich dass ich dass ich

p

als ich als ich als ich als ich als ich als ich als ich

f

ist drei

f

eins und zwei und

Пример 1

Остальные речевые хоры «Арпиады» не столь оригинальны, хотя и в них используются полифонические методы наподобие описанных выше (один из разделов в № 3 вообще копирует фактуру из «Секундной стрелки»). Среди колористических приемов упоминания заслуживают звукоподражательные элементы, основанные только на согласных звуках речи (№ 5), и остроумная стыковка одинаковых по звучанию слогов конца одного и начала другого предложения (№ 7).

Все четные номера цикла с солирующим сопрано выполнены в двенадцатитоновой технике, которую Фогель считал наиболее оптимальной для воплощения арповской сюрреалистической лирики. В стремлении приблизить вокальную партию к характеру речи он последовательно избегал мелодики долгого дыхания, балансируя между речитативом и ариозным пением.

Конструктивная ограниченность додекафонии особенно очевидно дает о себе знать во втором номере, *Rosen schreiten auf Straßen aus Porzellan* («Розы шагают по улицам из фарфора»). Интегрирующее восхождение от замкнутых в себе элементов-серий к целому здесь практически отсутствует, потому скрепляющую функцию формально принимает на себя текст Арпа, то есть немзыкальный компонент. Но этого все равно недостаточно для преодоления невыносимой тягостности произведения, длящегося около восьми минут. Вкрапления речевого хора, хотя они и образуют контраст к мелодии сопрано, все же не в состоянии компенсировать отсутствие фундаментального контраста между звуковыми элементами как важнейшей движущей силы формообразования.

Подобные изъяны в структуре музыкальной ткани, порожденные додекафонией, отчасти преодолеваются в шестом номере, *Joie noire* («Черная ра-

Fl. *f*

Cl. *p* pizz. arco

Vla. *pizz.* arco

Vc. *mf*

Sopr. *mf*

vou-lez-vous vo - lez a - vec moi vou-lez-vous u - ne jour - né - e d' é - clair

Пример 2

дость»). Терция, лежащая в основе многих вертикалей, не только обеспечивает их полноту и консонантность, но также придает остальным созвучиям осмысленную устремленность и фоническую самоценность именно в соотношении с терцовой структурой. Другим фактором, способствующим преодолению додекафонной аморфности, является наличие переменных мелодических функций, большей частью сосредоточенных в партии сопрано. Действие гармонического начала особенно отчетливо воплощается в мелодической обрисовке аккордов (пример 2)¹.

Следующим сочинением Фогеля на арповские тексты стала разговорная кантата *Worte* («Слова») для двух женских декламирующих голосов и струнного ансамбля. Идею ее создания композитору подал швейцарский скрипач и дирижер Рудольф Баумгартнер (1917–2002), а заказчиком выступил Фонд Иды и Альберта Флерсхайм. Кантата была полностью готова к 25 февраля и впервые прозвучала 31 августа 1962 года на фестивале «Международные недели музыки» в Люцерне под руководством Баумгартнера. Осуществленное осенью того же года издание партитуры было приурочено к 75-летию Арпа.

В предисловии к нотам Фогель отмечает, что за каламбурами и остроумными формулировками стихотворения кроется серьезная и важная подоплека, отследить которую он считал своей первоочередной задачей, прежде чем приступить к сочинению музыки. Для облегчения восприятия получившей-

¹ Примечательно, что такими же средствами преобразовал додекафонию еще один немецкий композитор из России, современник Фогеля Георг фон Альбрехт (1891–1976), работавший в Штутгарте и Гейдельберге. В Мессе ор. 77 (1969) он фактически адаптировал серийную технику к ладотональным условиям. См.: *Lomtev D. Geistliche Musikkultur der Deutschen in Russland. Lage-Hörste: BMV Verlag Robert Burau, 2005. S. 96–99, 123–126.*

ся композиции он рекомендует исполнителям и слушателям предварительно ознакомиться с предлагаемым здесь же его собственным толкованием стихотворения. К примеру, метафору «неприятно выхолненная словесная грядка» он трактует как «слова, которые кажутся неприятно искусственными», а «английские слова» — как «вежливые слова, скрывающие действительность»¹.

Для обозначения речи в партитуре используется уже знакомая по «Арпиаде» трехлинейная нотация с косыми чертами вместо нотных головок, но с несколько иным обозначением относительной высоты:



Формообразующей единицей в этом условно мелодическом рельефе партий чтецов выступает слово. К нему применяются некоторые способы мотивного преобразования, такие как ритмическое варьирование, уменьшение, увеличение и даже дробление с вычленением отдельных слогов и звуков речи, не обладающих метрической самостоятельностью (наподобие субмотивов). Вычленяемый звук речи может быть даже согласным (пример 3).

Помимо ритмически, громкостно и условно звуковысотно организованной речи, в партитуре имеются отдельные слова и целые фразы, декламация которых ничем не регламентирована. К таковым, в частности, относится заключительная строка кантаты «И слова поэтов» (такт 402). Еще большая свобода чтецам предоставлена в двух продолжительных абзацах (на месте тактов 140 и 257) — они могут быть вообще пропущены. Однако даже в отношении свободных разговорных участков имеются сценические указания композитора. К примеру, конец фразы «светлые слова распустившихся цветов» следует произносить «в восторге, подняв обе руки вверх» (такт 33).

Задачу инструментального сопровождения композитор видел в иллюстрировании каждой строки стихотворения, тем самым ставя принципы формообразования в зависимость от внемusикальных факторов. В результате, как он считал, получается «последовательность абсолютно разных музыкальных высказываний, выполненных различными музыкальными средствами. Короткие переходы соединяют контрастные по содержанию тексты и создают общую канву для возникновения целого, которое, в свою очередь, также обусловлено текстом. <...> Форма или, точнее, формирование музыкальных процессов упорядочивается не какой-либо общепринятой в музыкальной лите-

¹ *Vogel W. Worte: für zwei Frauenstimmen und kleines Streichensemble nach Texten von Hans Arp. Locarno [u. a.]: Heinrichshofen, 1962. S. 3.*

$\text{♩} = \text{ca. } 112$

Hohe Stimme
Luft, Luft. Lich-(ch) - te l... au... sü - ß

Tiefe Stimme
in der Luft. L... i... lau - t - lo - se

Vl.
fp *fpp*

Vla.
pp

pp

Пример 3

ратуре схемой, а только лишь равновесием следующих друг за другом разделов (периодов)»¹.

В свете разъяснений Фогеля музыковед Герхард Шумахер выделил в кантате три контрастные друг другу группы мотивов, отображающих, по его мнению, «фундаментальное, общеобязательное, но также и вытекающие из них парадоксы необычного и нестандартного»². К первой группе он отнес динамичные восходящие последовательности из трех звуков с интервалами от кварты до септимы, ко второй — мелодические интервалы в диапазоне от секунды до кварты, а к третьей — тремоло и трели. Впрочем, «общей канвы для возникновения целого» (формулировка Фогеля), судя по статье Шумахера, они не создают.

На роль некоего объединяющего фактора в кантате номинально может претендовать примененный на всем ее протяжении метод додекафонии. Однако порожденная им звуковая организация, во-первых, имеет ограниченный радиус формообразующего действия, несравнимый, скажем, с действием ладовых функций высшего порядка в ладотональной музыке; а во-вторых, затрудняет интонационно-смысловое обновление тождественных звуковых структур. Все это не способствует объединению отрезков-серий в более крупное целое, а сами они в большинстве предстают интонационно безликими. Последнее, очевидно, обусловлено не только имманентными дефектами додекафонии как таковой, но и трудностями иллюстрирования каждой арпов-

¹ Vogel W. Worte... S. 3.

² Schuhmacher G. Gesungenes und gesprochenes Wort in Werken Wladimir Vogels // Archiv für Musikwissenschaft. Jg. XXIV, Heft 1. Januar 1967. S. 77.

mechanisch

Hohe Stimme *f* bo Ro - bo - ter-, Ro - bo-ter - wor - te,

Tiefe Stimme *f* Ro - ter -, Ro - bo - ter-, Ro - bo-ter - wor - te,

VI. *pizz.* *mf* *pizz.* *mf*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

Пример 4

ской строки, ведь именно такую задачу ставил перед собой Фогель. Местами ему, безусловно, удалось индивидуализировать облик серии, как, например, в инструментальном сопровождении «слов роботов», основанном на нескольких остинатных пластах (пример 4). Но подобные фрагменты, при всей их конструктивной занимательности, теряются в утомительной веренице функционально «размагниченных» звуковых комбинаций¹.

Третье произведение Фогеля, вдохновленное творчеством Арпа, датируется февралем 1965 года. Композитору предложили создать музыку к документальному фильму *Weißer Werktag* («Белый рабочий день»), снятому по заказу западногерманского телевидения. Полчасовая лента режиссера Михаэля Мракича (1934–2010) погружала зрителей в атмосферу работы Арпа над его рисунками, коллажами и пластикой, причем визуальный ряд сопровождали не связанные с ним напрямую монологи героя картины и самого Мракича.

Задуманная режиссером «автономность» этих двух пластов предопределила задачу музыкальной составляющей, которая заключалась в установлении связи между изображением и произнесенным словом. Фогель старался преодолеть рамки иллюстративности и объединить средствами музыкальной

¹ Аналогичные недостатки в виде рыхлости и распада формы целого Т. С. Бершадская отмечает в произведениях Шёнберга. См.: *Бершадская Т. С. Лекции по гармонии*. С. 187.

выразительности эмоциональные реакции, возникшие при просмотре и прослушивании отснятых материалов. Запечатленная в них работа Арпа ассоциировались у композитора с тембровой комбинацией четырех инструментов — флейты, кларнета, скрипки и виолончели. Кроме того, такой состав, по его мнению, оптимально обеспечивал необходимую «проницаемость звука» в одновременном сочетании с монологами. По решению Мракича музыка, поделенная в соответствии со сценарием на одиннадцать фрагментов, присутствовала почти на всем протяжении фильма.

Премьера «Белого рабочего дня» состоялась 10 апреля 1965 года на церемонии открытия музея Арпа в Локарно. Сразу после показа участвовавшие в записи звуковой дорожки исполнители — Урсула Буркхардт (флейта), Ханс Рудольф Штальдер (кларнет), Андрей Лютш (скрипка) и Вальтер Хэфели (виолончель) — обратились к Фогелю с просьбой адаптировать музыку для включения ее в концертный репертуар. Результатом переработки стала сюита для тех же инструментов под названием *Inspiré par Jean Arp* («Вдохновлено Жаном Арпом»)¹.

Изъятая из контекста закадровая музыка, пусть и переформатированная в семь самостоятельных частей, по убеждению композитора, все-таки не могла обойтись без программных пояснений. Поэтому перед ее исполнением слушателям раздавались специальные буклеты с отрывками из сценария «Белого рабочего дня», которые должны были установить ассоциативные связи если не с самим фильмом, то по крайней мере с работами швейцарского авангардиста.

Первую часть в буклете комментирует следующий монолог Арпа: «Я нахожусь со стулом в одной плоскости, теряющейся в пустом горизонте... Необъяснимый, разумный свет озаряет эту бесконечную плоскость. Словно лошадь, время от времени я запрягаюсь перед стулом и бегу с ним рысцой — то по кругу, то прямо. Я полагаю, мне это удастся, но так ли это на самом деле, я не знаю»².

Звучание первой части действительно создает ощущение бесконечной плоскости, представляя собой некое внетональное блуждание с редкими и кратковременными вкраплениями из простейших ладовых образований (устой-неустой). Главенствующий же здесь принцип равноценности тонов и их сочетаний неминуемо приводит к аморфности звуковой ткани, лишенной интонируемых смысловых значений, несмотря на формальное наличие динамических, тембровых и метrorитмических контрастов. Данный принцип сохраняется на протяжении почти всей сюиты.

Звуковые комбинации приобретают внятную направленность лишь в тех случаях, когда Фогель допускает употребление аккордов терцовой струк-

¹ *Vogel W.* *Inspiré par Jean Arp: musique pour flûte, clarinette, violon et violoncelle.* Locarno: Heinrichshofen, 1965. 20 S. В оформлении обложки этого издания принимал участие Арп.

² *Oesch H.* *Wladimir Vogel.* S. 140.

(«Лунные грезы»), представляющий собой, согласно авторскому пояснению, «пермутации и парафразы на стихи из “Лунного песка” Ханса Арпа». Сборник с таким заглавием, включающий 28 стихотворений и 7 гравюр, вышел ограниченным тиражом в 333 экземпляра и был приурочен ко дню рождения супруги Арпа Маргариты Хагенбах 22 августа 1959 года¹.

В собственном комментарии к «Лунным грезам» Фогель указал, что тексты сборника «позволили реализовать некоторые композиционные приемы серийной музыки, используя только слова»². Для речевого хора он отобрал семь стихотворений, остроумно предварив их строками титульного листа и посвящения:

1. *Mondsand. Hans Arp. Marguerite zum 22. 8. 59* («Лунный песок. Ханс Арп. Маргарите к 22. 8. 59» – титульный лист и посвящение)
2. *Ein Engel fragt* («Ангел спрашивает»)
3. *Ein traumtrunkender Mond* («Пьяная снами луна»)
4. *Der Mond träumt von fließenden Liedern* («Луна грезит о льющих песнях»)
5. *Ein Antimond in Lackschuhen und Zylinder* («Антилуна в лаковых туфлях и цилиндре»)
6. *Tag und Nacht hörten sie nur Zahlen* («День и ночь они слышали только числа»)
7. *Das Mondlicht zittert die Wasserspigel* («Лунный свет рябит водные глади»)
8. *Ein weißer Mond* («Белая луна»)

Под вышеупомянутой пермутацией подразумевается, очевидно, примененная в начальном четырехтакте перестановка слогов, в результате чего из *Mondsand* образуется *Sandmond* (лунный песок – песчаная луна), а под «композиционным приемом серийной музыки» – прочтение в прямом и обратном движении имени и фамилии автора стихов и даты из посвящения сборника (Hans–snaH, Arp–prA, 22 8 59 – 9 5 8 2 2).

В попытке усмотреть в этом кратком разделе какую-то особую полифоническую насыщенность (на деле скорее иллюзорную), Т. В. Янис трактует начальный четырехтакт как «пермутационный двойной четырехголосный текстовый канон», а следующую за ним комбинацию прямого и ракоходного произношения как «транслинеарный канон в нисходящем движении». Превеличена и ее оценка масштабов второго раздела, «Ангел спрашивает», где речь может идти разве что о строфической анафоре, но никак не о «классическом пятичастном рондо»³.

В «Лунных грезам» Фогель не преминул воспользоваться уже испробованным в «Секундной стрелке» (№ 1 из «Арпиады») приемом контрастного со-

¹ *Arp H. Mondsand: Gedichte und 7 Originalradierungen. Pfullingen: Neske, 1959. 37 Bl.*

² *Vogel W. Schriften und Aufzeichnungen über Musik. S. 110.*

³ *Янис Т. В. Полифония слова в разговорных хорах Владимира Фогеля (на примере цикла «Mondträume») // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2015. № 4. С. 145–147 и 156.*

четания двух метроритмических линий, одна из которых оstinатная. В третьем разделе, *Ein traumtrunkender Mond* («Пьяная снами луна»), в качестве многократно повторяющегося элемента выступает слово *wiegt* (баюкает).

Основными же характерными деталями «Лунных грез» являются различного рода ритмические имитации, а также звукоподражания, основанные на отдельных звуках речи, в том числе согласных. И то, и другое Фогель вполне мог считать надежными выразительными средствами для раскрытия потенциала изобразительных и языковых элементов речи.

Нетрудно заметить, что аналогичные цели он преследовал и в предшествующих опусах на тексты Арпа. Техника речевого хора в них обладает большей эстетической убедительностью, нежели додекафония, и чаще в миниатюрах, чем в продолжительных сочинениях. Однако независимо от художественных результатов все они представляют интерес как самобытные эксперименты в области взаимной адаптации средств музыкальной и словесной выразительности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. Л.: Музыка, 1978. 200 с.
2. Григорьев С. С. Теоретический курс гармонии. М.: Музыка, 1981. 479 с.
3. Толли Ю. Н. Параллелизмы в музыкальной теории и практике. Л.: Искусство, 1938. 56 с.
4. Янис Т. В. Полифония в разговорных хорах Фогеля (на примере драмы-оратории «Вагаду») // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии: Сборник трудов. М.: РАМ им. Гнесиных, 2013. С. 325–336.
5. Янис Т. В. Полифония слова в разговорных хорах Владимира Фогеля (на примере цикла «Mondträume») // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2015. № 4. С. 140–162.
6. Arp H. Mondsand: Gedichte und 7 Originalradierungen. Pfullingen: Neske, 1959. 37 Bl.
7. Busoni F. Von der Einheit der Musik. Berlin: Hesse, 1922. 376 S.
8. Geiger Fr. Die Drama-Oratorien von Wladimir Vogel, 1896–1984. Hamburg: von Bockel, 1998. 328 S.
9. Geiger Fr. Expressivität, konstruktiv gebündelt: Wladimir Vogels Zwei Etüden für Orchester // Musica: Essays, Porträts, Berichte, Bücher, Noten, Schallplatten, Nachrichten; Zweimonatsschrift für alle Gebiete des Musiklebens. 1996. Nr. 3 (Mai/Juni). S. 189–197.
10. Geiger Fr. “Mittler für die deutsch/russischen Beziehungen” – Wladimir Vogel und die Gesellschaft der Freunde des neuen Rußland // Deutsche-russische Musikbeziehungen. 1917–1933. Bd. I: Studien / Hrsg. von Stefan Weiss. Hildesheim (u. a.): Georg Olms, 2021. S. 325–346.
11. Lanz D. Zwölftonmusik mit doppeltem Boden. Exilerfahrung und politische Utopie in Wladimir Vogels Instrumentalwerken. Kassel [u. a.]: Bärenreiter, 2009. 268 S.
12. Lomtev D. Geistliche Musikkultur der Deutschen in Russland. Lage–Hörste: BMV Verlag Robert Burau, 2005. 146 S.
13. Oesch H. Wladimir Vogel. Sein Weg zu einer neuen musikalischen Wirklichkeit. Bern; München: Francke, 1967. 222 S.
14. Schuhmacher G. Gesungenes und gesprochenes Wort in Werken Wladimir Vogels // Archiv für Musikwissenschaft. Jg. XXIV, Heft 1. Januar 1967. S. 64–80.
15. Vogel W. Arpiade: für Sopran, Sprechchor, Flöte, Klarinette, Viola, Violoncello und Klavier nach Gedichten von Hans Arp. Zürich: Ars Viva, 1954. 47 S.
16. Vogel W. Inspiré par Jean Arp: musique pour flûte, clarinette, violon et violoncelle. Locarno: Heinrichshofen, 1965. 20 S.

17. *Vogel W. Schriften und Aufzeichnungen über Musik: "Innerhalb-außerhalb" / Revidiert*, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Walter Labhart. Geleitwort von Herbert Meier. Zürich; Freiburg: Atlantis, 1977. 300 S.
18. *Vogel W. Worte: für zwei Frauenstimmen und kleines Streichensemble nach Texten von Hans Arp*. Locarno [u. a.]: Heinrichshofen, 1962. 46 S.

Аннотация

Швейцарский композитор Владимир Фогель (1896–1984) считал поэзию старшего современника Ханса (Жана) Арпа (1886–1966), в основном известного своими скульптурами, идеально подходящим материалом для синтеза техники речевого хора и додекафонии. Авангардистские тексты Арпа, по убеждению Фогеля, позволяют работать со словом как с автономной единицей языка вне логического контекста предложения, а структурирующие функции примененных к ним композиторских техник компенсируют алогичность стихов. В этом аспекте исследуются сочинения Фогеля — *Arpiade*, *Worte*, *Inspiré par Jean Arp* и *Mondträume*.

Abstract

The Swiss composer Wladimir Vogel (1896–1984) considered the poetry of his older contemporary Jean Arp (1886–1966), known mainly for his sculptures, an ideal material for the synthesis of the technique of speech chorus and dodecaphony. According to Vogel, the avant-garde texts of Arp allow working with the word as an independent linguistic unit outside the logical context of a sentence, and the structuring functions of the compositional techniques applied compensate for the illogicalness of the poems. Vogel's works *Arpiade*, *Worte*, *Inspiré par Jean Arp* and *Mondträume* are discussed from this perspective.

- ✓ *Ключевые слова:* серийная техника, речевой хор, сюрреализм, Ханс Арп, Владимир Фогель.
- ✓ *Keywords:* twelve-note composition, speech choir, surrealism, Jean Arp, Wladimir Vogel.

«Интермедия в духе чаконны» Брайана Фернихоу: инструментарий запечатленной графики

ДЕВУЦКАЯ СОФЬЯ АЛЕКСАНДРОВНА

Аспирант, Российская академия музыки имени Гнесиных
(Москва, Россия)

DEVUTSKAIA SOFIA A.

Postgraduate Student, Gnesin Russian Academy of Music
(Moscow, Russia)

E-mail: sofyadevuckaya@mail.ru

Экстравагантный эстетизм партитур — неотъемлемая часть стиля Брайана Фернихоу, пионера *New complexity*¹. Его изобретательное и многосложное письмо, отличающееся сверхдетализированностью композиционных параметров, обусловлено центральной идеей направления — преобразованием звучащего в энергетическую субстанцию. Предпосылки для перехода звука в иное качество заложены композитором уже в графическом облике произведений, который способен аккумулировать напряжение через экспрессию *зримо* и может «запустить» визуализацию *предслышимого*. Фернихоу делится в интервью Полу Гриффитсу, что чувствует «эмоциональную близость ко всему, что определяет границу в процессе ее пересечения»².

В цикле из семи пьес *Carceri d'invenzione* («Воображаемые темницы») графический жест, определяющий ту самую зону перехода, черпает силу художественной выразительности в иной артистической форме — одноименной серии офортов итальянского художника-гравера Дж. Б. Пиранези. Устра-

¹ Сам композитор относится скептически к этому термину как к некоему унифицируемому выражению, объединяющему авторские стили по ряду общих признаков. Ученик Б. Фернихоу К.-Ш. Манкопф предложил альтернативное понятие — «комплексизм» (*Complexism*), которое отражает плюрализм концепций и композиционных стратегий. Подробнее об этом см. в работах К.-Ш. Манкопфа (*Mahnkopf C.-S. Complexism as a New Step in Musical Evolution. In Complexity in Music? An Inquiry into its Nature, Motivation and Performability. Rotterdam: Job Press, 1990. P. 28–29*), Л. Д. Хокли (*Hockley L.J. Performing complexity: theorizing performer agency in complexist music. PhD-thesis. Vancouver, 2018. 226 p.*), А. Гундориной (*Гундоруна А. А. «New Complexity»: к истории термина // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2020. № 2. С. 19–27*).

² «...I feel emotionally close to anything that defines a border in the act of crossing it» (*Ferneyhough B. Interview with Paul Griffiths // Ferneyhough B. Collected Writings / Ed. by J. Boros and R. Toop. London; New York: Routledge, 1998. P. 246*).

шающие фантазмы¹ действуют на восприятие в том же ключе, что и пьесы Фернихоу: композиционная перегруженность и геометричность провоцируют к движению в бесконечной перспективе. Пиранези с помощью оптических приемов словно попадает в метафизическое пространство, оказываясь на границе между «мегаломанией» и «клаустрофобией»². «Художнику удается нас убедить, что этот зал, не имеющий пределов, вместе с тем герметично замкнут со всех сторон — и даже с той, которую мы никогда не увидим, ибо она оказалась у нас за спиной»³.

Понятия *силы* и *энергии* вводятся в мировоззренческий космос Фернихоу в качестве теоретического обоснования имманентной двойственности художественного объекта и заключают в себе идейную первооснову творческого метода композитора. В эссе *Il Tempo della Figura*⁴ композитор заостряет внимание на разделении этих понятий. Акт творчества живет будущим, поскольку только в нем энергия и сила противодействуют друг другу, создавая «уникальный баланс напряжений» (*unique balance of tensions*)⁵. Удержать образ, рожденный в настоящем, способны лишь силы, высвобождающие энергию *по ту сторону* звучания⁶. Таким образом, энергия «выступает инструментом в осуществлении перехода от физического к конфигуративному, тем самым придавая действию символический характер»⁷.

Демонстрацию силы берет на себя инструмент с присущими ему способами звукоизвлечения. В структуре *Carceri d'invenzione* композитор уделяет особое внимание тембру флейты, которая представлена в разных тесситурных вариантах (см. таблицу). Фернихоу начинает его экспонирование с высокой тесситуры пикколо в открывающей цикл *Superscriptio*. Далее он посвящает центральную пьесу *Carceri II* концертированию флейты и завершает макроцикл *Mnemosyne* для басовой флейты. Из семи пьес *Carceri* только одна — «Интермедия в духе чаканы» — написана для струнного инструмента соло. Появление пьесы для скрипки в рамках цикла примечательно

¹ Генезис фантазийного и его эволюцию в графическом искусстве прослеживает Н. Ю. Молок в своей статье: Молок Н. Ю. В голове Пиранези: «сон разума» и «искусство фантазии» // Искусствознание. 2022. № 3. С. 182–215.

² Юрсенар М. Мрачный ум Пиранези / Пер. с фр. Н. Кисловой // Юрсенар М. Избранные сочинения: В 3 т. Т. 3. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2004. С. 114.

³ Там же. С. 108.

⁴ Ferneyhough B. Il Tempo della Figura // Ferneyhough B. Collected Writings. P. 33–41.

⁵ См.: Ibid. P. 35.

⁶ Т. В. Цареградская пронизательно резюмирует: «Замкнутый в себе опыт как бы превозмогает свои границы, преступает предел и вырывается во внешний мир» (Цареградская Т. В. Брайан Фернихоу. Очарование музыкального жеста // Научный вестник Московской консерватории. 2014. № 2 (17). С. 157).

⁷ «...is instrumental, in effecting the transition from the physical to the configurational, thereby becoming invested, as action, with symbolic stature» (Ferneyhough B. Il Tempo della Figura. P. 35).

с разных точек зрения. Очевидно, скрипка пополняет тембровую «коллекцию» и создает альтернативу каркасным флейтовым частям цикла. Индивидуальность Интермедии придает указание на старинный жанр — чакону. Не забудем о том, что пьеса была написана позже остальных, о чем сообщает сам композитор в эссе *Carceri d'invenzione*¹. Сделаем предположение, касающееся причины, подтолкнувшей автора к выбору инструмента. Скрипичный ресурс позволил Фернихоу достичь плотности звучания и объемной штриховой текстурности, которые не могла бы обеспечить флейта, в условиях тембровой монолитности. Возможно, композитор экспериментировал с чистотой и однородностью звучания, подобно Пиранези, оттачивавшему мастерство гравера в изображении тончайших градаций фактуры камня в «Темницах».

Таблица. Структура цикла *Carceri d'invenzione*

<i>Superscriptio</i> (1981)	Флейта-никколо
<i>Carceri d'invenzione I</i> (1982)	Шестнадцать исполнителей
<i>Intermedio alla ciaccona</i> (1986)	Скрипка соло
<i>Carceri d'invenzione II</i> (1985)	Флейта и двадцать исполнителей
<i>Etudes transcendentales / Intermedio II</i> (1982–1985)	Сопрано, флейта, гобой, виолончель и клавесин
<i>Carceri d'invenzione III</i> (1986)	Пятнадцать духовых и три ударных инструмента
<i>Mnemosyne</i> (1986)	Басовая флейта и магнитофонная лента

Устанавливая связи между двумя *Carceri* — середины XVIII и конца XX века, — мы опираемся в первую очередь на аспекты *графического* соответствия образов, запечатленных каждым из авторов. Из интервью Фернихоу Полу Гриффитсу известно, что композитор фокусировался на существенных свойствах художественного произведения, таких как фактическая конфигурация элементов, название, его подтекст, а также сюрреалистический анимизм². Фернихоу, вероятно, проецирует конструктивные элементы

¹ *Ferneyhough B. Carceri d'invenzione // Ferneyhough B. Collected Writings. P. 131–138.*

² Выражение «сюрреалистический анимизм», произнесенное Фернихоу в связи с картиной Роберто Матта *La terre est un homme* и ее влиянием на одноименное произведение композитора (*Ferneyhough B. Interview with Paul Griffiths. P. 245*), вероятно, отсылает к эссе Андре Бретона «Сюрреализм в живописи» (*Breton A. Surrealism and Painting / Transl. by Simon Watson Taylor, Boston: MFA Publications, Museum of Fine Arts, 2002. P. 184*), в котором его автор указывает на «тотальный анимизм» работ чилийского художника-сюрреалиста.

«архитектурного контрапункта» «Темниц» на штриховой пласт Интермедии, и, таким образом, в акустическом «воспроизведении» фантазмагорических композиций основная нагрузка ложится на инструментально-технологический ресурс.

Заострим внимание на названии скрипичной пьесы. Появление в нем жанра, ассоциирующегося с XVIII веком, как нам кажется, неслучайно. Чакона выступает символом того исторического периода, ярким артефактом которого предстают офорты *Carceri*. Поэтика старинного танца настраивает восприятие на барочную сферу образности, присущие стилю фантазийность, вычурность, рельефность.

И все же музыкальный язык пьесы предельно далек от каких-либо стилистических аллюзий. Фернихоу вряд ли имеет в виду какую-либо конкретную чакону в качестве прототипа; пожалуй, для композитора несущественны и традиционные атрибуты старинного танца — трехдольность, метрическая стабильность и ярко выраженный остигатный компонент. Гораздо важнее для автора Интермедии вариационная природа жанра, интерпретированная в соответствии с художественным замыслом. На наш взгляд, суть этого замысла заключается в следующем: Фернихоу экспериментирует со способами «перенесения» композиционно-штриховых аспектов статического искусства живописи в артистическую область исполнительства. Иными словами, композиционная индивидуальность Интермедии рождается на пересечении двух творческих миров — скрипичного инструментализма и художественного гравирования.

В обеих художественных концепциях авторы декларируют в названиях произведений выход за границы реального в сферу воображаемого, ирреального или ассоциативного. Вынося в название формулировку «Интермедия в духе чакон», Фернихоу освобождает себя от жестких обязательств по воссозданию и реконструкции старинного жанра. Тем самым рождается аналогия с заглавием «Воображаемых темниц» Пиранези, которые *почти* реальны. Вместе с тем смысловое ударение на слове «интермедия» невольно побуждает и к его интерпретации. Не исключено, что сквозь него просматривается намек на *интермедиальную* природу композиционных методов.

Остановимся на некоторых признаках чакон в Интермедии. Одним из проявлений жанра выступает наличие темы. Она строится на последовательности из четырех интервалов — трех секунд различных видов (четвертитоновой, полутоновой и секунды в три четверти тона) и одной полууменьшенной квинты (уже чистой на четверть тона). Ни в одном из интервалов звуки не повторяются, о чем пишет автор в предисловии к партитуре, указывая на восемь звуков темы. В целом титульная фраза пьесы обладает беспрецедентной в рамках произведения тяжеловесностью, напомина-

интонационной неустойчивостью интервалов в сочетании с экстремально громкой динамикой и указанием на исполнение «с максимальной силой» (*con massima violenza*).

Варьирование темы в музыкальном развитии Интермедии дается в рассредоточенном, интервально модифицированном или фрагментированном виде. Распознать тематический комплекс в тексте мы можем прежде всего по комбинации из нескольких секунд, ее производных (септим и нон) и интонационно деформированной либо в сторону расширения, либо в сторону сжатия квинты (пример 1, строки 2–4).

Интерьеры «Темниц» парадоксальны по сочетанию естественности и противоестественности. С одной стороны, архитектура офортных устойчива и напоминает реалистичный чертеж — гравер выдерживает вертикаль композиции и не пренебрегает прямой перспективой. Одновременно с этим наблюдатель отмечает множество странностей: диспропорцию размеров человеческих фигур, горельефов, балок, цепей, канатов, камней, многоплановость фактуры, нарочитую геометричность, алогичность некоторых объектов: лестниц, ведущих в никуда, разводных мостов внутри здания, перевернутых крестообразных фигур — и прочие необъяснимые вещи (ил. 1, 2). Как отмечает Патриция Секлер, «Carceri часто оставляли зрителя разочарованным, потому что вместо использования аллюзий Пиранези предпочитал заменять ожидаемые компоненты композиции их дьявольскими имитациями за счет рассеивания структурной логики¹ и фрагментации деталей»².

Конструктивную единоподчиненность множества элементов, заключенных в офорты, выдерживает и Фернихоу. В отборе скрипичных средств автор делает ставку на те, что наиболее зримо передают осязаемость музыкальной материи и даже в чем-то ее архитектурность: широкие скачки в экстремально быстром темпе, аккорды, охватывающие большой диапазон, разнонаправленные *glissando*, в том числе микротоновые, различные виды *tremolo* — смычко-

¹ Сходную идею высказывал, в частности, Сергей Эйзенштейн. Говоря о перспективе в гравюрах Пиранези, он обращал внимание на то, что «серия пространственных углублений, отсеченных друг от друга столбами и арками, строится как разомкнутые звенья самостоятельных пространств, нанизанных не по признаку единой перспективной непрерывности, но как последовательные столкновения пространств разной качественной интенсивности глубины» (*Эйзенштейн С. М.* Пафос // *Эйзенштейн С. М.* Избранные произведения: В 6 т. Т. 3. М.: Искусство, 1964. С. 182). «Разлетающаяся предметность», отмеченная Эйзенштейном и рядом других авторов (П. М. Секлер, В. П. Чуди, В. М. Айвинс) вызывала аналогии с кубистической манерой письма. См.: *Sekler P. M.* Giovanni Battista Piranesi's Carceri: Etchings and Related Drawings // *The Art Quarterly*. Vol. 25. No. 4. P. 331–363; *Tschudi V. P.* Carceri and Cubism // *Piranesi@300: Studi nel terzo centenario della nascita (1720–2020)* / A cura di M. Bevilacqua e C. Hornsby. Roma: Editoriale Artemide, 2022. P. 246–255; *Ivins W. M.* Piranesi and “Le Carceri d’Invenzione” // *Print Collector’s Quarterly*, 1915. Vol. 5. No. 2. P. 191–219).

² *Sekler P. M.* Giovanni Battista Piranesi's Carceri... P. 335.



Ил. 1. Дж. Б. Пиранези. Офорт V из цикла «Carceri d'invenzione»



Ил. 2. Дж. Б. Пиранези. Офорт XIV из цикла «Carceri d'invenzione»

The image displays a complex musical score for a piece titled "quasi cantando" (c. 4). The score is written in treble clef with a 3/8 time signature. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings range from *pp* (pianissimo) to *fff* (fortississimo). Performance instructions include "trem. gliss." (tremolo glissando) and "gliss." (glissando). The score is divided into several systems, with measures numbered from 1 to 16. The piece is characterized by its intricate rhythmic structure and expressive dynamics.

Пример 2. Эпизод *quasi cantando* (с. 4)

вые, левой руки, в соединении с *glissando*, четвертитоновые пассажи в штрихах *legato* и *ricochet* (пример 2). Все названные, а также прочие приемы предполагают внедрение флажолетов — одинарных и двойных. Если проводить параллели между музыкальной формой и композицией офортов, то наиболее явственное сходство демонстрируют структурные «опоры». В Интермедии эта функция поручается теме и ее вариантам, а в гравюрах Пиранези — несущим конструкциям нагроможденных архитектурных построений.

На протяжении всей жизни творческие интересы Пиранези были связаны с архитектурным конструированием. Большинство его графических проектов так и осталось на бумаге, что закрепило за ним первенство среди представителей «бумажного зодчества». Уникальный графический почерк Пиранези, продемонстрированный им в цикле *Carceri d'invenzione*, достигался с помощью техники офорта. Травление металлической пластины совершалось

в несколько этапов, причем многократному травлению подвергались определенные участки. Такой тщательный подход к процессу создания офортов позволял достигать детализированной градации монохромного изображения. Отдельного упоминания заслуживает пиранезиевская штриховка, которая отличается визуальной произвольностью, своеобразной «беглостью» исполнения. В то же время штрих не оставляет свободного пространства на поверхности. Мастера увлекают мозаичность плоскостей фантазийных интерьеров, преломляющих свет, изошренная геометричность в сочетании с устрашающей монументальностью «Темниц». Поразительна ритмическая вариативность, сообщающая композиции внутреннюю динамику, объемность и словно расширяющая ее пространство.

Перейдем к рассмотрению некоторых важнейших технических аспектов произведения сквозь призму *интермедиальности*. Этот ракурс подсказывает сам Фернихоу в беседе с Ричардом Тупом¹, когда говорит об «Интермедии в духе чаконы» как о «перерисованной» (*overdrawn*) пьесе. Там же композитор определяет ее как «уродливую» (*ugly*) и «экстравертную». Данные характеристики резонируют с авторским пониманием художественных эффектов, вызываемых *Carceri* Пиранези: «сама работа предназначена для создания царапающих, необработанных краев, трений и силовых линий, которые, подобно лабиринту, проецируются за пределы фактической продолжительности работы»².

Анализ скрипичной техники в Интермедии показывает, что композитор сосредоточен на многоаспектной разработке приемов *glissando* и *tremolo*. Вряд ли это могло быть случайностью, поскольку их визуальное и акустическое представление является наиболее близким к графической фигуративности. Оба исполнительских приема постоянно мутируют и переплетаются между собой. Таким образом, каждая группа представлена довольно внушительной коллекцией родственных приемов. Рассмотрим наиболее яркие из них.

Экспозицию «неистового приема *glissando*», как называет его сам Фернихоу, композитор начинает с минимальной единицы — четвертитонового скольжения. Его появление в конце экспозиционного раздела ознаменовывает первую цезуру (пример 3). Автор дает возможность ощутить на динамическом затухании прием в его чистом виде.

Далее композитор последовательно выстраивает линию включений *glissando* внутри пьесы. Поначалу им маркируются квазитематические области, — например, *glissando* дополняет полууменьшенные квинты и секун-

¹ *Ferneyhough B. Carceri d'invenzione: in conversation with Richard Toop // Ferneyhough B. Collected Writings. P. 298.*

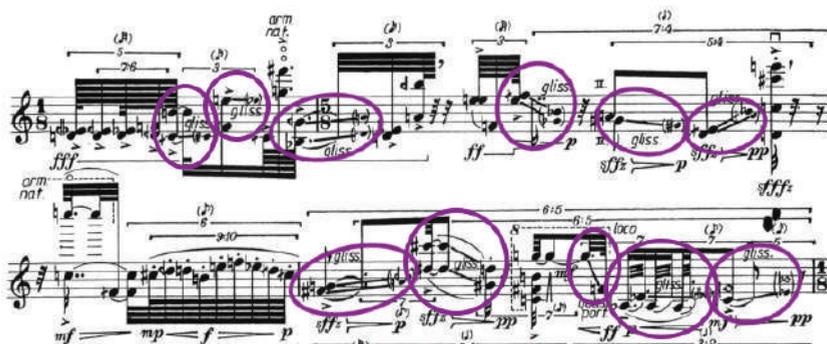
² «The work itself is meant to create the scraping, raw edges, the frictions and lines of forces which project themselves, labyrinth-like, out beyond the limits of the actual duration of the work» (*Ferneyhough B. Interview with Richard Toop // Ferneyhough B. Collected Writings. P. 277*).

Пример 3. Первое появление *glissando* (с. 1)

Пример 4. Развитие приема *glissando* (с. 2)

ды, благодаря чему исходная вертикаль становится гармонически подвижной, гибкой и мутирует в новые созвучия (пример 4).

Как мы видим, глissандирующая линия значительно удлиняется в сравнении с первым случаем. Вместе с тем амплитуда и направление глissандирования в целом регулируются принципом баланса: *glissando* от более крупной длительности инициирует большую амплитуду скольжения, а направление уравнивается контекстом — взятием соседних звучностей в противоположном регистре.



Пример 5. Появление *glissando* двойными нотами (с. 3)

Уже в начале третьей страницы совершается качественный скачок в области скрипичной техники. Весьма любопытно, что первые две страницы относительно просты для исполнения — музыкальная ткань пронизана частыми паузами, которые помогают осмысливать играемое. А далее коэффициент сложности резко возрастает, поскольку в работу включаются новые технические элементы. Три вектора — вертикаль, горизонталь и диагональ — начинают взаимодействовать интенсивнее. Выскажем предположение о том, чем вызван резкий перелом в организации материала. Возможно, Фернихоу пытался представить процесс поэтапной гравировки, при котором каждое последующее травление привносит большую конкретность и детальность изображения. Иными словами, две начальные страницы, на наш взгляд, проецируют первую стадию создания формы для оттиска.

С момента введения *glissando* двойными нотами на первой строке третьей страницы одновременно увеличиваются как частота появления приема, так и показатели варьирования (пример 5). Одной из примечательных особенностей двойных *glissando* является изменение интервалов движения: начальный и конечный интервалы не совпадают. Если мы ассоциируем *glissando* с кривыми (цепями и канатами в интерьерах «Темниц»), то интервальное расхождение подобно их произвольному расположению (в свободном падении).

Вскоре после введения *glissando* двойными нотами к нему подключается *tremolo* в левой руке (пример 5, вторая строка). В сочетании двух исполнительских приемов прослеживается доминирование одного из них (*tremolo*), в то время как *glissando* создает незначительное интонационное искажение, поскольку глиссандирует только тремолирующий голос в объеме четвертона. В этом мы видим подобие самому первому применению *glissando* в пьесе — также микротоновому.

Как и в начале, из едва различимого на слух приема вырастает обширное древо его вариантов (пример 6). Вводится скольжение двойной ноты с *tremolo* в нижнем голосе. Буквально следом появляется смычковое *tremolo*, которое

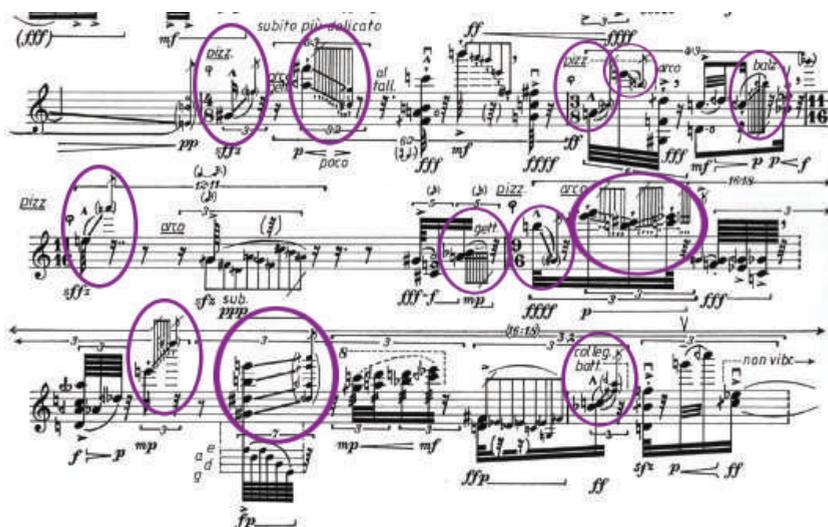
Пример 6. Появление tremolo (с. 3)

сопровождает *glissando* в левой руке. Конспективно перечислим дальнейшие направления развития приемов: внедрение *glissando* в пассаж, *tremolo* с флажолетами, *glissando* с включением искусственных флажолетов, исполняемое смычковым *tremolo*.

Сосредоточенность медленно глissандирующих звучностей из раздела *molto enfatico* (очень выразительно) на странице 5 заставляет острее ощутить течение музыкального времени и, думается, достигает схожего впечатления, что и при «погружении» в интерьеры «Темниц», исполненные мрачной грандиозности (пример 7). Не менее явственно в Интермедии воссоздается и пространственная геометрия пиранезиевских гравюр: визуальный эффект штриховки обуславливает авторские предпочтения скрипичных приемов, способных в силу своих свойств к генерированию звуковых поверхно-



Пример 7. Эпизод *molto enfatico* (с. 5)



Пример 8. Эпизод *subito più delicato* (с. 5)

стей. К таковым мы в первую очередь относим *tremolo* и *ricochet*, который появляется в разделе *subito più delicato* (пример 8) после эпизода *molto enfatico*.

Оба приема детерминированы процессом репликации некой первичной модели: в пальцевом *tremolo* этой моделью выступает интервальная структура, исполняющаяся прижатым к струне смычком, в рикошете — бросок смычка на струну. *Ricochet* вызывает ассоциации с «пуантилистической» или «невесомой» манерой письма, в противоположность *tremolo*, коррелирующему с более тяжеловесной линейной штриховкой. Другими словами, введение приема *ricochet* во второй по-

The image displays a complex musical score for violin, consisting of five staves. The notation includes various dynamics such as *mp*, *sf*, *ff*, *fff*, *pp*, *ppp*, *mf*, *p*, and *f*. It features numerous slurs, accents, and performance markings like *pizz.*, *arco*, *gliss.*, and *martellato poss.*. Two specific sections are circled in purple: one in the second staff showing a *gliss.* with *pizz.* and *arco* markings, and another in the fourth staff showing a *gliss.* with *martellato poss.* and *gliss.* markings. The score is annotated with measure numbers and time signatures, including $9:5$, $11:8$, $16:20$, $16:19$, and 17 .

Пример 9. Комбинации приема *glissando* с другими техническими элементами (с. 6)

ловине формы составляет некую альтернативу *tremolo* и косвенно подтверждает наше предположение о технологическом уподоблении процессу гравировки.

К моменту появления рикошета *glissando* проходит довольно длинный путь становления и, что более важно, продолжает его и далее. Обратим внимание на первое применение четырехзвучного *glissando* в конце пятой страницы (пример 8). Подобный прием встретится еще лишь раз — в середине шестой страницы (пример 9). Можно считать, что это пиковая точка метаморфоз *glissando*. Проводя аналогию с техникой травления, отметим, что самое фактурно «плотное» *glissando* сходно с теми слоями металла, которые уже многократно подвергались окислению. В свою очередь, «паутины» рикошета сравнимы с новыми, самыми тонкими линиями рисунка.

В заключение еще раз подчеркнем, что идея соотнесения инструментальных техник в Интермедии с графическими элементами офортов обоснована детально разработанной сетью специфических скрипичных «жестов», своего рода «калейдоскопом трансформационных и формообразующих приемов»¹.

¹ Ferneyhough B. Interview with Paul Griffiths. P. 241.

Главным свойством, объединяющим их, является наиболее близкая изобразительной манере форма воплощения.

Поиск различного рода параллелей между визуальными и музыкальными планами — процесс невероятно увлекательный и требующий напряженного вслушивания и всматривания в текст. Кажется, что процесс этот может быть очень долгим, и чем дальше, тем сильнее нас увлекают темные пространства воображаемых галерей. А тем временем метафора шага, переданная отсылкой к чаконе, служит ключом и одновременно путеводной картой неспешного обзора «Темниц».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гундорина А. А.* «New Complexity»: к истории термина // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2020. № 2. С. 19–27.
2. *Молок Н. Ю.* В голове Пиранези: «сон разума» и «искусство фантазии» // Искусствознание. 2022. № 3. С. 182–215.
3. *Цареградская Т. В.* Брайан Фернихоу. Очарование музыкального жеста // Научный вестник Московской консерватории. 2014. № 2 (17). С. 154–175.
4. *Эйзенштейн С. М.* Пафос // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6 т. Т. 3. М.: Искусство, 1964. С. 72–233.
5. *Юрсенар М.* Мрачный ум Пиранези / Пер. с фр. Н. Кисловой // Юрсенар М. Избранные сочинения: В 3 т. Т. 3. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2004. С. 86–121.
6. *Breton A.* Surrealism and Painting / Transl. by Simon Watson Taylor. Boston: MFA Publications, Museum of Fine Arts, 2002. 415 p.
7. *Ferneyhough B.* Carceri d'invenzione // Ferneyhough B. Collected Writings / Ed. by J. Boros and R. Toop. London; New York: Routledge, 1998. P. 131–138.
8. *Ferneyhough B.* Carceri d'invenzione: in conversation with Richard Toop // Ferneyhough B. Collected Writings / Ed. by J. Boros and R. Toop. London; New York: Routledge, 1998. P. 290–302.
9. *Ferneyhough B.* Il Tempo della Figura // Ferneyhough B. Collected Writings / Ed. by J. Boros and R. Toop. London; New York: Routledge, 1998. P. 33–41.
10. *Ferneyhough B.* Intermedio alla ciaccona. 9 p. URL: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7670874/mod_folder/content/0/Brian%20Ferneyhough%20-%20Intermedio%20alla%20Ciaccona.pdf?forcedownload=1 (дата обращения: 10.12.2023).
11. *Ferneyhough B.* Interview with Paul Griffiths // Ferneyhough B. Collected Writings / Ed. by J. Boros and R. Toop. London; New York: Routledge, 1998. P. 234–249.
12. *Ferneyhough B.* Interview with Richard Toop // Ferneyhough B. Collected Writings / Ed. by J. Boros and R. Toop. London; New York: Routledge, 1998. P. 250–289.
13. *Hockley L. J.* Performing complexity: theorizing performer agency in complexist music. PhD-thesis. Vancouver, 2018. 226 p.
14. *Ivins W. M.* Piranesi and “Le Carceri d’Invenzione” // Print Collector’s Quarterly, 1915. Vol. 5. No. 2. P. 191–219.
15. *Mahnkopf C.-S.* Complexism as a New Step in Musical Evolution. In Complexity in Music? An Inquiry into its Nature, Motivation and Performability. Rotterdam: Job Press, 1990. P. 28–29.
16. *Sekler P. M.* Giovanni Battista Piranesi’s Carceri: Etchings and Related Drawings // The Art Quarterly. Vol. 25. No. 4. P. 331–363.
17. *Tschudi V. P.* Carceri and Cubism // Piranesi@300: Studi nel terzo centenario della nascita (1720–2020) / A cura di M. Bevilacqua e C. Hornsby. Roma: Editoriale Artemide, 2022. P. 246–255.

Аннотация

В статье предлагается рассмотреть инструментально-технологический пласт «Интермедии в духе чаконы» Брайана Фернихоу как опыт репрезентации выразительных средств художественного гравирования в сфере скрипичного инструментализма. Авторский замысел пьесы, входящей в цикл *Carceri d'invenzione* («Воображаемые темницы»), вдохновлен художественными образами одноименной серии гравюр итальянского графика XVIII века Дж. Б. Пиранези.

В «коллекцию» скрипичных приемов Фернихоу включает те, что наиболее зримо передают осязаемость музыкальной материи и даже в чем-то ее архитектурность: широкие скачки, аккорды, glissando и пассажи в штрихах legato и ricochet, различные виды tremolo. Поскольку формы преподнесения замысла в обеих сферах кажутся предельно дистанцированными друг от друга и качественно автономными, обоснование идеи «перенесения» композиционно-штриховых аспектов статического искусства в артистическую область исполнительства побуждает к поиску сопоставимых в визуальном отношении эффектов Пиранези и Фернихоу.

Abstract

The intricate text of the *Intermedio alla ciaccona* by the British composer Brian Ferneyhough is notable for its specific instrumental solutions. The author's idea of the piece, which is the part of the *Carceri d'invenzione* cycle, is inspired by the images of the eponymous series of engravings by the Italian graphic artist of the 18th century, Giovanni Battista Piranesi. His distinctive style is recognized by multiple gradations of tonal depth, achieved through a special etching technique, sophisticated geometricity, and exaggeration of the depiction. The monochromatic engravings are rich in extraordinary expression, steadily increasing due to changes in hatching directions, distorted perspective, crossing arches, bridges, and stairs.

The article considers the instrumental and technological aspects of *Intermedio alla ciaccona* as a representation of expressiveness of artistic engraving in the field of violin instrumentalism. In the 'collection' of violin devices Ferneyhough includes those that most visibly convey the tangibility of musical matter and even in some way its architecture: glissandi and passages in legato and ricochet, various types of tremolo. Whereas the forms of the concept presentation in both music and visual art seem to be extremely distinct and qualitatively independent, the idea of 'transferring' the compositional and technical aspects of static art into the artistic performance encourages the search for visually comparable effects between Piranesi and Ferneyhough.

- ✓ *Ключевые слова:* Фернихоу, Пиранези, «Воображаемые темницы», «Интермедия в духе чаконы», glissando, tremolo, ricochet.
- ✓ *Keywords:* Brian Ferneyhough, Giovanni Battista Piranesi, *Carceri d'invenzione*, *Intermedio alla ciaccona*, glissando, tremolo, ricochet.

Органый концерт «Голубиная книга» Владимира Пожидаева: фольклорные и духовные истоки

ПОЖИДАЕВА ГАЛИНА АНДРЕЕВНА

*Доктор искусствоведения, профессор,
Высшее театральное училище (институт)
имени М. С. Щепкина при Государственном
академическом Малом театре России (Москва, Россия)*

POZHIDAIEVA GALINA A.

*Doctor in Arts, Professor, M. S. Shchepkin
Higher Theater School (Institute) under The State
Academic Maly Theatre of Russia (Moscow, Russia)*

E-mail: pozhidaeva.galina@yandex.ru

Владимир Пожидаев (1946–2009) был родом из русской глубинки — из под Воронежа. Окончив детскую музыкальную школу в поселке Давыдовка и музыкальное училище в Воронеже, он поступил в московский вуз — Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных, в класс композиции знаменитого А. И. Хачатуряна. И если поначалу в сочинениях Владимира Пожидаева проявлялись склонности к авангарду, то уже во время обучения педагог сумел повернуть своего студента к национальным истокам.

Как-то Арам Ильич спросил его: «Володя, Вы русский человек?» — «Да». — «Тогда напишите такое сочинение, чтобы я это понял!» И тогда он написал домровый квартет, в котором, подобно классическому струнному квартету, были использованы разновидности домр — малая, альтовая и басовая. Композитор использовал русские фольклорные жанры, но необычность звучания возникала из-за того, что у русских народных инструментов автор апробировал приемы авангарда XX века.

Это был принципиальный поворот к русской тематике — композитор пишет вокальный цикл «Из песен Алексея Кольцова», симфонию «Усвятские шлемоносцы» по повести Евгения Носова (для оркестра народных инструментов), концерт для домры и народного оркестра. Эти произведения развивают традиции русской музыкальной классики, используя принципы жанрового и эпического симфонизма. Композитор создает характерные художественные образы, свойственные народной культуре и менталитету. Это позволяет вписать творчество Владимира Пожидаева в русло «новой фольклорной волны» пятидесятых — восьмидесятых годов XX века, продлив ее



Владимир Пожидаев

фактически до начала XXI века. Творчество В. Пожидаева заняло в ней сферу народно-инструментального жанра.

В первые постсоветские годы, когда композиторы России получили возможность писать духовную музыку, происходит яркий всплеск новосакрального творчества¹. Творчество В. Пожидаева естественным образом отразило тенденцию времени. В поздний период основным направлением творчества композитора становится духовная музыка. Тогда он впервые обращается к паралитургическому жанру — духовным стихам, которые стали для композитора своеобразным «мостиком» для перехода к духовным православным сочинениям. Первыми были написаны два вокальных цикла на тексты ду-

¹ См.: *Гуляницкая Н. С.* Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М.: Языки славянской культуры, 2002; *Генченко М. В.* Новосакральная музыка современных отечественных композиторов // Тысячелетие почитания святого равноапостольного князя Владимира / Сост. и отв. ред. Н. С. Серёгина. СПб.: Петрополис, 2016. С. 164–167.



Титульный лист концерта «Голубиная книга»

ховных и покаянных стихов, затем на их основе была создана кантата «Светлое Христово воскресение», затем симфония «Пасхальные напевы» на тексты духовных стихов и уже потом — два органнх концерта. То есть на основе духовных стихов написано шесть циклических произведений.

Органное творчество возникло весьма неожиданно и было связано с появившейся возможностью исполнить «Пасхальные напевы» без симфонического оркестра, но с органом. Тогда автор выполнил переложение этого сочинения для певцов-солистов и органа. Увлечшись этим инструментом, композитор написал два концерта для органа: первый из них — «Три ангела» по «Троице» преподобного Андрея Рублёва, второй — «Голубиная книга». Концерт «Три ангела» был впервые исполнен на XXIX фестивале «Московская осень-2007» 30 ноября 2007 года, в римско-католическом соборе Непорочного зачатия Пресвятой Девы Марии (на Малой Грузинской улице). Концерт исполнила Юлия Шмелькина¹. Повторно сочинение прозвуча-

¹ Пожидаева Г. А. Владимир Пожидаев. «Три ангела» // XXIX Международный фестиваль современной музыки «Московская осень' 2007»: Буклет / Под ред. А. Григорьевой. М., 2007. С. 95.

ло на концерте памяти Владимира Пожидаева в московском Доме композиторов в апреле 2018 года¹. Второй концерт «Голубиная книга» (по мотивам духовных стихов) не исполнялся до последнего времени.

Впервые компьютерная аудиозапись 1-й части концерта была представлена в Российском институте истории искусств 7 июня 2023 года на научной конференции «“Голубиная книга” как текст культуры» к юбилею Н. С. Серёгиной. Переложение для синтезатора выполнила кандидат искусствоведения Елена Алексеевна Фатева, за что приношу ей глубокую благодарность.

Почему композитор уделил такое внимание духовным стихам? Ответ кроется в самой природе этого жанра.

Ф. И. Буслаев, как филолог второй половины XIX века, одним из первых обратился к исследованию духовных стихов. Он считал этот жанр связующим между письменной культурой христианства и устной народной культурой: «Что касается духовного стиха, то в нем наши предки нашли примирение просвещенной христианской мысли с народным песенным творчеством»².

Г. Федотов исследовал народные верования по материалам духовных стихов. Он раскрыл, что духовные стихи отражали *народное восприятие христианства в его православной ветви, то есть открывали взгляд на православие глазами народа*³.

Народная поэзия в духовных стихах, несомненно, привлекала композитора. Его обращение к этому жанру проявляет стремление к истокам отечественной духовной культуры. При этом он не стал писать на канонические духовные тексты на церковнославянском языке, предназначенные для богослужения по Уставу. В то время (начало 2000-х годов), да и сейчас, канонические тексты богослужения невозможно считать общедоступными, понятными всем по догматическому содержанию. Созданная в средневековую эпоху, литургическая поэзия обладает сложным содержанием, требующим знания Священного Писания.

Иными являлись духовные стихи: они повествуют о событиях евангельской истории не только простым и понятным языком, но еще и в ярких художественных образах, выражая их восприятие в народной среде. Духовное православное содержание облечено в форму народной поэзии, которая, в соответствии с народным менталитетом, излучает свет и добро. Внехрамовое их предназначение как бы оправдывало их звучание в светских жанрах, будь то симфония или концерт, и на концертной эстраде. В этом и заключался ав-

¹ Откликом на этот концерт стала статья автора: *Пожидаева Г. А.* «Три ангела». Беседа с Андреем Золотовым // Музыкальная академия. 2018. № 4. С. 239–246.

² *Буслаев Ф. И.* Исторические очерки русской народной словесности и искусства: В 2 т. Т. 1: Русская народная поэзия. СПб.: Тип. товарищества «Общественная польза», 1861. С. 600–601.

³ *Федотов Г. П.* Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам). М.: Прогресс, Гнозис, 1991. С. 120–124.

торский расчет на слушателя: доступный рассказ евангельской истории в народном восприятии. То есть органичное слияние духовного и фольклорного начала давало композитору необходимую идеологическую базу и конкретные тексты для творческой работы.

Но не только мировоззрение и менталитет, выраженные в духовных стихах, но и фонетическая легкость и удобство для пения, конечно, сыграли свою роль. Неслучайно композитор писал музыку на стихи русских поэтов, творчество которых было близко народной поэзии по образному строю и фонетической певучести стиха: это Алексей Кольцов, Сергей Есенин, Николай Рубцов, Юрий Кузнецов. В народной поэзии композитор открывал для себя интонацию музыкального языка, а простота фольклорных форм проецировалась на музыкальную композицию. Вместе с тем, сочиняя в XXI веке, композитор уже не мог использовать только фольклорные элементы: в концерте для органа «Голубиная книга» автор органично объединяет жанровые черты духовной музыки и фольклора. Здесь слышны отголоски старинных жанров — былин, закличек, плачей, колыбельных; из более поздних слышна протяжная песня, а также инструментальные народные наигрыши. В сочинении звучат и интонации церковно-певческого мелоса средневековой Руси — знаменного распева, а также более поздних гимнов монастырского пения XVIII–XX веков, не забыто и инструментальное искусство духовной культуры — колокольные звоны. Жанровая основа сочинения придает музыке смысловую определенность, без текста раскрывая ее значение и объясняя суть.

Концерт «Голубиная книга» состоит из трех частей. Они не озаглавлены автором, но тематический материал и образный строй первых двух частей связан с духовными стихами IV и VI частей симфонии «Пасхальные напевы»¹. Органное переложение частей симфонии в той или иной степени варьирует «Пасхальные напевы», что относится к музыкальной форме и интонации.

I часть раскрывает содержание духовного стиха «Расставание души с телом» («Два ангела»). В стихе идет речь об исходе души из тела. Наивность стиха выражена в том, что Душа и Тело персонифицированы, как и два архангела — Михаил и Гавриил. Столь же наивно-прямолинейно выдержана суровая «тональность» повествования. Она достигается благодаря низкому регистру, а кроме того, благодаря интонации северной былины и знаменного распева старшей редакции. И былина, и знаменный распев относятся к одной эпохе — раннему русскому Средневековью, — и эта глубокая древность, данная в естественном преломлении былины и распева, придает основательность и подлинную народность звучанию. Здесь мы слышим свойственный

¹ Анализ симфонии см.: Пожидаева Г. А. О новосакральной музыке XXI века: Владимир Пожидаев «Пасхальные напевы» // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2019. № 3 (30). С. 32–48.

I. Пожидаев В.

Allegro ♩ = 138

Пример 1. I часть, начало

этим жанрам несимметричный ритм, переменный метр (6/4, 7/4, 5/4), а также архаичную ладовую основу. Такие элементы музыкального языка использованы в музыкальном повествовании (пример 1).

Другая образная сторона этой музыки звукописует шорох и трепет ангельских крыльев, что создает выразительный контраст, как при смене кинокадра. То есть здесь применяются элементы кинодраматургии, которые встречались еще у С. С. Прокофьева¹. Звукоизобразительность музыки своей непосредственностью напоминает лубок, отличаясь при этом редкой выразительностью интонации².

II часть концерта написана по духовному стиху «Михайло-архангел». Лексика стиха родственна народной лексике: не архангел Михаил, а «Михайло-архангел» (ср.: не Михаил Ломоносов, а Михайло Ломоносов).

Стих повествует о событиях следом за исходом Души из Тела. Теперь Душа просит, умоляет Михаила-архангела перевезти ее «за огненну реку / Ко Христову раю».

В соответствии с текстом музыкальная форма трехчастна. Ее крайние части — мольба о помощи, обращение грешной души к Михаилу-архангелу (пример 2).

¹ Волков А. И. Прокофьев Сергей Сергеевич // Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 443.

² Лубок // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2003. Ст. 487–488.

II.

84 Andante $\text{♩} = 72-80$

mf

83

sub. pp

Пример 2. II часть, начало

Выразительность мольбы в том, что композитор использует интонации старинных закличек фольклорного происхождения, они основаны на простейших четырех- и пятиступенных ладах. Здесь сочетаются архаика и модерн: архаичные лады совмещаются с искусственными ладами гармонических кластеров и в изображении мистических ангельских крыльев. Резкие контрасты аналогичны, как было сказано, приему киномонтажа. Это как бы первая картина действия.

Вторая картина воссоздает берег огненной реки — геенны огненной — по одну сторону «души грешные стоят», а по другую — Михайло-архангел. Автор применяет суровый былинный речитатив-распев, но в то же время слышится и трепетный шорох ангельских крыльев. Заклички в мольбе Михаилу-архангелу вкупе с былинным строем образуют параллель фольклорных элементов и мистических христианских образов — ангелов и архангелов. Такое буквальное следование музыкальной образности за поэтической сближает выразительные средства с народным лубком и художественным направлением, возникшим в начале XX века, — неопрIMITИВИЗМОМ¹. В данном случае музыкальная картина раскрывает содержание духовного стиха (пример 3).

¹ Шевченко А. В. Нео-прIMITИВИЗМ: Его теория. Его возможности. Его достижения. М.: Тип. 1-й Московской трудовой артели, 1913.

Пример 3. II часть, средний раздел

III часть концерта воскрешает знаменательное историческое событие 33-го года от Рождества Христова: шествие на Голгофу и распятие Иисуса Христа. В этой части автор прибегает к приемам новой польской школы — алеаторике и сонорике¹, рисует страшное шествие. Мы слышим гул варварской толпы, требующей распятия Иисуса Христа, слышим ее гогот и хохот, которые перемежаются стонущими интонациями безвинного страдальца. Хаос жестокого шествия воспроизводится в крайних разделах этой части (пример 4).

В ее среднем разделе возникает строгое ритмическое оstinato, которое сопровождает гимн распятому бессмертному Богу (пример 5). В трехголосной фактуре гимна прослеживается связь со знаменным распевом и стилем монастырских напевов XVIII–XX веков.

В коде (пример 6) возникает невесомая парящая фактура легкого движения; она образует фон для напевной темы с нисходящими жалобными отзвуками. В этой теме проглядывает жанр колыбельной, баюкающей и успокаивающей.

Композитор говорил об этой музыке, что она выражает состояние души, которая, пережив страшные мучения, доведена до крайней точки страданий и уже не в состоянии что-либо чувствовать. Наступает мистическое ощущение перехода в другой мир, когда душа возносится в неведомые пределы.

¹ Холопов Ю. Н. Алеаторика // Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 24; Маклыгин А. К. Сонорика // Там же. С. 514–515.

III.

152 *fferoce* 5th 6 6 5th *marcatissimo* 5th

157 *pp* 6 3 *piangendo*

164 5th 3rd *piangendo*

170 3 3 3 3 3 *f pesante, barbaro*

Пример 4. III часть, начало

Концепция цикла в концерте «Голубиная книга» очень логична. Объединение в цикл осмыслено как погружение в глубинные основы нашего бытия, поэтому название не случайно. Цикл объединяет духовные стихи о ключевых проблемах человеческой жизни: о жизни и кончине, о расставании души с телом, об ответе души перед Богом после земного исхода, о

The first system of the musical score for Example 5 consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features a complex melodic line in the upper voice and a rhythmic accompaniment in the lower voices.

The second system of the musical score for Example 5 continues the three-staff arrangement. It shows further development of the melodic and rhythmic themes established in the first system.

Пример 5.
III часть, гимн
среднего раздела

The first system of the musical score for Example 6 starts at measure 254. It features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment consisting of sixteenth-note patterns.

The second system of the musical score for Example 6 starts at measure 255. It continues the melodic and rhythmic motifs from the first system, with the bass clef staff maintaining the sixteenth-note accompaniment.

The third system of the musical score for Example 6 starts at measure 258. It concludes the section with a final melodic phrase in the treble clef and the continuation of the sixteenth-note accompaniment in the bass clef.

Пример 6.
III часть, кода
(начало)

надежде человека на помощь божественных сил — Михаила-архангела, наконец, осмысление жертвенной гибели Христа на кресте ради спасения человечества.

Духовные стихи сочинялись о жизни человеческого духа. Здесь, в концерте, крайние части повествуют о критическом событии жизни — расставании души с телом, причем в I части это кончина человека, а в III части — кончина на кресте Богочеловека Иисуса Христа. Средняя часть цикла — молитва Михаилу-архангелу грешных душ, после перехода в мир иной стремящихся «ко Христову раю».

Название концерта «Голубиной книгой» подчеркивает глубинные истоки славянского мировоззрения в его органичном соединении с православием, что произошло в нашей культуре на протяжении русской истории¹.

Органичное слияние в творчестве В. Пожидаева древних народных первоистоков и высокой духовной культуры Святой Руси позволяет по-новому взглянуть на его творчество. Оно не только продолжает «новую фольклорную волну», но привносит в нее новое качество, раскрывая, наряду с подлинной фольклорной струей, глубокую православную веру, сохраненную в народе несмотря на все запреты и преследования. Такая совокупность разных ипостасей русского человека, характерная для нашего народа и хорошо известная всем, знакомым с русской «глубинкой», воплотилась в произведениях композитора, который сам был и носителем народной культуры, и творцом-профессионалом. Профессиональное образование давало широту кругозора и открывало достижения предшественников. Автор демонстрирует развитие профессиональных традиций, и русских, и зарубежных, причем в его музыке буквально спаяны и фольклорные истоки, и профессионализм. Именно поэтому его творчество не ограничивается только «фольклорной волной», но обретает более широкое значение как творчество, самобытно сомкнувшее древние пласты народной и христианской музыкальной культуры, а также ранний и современный музыкальный профессионализм.

Искусство Владимира Пожидаева питали корни национального культурного древа. Они породили глубину художественного содержания его произведений, что понимают и чувствуют все исполнители его музыки — симфонической, камерной и народно-инструментальной. Это понимание и чувство доступны и простому слушателю. Качества, которые в своем единстве не так уж часто встречаются, — глубина содержания, органичность народного и профессионального, национальная природа языка и художественных

¹ См.: *Серегина Н. С.* «Книга голубиная» как глубинное основание русской культуры // *Левашев Е. М., Серегина Н. С.* Музыкальное искусство Древней Руси. Очерки истории, эстетики, космологии. СПб.: Петрополис, 2022. С. 271–306; *Казин А. Л.* «Голубиная книга» и русское миропонимание // *Ценности и смыслы.* 2023. № 5 (87). С. 6–14.

образов, выраженные современными средствами, — всё это рождает удивительно своеобразный, полный доброты и озаренный внутренним светом музыкальный мир.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Буслаев Ф. И.* Исторические очерки русской народной словесности и искусства: В 2 т. Т. 1: Русская народная поэзия. СПб.: Тип. товарищества «Общественная польза», 1861. 643 с.
2. *Волков А. И.* Прокофьев Сергей Сергеевич // Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 443.
3. *Генченко М. В.* Новосакральная музыка современных отечественных композиторов // Тысячелетие почитания святого равноапостольного князя Владимира / Сост. и отв. ред. Н. С. Серёгина. СПб.: Петрополис, 2016. С. 164–167.
4. *Гуляницкая Н. С.* Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М.: Языки славянской культуры, 2002. 432 с.
5. *Казин А. Л.* «Голубиная книга» и русское миропонимание // Ценности и смыслы. 2023. № 5 (87). С. 6–14.
6. *Лубок* // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2003. Ст. 487–488.
7. *Маклыгин А. К.* Сонорика // Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 514–515.
8. *Пожидаева Г. А.* Владимир Пожидаев. «Три ангела» // XXIX Международный фестиваль современной музыки «Московская осень' 2007»: Буклет / Под ред. А. Григорьевой. М., 2007. С. 95.
9. *Пожидаева Г. А.* О новосакральной музыке XXI века: Владимир Пожидаев «Пасхальные напевы» // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2019. № 3 (30). С. 32–48.
10. *Пожидаева Г. А.* «Три ангела». Беседа с Андреем Золотовым // Музыкальная академия. 2018. № 4. С. 239–246.
11. *Серёгина Н. С.* «Книга голубиная» как глубинное основание русской культуры // *Левашев Е. М., Серёгина Н. С.* Музыкальное искусство Древней Руси. Очерки истории, эстетики, космологии. СПб.: Петрополис, 2022. С. 271–306.
12. *Федотов Г. П.* Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам). М.: Прогресс, Гнозис, 1991. 192 с.
13. *Холопов Ю. Н.* Алеаторика // Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 24.
14. *Шевченко А. В.* Нео-примитивизм: Его теория. Его возможности. Его достижения. М.: Тип. 1-й Московской трудовой артели, 1913. 34 с.

Аннотация

В статье впервые вводится в научный и культурный оборот органичный концерт «Голубиная книга» Владимира Пожидаева (1946–2009). Концерт написан по мотивам духовных стихов, объединенных ключевыми проблемами человеческой жизни: расставание души с телом, ответ души перед Богом, надежда человека на помощь божественных сил, осмысление жертвенной гибели Иисуса Христа. Статья раскрывает сюжетную связь частей концерта с конкретными духовными стихами «Два ангела» и «Михайло-архангел». Музыкальный язык композитора соединяет фольклорные и духовные истоки — былины, заклички, плачи и колыбельные — и наряду с этим ранний знаменитый распев, монастырское пение и колокольные звоны. Современное звучание придает использование композиторской техники XX века — элементы киномонтажа, приемы неопримитивизма и новой польской школы (алеаторики, сонорики и др.). В сочинении органично рождается удивительно своеобразный, полный доброты и света музыкальный мир композитора.

Abstract

The article introduces the organ recital for *Pigeon Book* by Vladimir Pozhidaev (1946–2009) into scientific and cultural circulation for the first time. The concerto is based on spiritual verses unified by key issues of human life: the separation of the soul from the body, the soul's accountability to God, humanity's hope for divine assistance, and contemplation of the sacrificial death of Jesus Christ. The article reveals the narrative connection of the concerto's parts to specific spiritual verses *Two Angels* and *Michael the Archangel*. The composer's musical language combines folk and spiritual sources: epic tales, incantations, laments and lullabies, and alongside early Znamenny chant, monastery chants and church bells. The modern sound is achieved with the 20th century compositional techniques: elements of film editing, techniques of neo-primitivism and the New Polish School (aleatorics, sonoristics, etc.). A remarkably unique, full of kindness and light, musical world of the composer is arisen in the piece.

- ✓ *Ключевые слова:* современная органная музыка, духовные стихи, «Голубиная книга», фольклорная арханка, духовная музыка русского Средневековья, приемы авангарда.
- ✓ *Keywords:* modern organ music, sacred poetry, *Pigeon Book*, archaic folklore, sacred music of the Russian Middle Ages, avant-garde techniques.

Музыкальный символизм эпохи симуляции

УДК
78.01

КАРПЕЦ МАКСИМ ИВАНОВИЧ

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

KARPETS MAXIM I.

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

E-mail: mcarpets@mail.ru

Вопрос о том, когда закончилась эпоха постмодерна в искусстве музыки и закончилась ли она вовсе, остается крайне дискуссионным и весьма неоднозначным. Однако всполохи и зарево некой новой системы миропонимания, формы художественного взаимодействия с так называемой «объективной реальностью», то, что осторожно и аккуратно пытаются сформулировать и исследовать философы и искусствоведы в последнее десятилетие, все более явно и активно проявляется в творчестве современных авторов, заставляя зыбким и порою не всегда прозрачным занавесом новых, зачастую парадоксальных творческих гипотез горизонт событий культурного пространства современной творческой сцены.

И эта новая система, которую ряд исследователей называют термином «метамодерн»¹, в неведомых ранее академической традиции формах и проявлениях реализуется необычайным инструментарием, имеющим в своей основе приоритеты идей симуляции всего и вся. В процессе своего формулирования эта система устанавливает основы парадигмы виртуальной реальности как ядерной силы функционирования и смыслопорождения целого ряда новых, электронных искусств, локомотивом которого сегодня, безусловно, выступает мультимедиа как некий совокупный образ способа художественного высказывания.

Исходя из общей концепции этого, несомненно, в высшей степени синтетического вида творчества, которая предполагает интерактивность во взаи-

¹ Вермолен Т., Аккер ван ден Р. Заметки о метамодернизме // Metamodern. URL: <https://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/> (дата обращения: 18.11.2023); Hutcheon L. The politics of postmodernism. New York; London: Routledge, 2002; Turner L. Metamodernism: A brief introduction. URL: <https://www.berfrois.com/2015/01/everything-always-wanted-know-metamodernism/> (дата обращения: 18.11.2023); Turner L. Metamodernism // Manifesto. URL: <http://www.metamodernism.org/> (дата обращения: 18.11.2023); Крылова А. В. Парадоксы и загадки метамодерна // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2 (47). С. 56–62; Кардаш А. Критика философских оснований метамодерна. URL: <https://insolarance.com/metamodern-criticism/> (дата обращения: 18.11.2023).

моотношениях аудитории с арт-объектом по целому ряду модальных каналов восприятия (в том числе аудиального, визуального, сенсорного, осязательного и т. д.), для нас как для музыкантов интереснее и ближе к рассмотрению те ее интерактивные техники, которые так или иначе непосредственно связаны со звуком — аудиальными инсталляциями. При этом природа и сущность звуковых объектов, в широком спектре своих динамических, пространственно-временных и тембрально-красочных проявлений, как образ особого медиума семантически трактуется более широко и многоаспектно, нежели это имело место в символике предшествующих этапов развития эстетики художественного аудиального пространства, о чем мы, однако, уже неоднократно писали ранее¹.

Эта формирующаяся парадигма, по всей видимости, есть порождение и результат эволюции концепций, творческих гипотез и инструментальных средств и техник широкого спектра направлений системы искусств.

Отталкиваясь от постулатов классического искусства и искусства модерна, академическая (позволим себе, в плане упрощения, назвать ее данным термином) творческая модель формировалась в условиях упорядоченности общей системы, для которой родовым признаком служила идея беспредпосылочной данности феномена художественного творчества и в которой механизмами функционирования выступали имманентные средства, свойственные какой-либо одной, уникальной модальности восприятия (живопись, музыка, поэзия, скульптура и т. д.).

Далее, эта модель со всей очевидностью была скорректирована, пройдя сквозь постмодерн с его систематическим отходом от постулата незыблемой беспредпосылочности искусства. Напомним, что именно тогда сформировалась и укоренилась в сознании художника и аудитории идея необходимости легализации художественного акта посредством его зачастую многоуровневой интерпретации, когда концепция приобрела, по существу, больший вес и значимость, нежели ее воплощение.

Появление феномена интердисциплинарности на горизонте недавнего прошлого, в плане развития комплекса научного и художественного инструментария, привело к преобразованию понимания самого алгоритма эстетиза-

¹ Карпец М. И. Метаморфозы концептуальной и перцептуальной модели тембра в пространстве современной аудиальной культуры // Вестник культуры и искусств. 2017. № 1 (49). С. 93–101; Карпец М. И. Симуляция фонографических архетипов в контексте глобальных тенденций виртуализации пространства современной аудиальной культуры // Вопросы инструментоведения. Вып. 10: Сборник статей и материалов IX и X Международных инструментоведческих конгрессов «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 1–2 июня 2015 г.; 5–7 декабря 2016 г.) / Редкол.: И. В. Мацеевский (отв. ред.) и др. СПб.: РИИИ, 2017. С. 279–283; Карпец М. И. Инструментарий создания виртуальных ценностей: фонографическая метафора в художественном пространстве // Временник Зубовского института. 2018. № 1 (20). С. 90–95.

ции так называемой «объективной реальности», к необходимости формирования облика новой теории художественного пространства, более тонкой и комплексной системы описания ее внутренней многоуровневой иерархии и многоаспектной архитектуры. К тому же электронные технологии, с их актуализированной эстетикой виртуальности, формируют сегодня некую необычную, смешанную (измененную, дополненную, расширенную) художественную реальность, размывая грани модальностей восприятия действительности, создавая тем самым своеобразный сплошной виртуально-реальный континуум, в котором уже невозможно провести черту между составляющими этой дихотомии.

Множественные свидетельства глобального кризиса искусства, и в частности музыкальной композиции¹, со всей очевидностью указывают на глобальные изменения целостных качеств общей системы ценностей художественной реальности в условиях современности. Виртуальная феноменология актуализируется в новую модель художественного акта, где реализуется ее способность выступать в роли семиотической подсистемы выстраиваемой модели. Как следствие, сама феноменология трансформируется в гипертекстуальное комментирование и интерпретацию. И именно в рамках подобной парадигмы творческий инструментарий художественного пространства новой системы выводит творческую модель на уровень тотальной трансцендентности как сферы абсолютной потенциальности².

В этом, однако, нет ни доли преувеличения. Алгоритмы программного инструментария мультимедиа за последнее десятилетие преодолели ограничения модальностей разных типов и уровней восприятия, позволяя использовать визуальные образы (статичной графики, записанного видеоряда, видеостриминга в реальном времени) как источник генерации аудиального контента для художественных экспериментов³. То же реализуемо и в обратном порядке. Таким образом, объекты самой текстологии визуальной

¹ *Костелянец Р.* Разговоры с Кейджем. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015; *Мартынов В. И.* Конец времени композиторов / Послесл. Т. Чередниченко. М.: Русский путь, 2002; *Boulez P.* Musikdenken heute. Mainz: Schott, 1963; *Freeman B.* The crisis of classical music in America: Lessons from a life in the education of musicians. Lanham; Boulder; New York; London: Rowman & Littlefield Publishers, 2014; *Rattle S.* A long-term fight for existence — full text of Simon Rattle speech on the crisis facing UK classical music // The Guardian. 24 Apr. 2023. URL: <https://www.theguardian.com/music/2023/apr/24/simon-rattle-barbican-speech-we-are-facing-a-fight-for-existence-uk-classical-music-cuts> (дата обращения: 18.11.2023); *Stockhausen K.* Towards a cosmic music / Selected and translated by T. Nevill. Shaftesbury: Element Books, 1989; и т. д.

² Подробно об этом см.: *Карпец М. И.* Инструментарий создания виртуальных ценностей: художественное пространство от гипертекстуальной реальности к трансцендентной виртуальности // Временник Зубовского института. 2021. № 3 (34). С. 31–46.

³ MAX/MSP, Make Sound Visible. URL: <https://cycling74.com/products/jitter> (дата обращения: 18.11.2023); *Manzo V. J.* Max/MSP/Jitter for Music: A Practical Guide to Developing Interactive Music Systems for Education and More. Oxford University Press, 2016.

реальности в прямом значении могут выступать в качестве не только символьных, но и конкретных экзистенциальных констант аудиального искусства, устанавливая статус нового, гипертекстуального символизма в интермодальном контексте мультимедиа. И это выводит понимание электронного аудиовизуального инструментария на уровень непосредственного взаимодействия с элементами так называемой «объективной реальности» в качестве элементов общей «партитуры» художественного текста. В этом отношении сущность и значения современного интердисциплинарного инструментария искусства мультимедиа полностью реализуются в дискурсе метамодернизма как варианта антропологического мифа. Мифологичность его феноменологии¹, проявляющаяся в широких творческих контекстах объектно-ориентированной онтологии² и спекулятивного реализма³ эпохи «нового материализма» и трансгуманизма, являет собою прецедент символики достаточно высокого уровня. Художественный акт мультимедийного искусства, если его интерпретировать с точки зрения постулатов объектно-ориентированной онтологии Хармана, позволяет нам дифференцировать в любой гипотетической композиции произведения два типа объектов, одновременно различающихся и дополняющих друг друга: реальные и чувственные. Реальным объектом при этом является само произведение, являющееся воспринимающему (аудитории) ряд материальных качеств и свойств фактуры сочинения, в нашем случае — в виде разномодальных элементов его «архитектуры». Первичное же отношение к реальным объектам реализуется не в структурном и каком-либо эстетическом теоретизировании и анализе, но в простом их восприятии и полагании на их «объективную» природу с целью приобретения художественного опыта. Мы можем воспроизвести мультимедийную композицию в определенном пространстве концертного зала и вникать в ее детали, к примеру, с разных точек акустического позиционирования, динамики или при разных типах и качествах графической проекции, можем отмечать при этом разные акценты в драматургии общей формы, однако ни одно из указанных качеств не будет исчерпывающим в описании возможностей полного восприятия текстуры сочинения. Акцент в сознании воспринимающего при экспозиции мультимедийных опусов всегда будет определен одновременно как конкретным (тематическим), вычлененным из общей фактуры объектом, так и комплексом множества разнотипных объектов, составляющих эту фактуру. Таким образом, качественное переживание экспонирова-

¹ Подробнее об этом см.: *Карпец М. И.* Мультимедиа. Логический плюрализм и интердисциплинарная конвергенция // *Временник Зубовского института.* 2022. Вып. 4 (39). С. 84–92.

² *Харман Г.* Объектно-ориентированная онтология: новая «теория всего». М.: Ад Маргинем Пресс, 2021.

³ *Объектно-ориентированная онтология* — философская позиция XXI века, провозглашаемая Грэмом Харманом, одной из ключевых фигур в движении так называемого «спекулятивного реализма», основанная под влиянием Мартина Хайдеггера, согласно которой объекты существуют вне зависимости от антропологического фактора.

ния мультимедийного опуса воспринимается аудиторией в виде реального объекта, обладающего определенными свойствами используемого конкретного инструментария, особым характером его пространственно-временной реализации. Однако интенциональное переживание¹ фокусируется преимущественно на общей художественной фабуле изложения, скрепляющем ее сюжете, фонографических и графических образах, их тематически акцентированных элементах, которые, однако, не реализуют себя непосредственно в форме конкретного сущностного проявления, но, как правило, опосредованы через систему разного рода ссылок, цитат, символов.

При этом «если реальные объекты, — пишет Харман, — удаляются от нас, то чувственные лежат непосредственно перед нами такими окаменевшими закрученными раковинами. Но именно это различие и дает чувственным объектам противоположный причинный статус реальных. Если мы исходим из того, что реальные объекты никогда не воздействуют напрямую, их причинные отношения могут быть только замещающими. Но чувственные объекты, не скрывающиеся от нас, существуют бок о бок в том же самом пространстве восприятия с самого начала, в той мере, в какой мы одновременно сталкиваемся с самыми разными феноменами»².

И этот гипертекстуальный и интердисциплинарный символизм реализует в качестве своего инструментария множество практик дигитализации контента того или иного модального канала или опыта восприятия и взаимодействия с так называемой «объективной реальностью». Это и все направления так называемой *digital art* (цифрового искусства), и *интернет и нейросети*, и области исследований так называемой *digital humanities* (цифровые гуманитарные науки), и индустрия компьютерных игр, и VR/AR (технологии виртуальной и дополненной реальностей), реализуемые сегодня в самых разных областях³.

Гипертекстуальность⁴ как основной аргумент инструментария мультимедиа определяет общую характеристику для всех типов мультимедийного текста —

¹ Рыбакин В. В. Объектно-ориентированная онтология Грэма Хармана и аналитика искусства // Модернизация культуры: идеи и парадигмы культурных изменений: Материалы Международной научно-практической конференции, 23–25 мая 2013 года: В 2 ч. / Под ред. С. В. Соловьевой, В. И. Ионесова. Ч. 1. Самара: СГАКИ, 2013. С. 203–209.

² Харман Г. О замещающей причинности / Пер. с англ. А. Маркова // Новое литературное обозрение. 2012. № 2 (114). С. 78.

³ Ермакова М. Цифровизация не подменяет искусство — она обогащает его // Центр подготовки руководителей и команд цифровой трансформации при Высшей Школе государственного управления ВШГУ РАНХиГС. 2023. URL: <https://cdto.ranepa.ru/sum-of-tech/materials/157> (дата обращения 18.11.2023).

⁴ Исследователь М. В. Масалова, к примеру, определяет гипертекстуальность как «потенциальную и реализованную возможность нелинейного прочтения текста, а также текстового единства, состоящего из двух или более текстов» (Масалова М. В. Гипертекстуальность как имманентная текстовая характеристика: Дис. ... кандидата филологических наук: 10.02.19 / Ульяновский гос. университет. Ульяновск, 2003. С. 7).

разомкнутость, то есть открывает возможности для архитектуры композиции к выходу за пределы единого типа структуры текста. Фактически последний более не является статичной, ригидной системой, ограниченной критериями жанра, модальности и даже авторства. Возможность интерактивного взаимодействия по гипертекстовым каналам позволяет воспринимающему (аудитории) генерировать свои варианты в предоставленном автором контексте в зависимости от конъюнктуры личных представлений и опыта восприятия. При этом необходимо дифференцировать два вида гипертекстуальности — внутреннюю и внешнюю. Оба — сущностно отличаются друг от друга разными типами потенциальности в реализации своего вектора направленности: либо это ссылки на имманентно внутренние части общей архитектуры формы, либо они направлены вовне, во всех значениях этого термина (жанр, модальность, авторство и т. д.).

Практика совокупной реализации гипертекстуальных и интермодальных техник, которую можно было бы охарактеризовать термином «полидискурсивность», очевидно, приводит к изменению статуса автора, суверенность которого размывается, становится условной. Меняются и базовые категории самого текста: утрачиваются значение и смысл композиции, разделов ее составляющих, к примеру: начала и конца художественной формы сочинения. Однако при этом приобретаются также и новые возможности, реализующие необычные композиционные техники, такие как система мгновенных интермодальных и интердисциплинарных цитат и метафор¹. Все это формирует у воспринимающего (аудитории) необычные соотношения разномодальных чувственных восприятий, что в итоге меняет образ мышления и систему восприятия так называемой «объективной реальности».

Потенциальные творческие ресурсы мультимедийного искусства сегодня как нельзя более созвучны эпохе, провозгласившей в социально-культурном пространстве приоритет цифровых технологий так называемой «виртуальной реальности» над иными способами познания, постижения окружающего мира. Это имеет следствием ситуацию, в которой актуальные стадии и статус развития художественного инструментария в значительной степени отличаются от того, что имело место в предыдущие эпохи. Константы так называемой «виртуальной реальности» значительно более рафинированные и сложные, нежели вчерашнее «ничто» — символ знамени эпохи постмодерна², при этом апеллируют к феноменологии трансцендентного. В то же время «ничто» — это все

¹ Карпец М. И. Симуляция фонографических архетипов в контексте глобальных тенденций виртуализации пространства современной аудиальной культуры; Карпец М. И. Инструментарий создания виртуальных ценностей: фонографическая метафора в художественном пространстве.

² Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции // Философия эпохи постмодерна: Сборник переводов и рефератов / Под ред. А. Усмановой. Минск: Красико-принт, 1996. С. 32–47; Делез Ж., Гваттари Ф. Ризома // Философия эпохи постмодерна. С. 6–31; Мещерякова Л. Ю. От «Ничто» к «Воскрешению» субъекта: Социально-философский анализ постмодернизма: Автореф. дис. ... кандидата философских наук: 09.00.11 / РУДН. М., 2011.

еще есть неотъемлемая часть «объективного бытия» «нашей» реальности, пускай даже и в виде допущения или абстракции высокого уровня. В этом плане музыкальное наследие постмодерна сегодня воспринимается лишь как самозначимый, способный существовать в своей единственной эманации памятник эпохи, актуализирующийся в рамках какой-либо одной модальности восприятия, реализуя собою один тип статичной символики понимаемого пространства смыслов так называемой «объективной реальности». Напротив, опусы искусства мультимедиа есть многоуровневые интермодальные композиции, перманентно и вариативно формулирующие в интерактивном статусе аффективную символику¹ параллельно существующей и/или генерированной в реальном времени новой реальности, пытающейся заместить собою смыслы и символы реальности «объективной». В результате мы имеем дело с набором ракурсов и интерпретаций, но никак не с моделью реальности как таковой.

Американский искусствовед и философ Артур Данто указывает в одной из своих книг на то, что «конец искусства отсылает к началу нашей эпохи современного искусства, в котором искусство более не соблюдает ограничений теории имитации, но предлагает новую цель»². Таким образом, искусство мультимедиа, по существу, больше не является инструментом отображения и постижения так называемой «объективной» реальности, теперь с ее помощью художник создает реальность новую — гиперреальную, формулируя беспрецедентные качества необычных объектов, выстраивая между ними систему онтологических и символических связей. При этом новые теории анализа текстологии композиций, такие как упомянутый нами метод объектно-ориентированной онтологии, предоставляют художникам и исследователям искусства мультимедиа многоуровневый инструментальный его изучения, от вполне поверхностного описания эстетических эффектов восприятия интермодальных объектов композиции к более глубоким аспектам самой метафизики художественного опуса в символизме многомерной архитектуры его полидискурсивного гипертекста.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляции // *Философия эпохи постмодерна: Сборник переводов и рефератов* / Под ред. А. Усмановой. Минск: Красико-принт, 1996. С. 32–47.
2. *Вермолен Т.* Глубина метамодерна, или «Глубиноподобие» // *Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма* / Под ред. Р. ван ден Аккера. М.: РИПОЛ классик, 2020. С. 239–243.
3. *Вермолен Т., Аккер ван ден Р.* Заметки о метамодернизме // *Metamodern*. URL: <https://metamodernism.ru/notes-on-metamodernism/> (дата обращения: 18.11.2023).

¹ *Гиббонс Э.* Аффект метамодерна // *Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма* / Под ред. Р. ван ден Аккера. М.: РИПОЛ классик, 2020. С. 149–154; *Вермолен Т.* Глубина метамодерна, или «Глубиноподобие» // Там же. С. 239–243.

² *Danto A. C.* *After the end of art: contemporary art and the pale of history.* Princeton University Press, 1998. P. 47.

4. *Гиббонс Э.* Аффект метамодерна // *Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма* / Под ред. Р. ван ден Аккера. М.: РИПОЛ классик, 2020. С. 149–154.
5. *Делез Ж., Гваттари Ф.* Ризома // *Философия эпохи постмодерна: Сборник переводов и рефератов* / Под ред. А. Усмановой. Минск: Красико-принт, 1996. С. 6–31.
6. *Ермакова М.* Цифровизация не подменяет искусство — она обогащает его // *Центр подготовки руководителей и команд цифровой трансформации при Высшей Школе государственного управления ВШГУ РАНХиГС.* 2023. URL: <https://cdto.ranepa.ru/sum-of-tech/materials/157> (дата обращения 18.11.2023).
7. *Кардаш А.* Критика философских оснований метамодерна. URL: <https://insolarance.com/metamodern-criticism/> (дата обращения: 18.11.2023).
8. *Карпец М. И.* Инструментарий создания виртуальных ценностей: фонографическая метафора в художественном пространстве // *Временник Zubovskogo instituta.* 2018. № 1 (20). С. 90–95.
9. *Карпец М. И.* Инструментарий создания виртуальных ценностей: художественное пространство от гипертекстуальной реальности к трансцендентной виртуальности // *Временник Zubovskogo instituta.* 2021. № 3 (34). С. 31–46.
10. *Карпец М. И.* Метаморфозы концептуальной и перцептуальной модели тембра в пространстве современной аудиальной культуры // *Вестник культуры и искусств.* 2017. № 1 (49). С. 93–101.
11. *Карпец М. И.* Мультимедиа. Логический плюрализм и интердисциплинарная конвергенция // *Временник Zubovskogo instituta.* 2022. Вып. 4 (39). С. 84–92.
12. *Карпец М. И.* Симуляция фонографических архетипов в контексте глобальных тенденций виртуализации пространства современной аудиальной культуры // *Вопросы инструментоведения.* Вып. 10: Сборник статей и материалов IX и X Международных инструментоведческих конгрессов «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 1–2 июня 2015 г.; 5–7 декабря 2016 г.) / Редкол.: И. В. Мациевский (отв. ред.) и др. СПб.: РИИИ, 2017. С. 279–283.
13. *Костелянец Р.* Разговоры с Кейджем. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 399 с.
14. *Крылова А. В.* Парадоксы и загадки метамодерна // *Южно-Российский музыкальный альманах.* 2022. № 2 (47). С. 56–62.
15. *Мартынов В. И.* Конец времени композиторов / *Послесл. Т. Чередниченко.* М.: Русский путь, 2002. 296 с.
16. *Масалова М. В.* Гипертекстуальность как имманентная текстовая характеристика: Дис. ... кандидата филологических наук: 10.02.19 / *Ульяновский гос. университет. Ульяновск,* 2003. 123 с.
17. *Мещерякова Л. Ю.* От «Ничто» к «Воскрешению» субъекта: Социально-философский анализ постмодернизма: Автореф. дис. ... кандидата философских наук: 09.00.11 / *РУДН.* М., 2011. 17 с.
18. *Рыбакин В. В.* Объектно-ориентированная онтология Грэма Хармана и аналитика искусства // *Модернизация культуры: идеи и парадигмы культурных изменений: Материалы Международной научно-практической конференции, 23–25 мая 2013 года: В 2 ч. / Под ред. С. В. Соловьевой, В. И. Ионесова.* Ч. 1. Самара: СГАКИ, 2013. С. 203–209.
19. *Харман Г.* О замещающей причинности / *Пер. с англ. А. Маркова* // *Новое литературное обозрение.* 2012. № 2 (114). С. 75–90.
20. *Харман Г.* Объектно-ориентированная онтология: новая «теория всего». М.: Ад Маргинем Пресс, 2021. 272 с.
21. *Boulez P.* Musikdenken heute. Mainz: Schott, 1963.
22. *Danto A. C.* After the end of art: contemporary art and the pale of history. Princeton University Press, 1998. 262 p.
23. *Freeman B.* The crisis of classical music in America: Lessons from a life in the education of musicians. Lanham; Boulder; New York; London: Rowman & Littlefield Publishers, 2014. 243 p.

24. *Hutcheon L.* The politics of postmodernism. New York; London: Routledge, 2002. 232 p.
25. *Manzo V.J.* Max/MSP/Jitter for music: A practical guide to developing interactive music systems for education and more. Oxford University Press, 2016. 407 p.
26. *MAX/MSP, Make Sound Visible.* URL: <https://cycling74.com/products/jitter> (дата обращения: 18.11.2023).
27. *Rattle S.* 'A long-term fight for existence' — full text of Simon Rattle speech on the crisis facing UK classical music // The Guardian. 24 Apr. 2023. URL: <https://www.theguardian.com/music/2023/apr/24/simon-rattle-barbican-speech-we-are-facing-a-fight-for-existence-uk-classical-music-cuts> (дата обращения: 18.11.2023).
28. *Stockhausen K.* Towards a cosmic music / Selected and translated by T. Neville. Shaftesbury: Element Books, 1989. 146 p.
29. *Turner L.* Metamodernism // Manifesto. URL: <http://www.metamodernism.org/> (дата обращения: 18.11.2023).
30. *Turner L.* Metamodernism: A brief introduction. URL: <https://www.berfrois.com/2015/01/everything-always-wanted-know-metamodernism/> (дата обращения: 18.11.2023).

Аннотация

Вопрос о том, когда закончилась эпоха постмодерна в искусстве музыки и закончилась ли она вовсе, остается крайне дискуссионным и неоднозначным. Однако всплохи и зарево некой новой системы миропонимания, формы художественного взаимодействия с так называемой объективной реальностью, то, что осторожно и аккуратно пытаются сформулировать и исследовать философы и искусствоведы в последнее десятилетие, все более явно и активно проявляется в творчестве современных авторов, застывая зыбким и порою не всегда прозрачным занавесом новых, зачастую парадоксальных творческих гипотез горизонт событий культурного пространства современной творческой сцены. И эта новая система, которую ряд исследователей называют термином «метамодерн», в неведомых ранее академической традиции формах и проявлениях реализуется необычайным инструментарием, имеющим в своей основе приоритеты идей симуляции всего и вся. В процессе своего формулирования эта система устанавливает основы парадигмы виртуальной реальности как ядерной силы функционирования и смыслопорождения целого ряда новых, электронных искусств, локомотивом которого сегодня, безусловно, выступает мультимедиа как некий совокупный образ способа художественного высказывания. Виртуальная феноменология актуализируется в новую модель художественного акта, где реализуется ее способность выступать в роли семиотической подсистемы выстраиваемой модели. Последняя же становится частью необычной, смешанной (измененной, дополненной, расширенной) художественной реальности, размывая грани модальностей восприятия действительности, создавая тем самым своеобразный сплошной виртуально-реальный континуум, в котором невозможно провести черту между составляющими этой дихотомии. И именно в рамках подобной парадигмы творческий инструментарий новой системы претендует на уровень тотальной трансцендентности как сферы абсолютной потенциальности, определяя новые уровни связей музыкальных и экстрамузыкальных событий, объединяя воедино множество модальностей восприятия так называемой объективной и виртуальной реальности, устанавливая статус нового, гипертекстуального символизма.

Abstract

The question of when the postmodern era in the art of music ended and whether it ended at all remains extremely controversial and ambiguous. However, the flashes and glow of a certain new worldview, a form of interaction with the so-called *objective reality*, what philosophers and art historians have carefully and accurately tried to formulate and explore in the last decade, are increasingly manifested in the works of contemporary authors. This overshadows the horizons for the modern cultural events with a fragile and not always transparent curtain of new, often paradoxical creative hypotheses. This new system is called a *metamodern* by a few researchers and previously was unknown to the academic tradition in its forms and manifestations. Now it is implemented by an extraordinary instrumentarium which is based on the priorities of the ideas of simulating everything and everyone. In the process of its formulation, the system establishes the foundations for the virtual reality paradigm as the nuclear force for the functioning and

generation of meaning for a whole range of new electronic arts. Nowadays, multimedia has become the driving force behind the arts, serving as collective image of artistic expression. Virtual phenomenology is evolving into a new model of the artistic process, where it functions as a semiotic subsystem within the emerging framework.

The latter merges an unconventional and hybrid artistic reality (modified, augmented, expanded), blending the boundaries of different modalities of reality perception, thereby establishing a virtual-real continuum where distinguishing between the components of this dichotomy becomes impossible. Within the framework of such a paradigm, the creative instrumentarium of the new system aspires to the level of total transcendence as a sphere of absolute potentiality and defines new levels of connections between musical and extra-musical events. This instrumentarium brings together a multitude of perception modalities of the so-called objective and virtual reality, establishing the status of a new hypertextual symbolism.

- ✓ *Ключевые слова:* постмодерн, метамодерн, искусство мультимедиа, феноменология виртуальности, гипертекстуальность, музыкальный символизм, творческая модель, интермодальность, полидискурсивность.
- ✓ *Keywords:* postmodern, metamodern, multimedia art, phenomenology of virtuality, hypertextuality, musical symbolism, creative model, intermodality, polydiscursiveness.

Выступления балерины Фанни Черрито в Петербурге (1855–1857): неочевидное фиаско романтической звезды

УДК
792.8 + 782

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 феврале 1855 года закончилась эпоха Николая I. Император любил и ценил балет, Дирекция императорских театров много способствовала приглашению в Санкт-Петербург европейских звезд первой величины: Мария Тальони, Люсиль Гран, Фанни Эльслер, Карлотта Гризи — все они посетили российскую столицу и удостоились благосклонного внимания государя.

На престол взошел император Александр II, балету также благоволивший. Дирекция императорских театров продолжила прежнюю художественную политику приглашения на сезон европейской балетной знаменитости. Однако начало царствования императора, вторая половина 1850-х годов, кажется менее «именитой» с точки зрения «звездности» присутствовавших на петербургской сцене европейских имен. Из бесспорных этюалей мирового уровня выделяется лишь Фанни Черрито. Затем следует назвать приму Парижской оперы Амалию Феррарис и демонстративно покинувшую французскую столицу Надежду Богданову. Имя же Екатерины Фридберг, станцевавшей петербургскую премьеру «Корсара» в 1857 году, известно лишь специалистам по истории балета.

Тому были причины. Эпоха балетного романтизма практически завершилась. Танцовщицы, чьи имена ее прославили, или уже закончили карьеру, или завершали, находясь в предельном для балета возрасте. Новое поколение балерин еще не заявило в полной мере о себе, поэтому Дирекция императорских театров пристально следила за всеми новостями в мире балета, чтоб не пропустить появление на горизонте потенциальной звезды. Гастроли в Санкт-Петербурге Фанни Черрито¹, последней яркой романтической

¹ *Фанни (Франческа) Черрито* (Fanny Cerrito, 1817–1909) — итальянская балерина, выступала в Санкт-Петербурге в 1855–1857 годах.

звезды, которая еще не выступала в России, подытоживали одну из самых блестящих хореографических эпох.

О гастролях в России Черрито литературы не так много. Существует монография Айвора Геста о Фанни Черрито¹; о танцовщице и ее творческих свершениях Гест говорит в книгах «Романтический балет в Лондоне»², «Романтический балет в Париже»³. Но в этих трудах российские гастроли освещены сжато и кратко. Основная информация о выступлениях в Петербурге Черрито традиционно находится в хрониках петербургского балета — книгах Вольфа⁴, Плещеева⁵, Худекова⁶; на страницах периодической печати, в материалах фонда Дирекции императорских театров в Российском государственном историческом архиве (РГИА). Гастроли Черрито стали темой статей исследователя Ирины Боглачёвой в ее книге «Артисты Санкт-Петербургского императорского балета. XIX век»⁷. Очерк И. Боглачёвой содержит богатую фактическую информацию о выступлении балерины в Северной столице. Однако ее работа характеризуется некоторой реферативностью изложения, автор не ставила задачи осмыслить и проанализировать созданные Черрито образы, определить вклад танцовщицы в историю петербургского балета; к тому же в статье отсутствуют материалы архивов, которые помогают прояснить некоторые особенности культурной политики Дирекции императорских театров.

Знаменитый квинтет романтических балерин — Мария Тальони, Фанни Эльслер, Фанни Черрито, Карлотта Гризи, Люсиль Гран — стал самым ярким в истории мирового балета. Российским зрителям посчастливилось увидеть всех балерин этой прекрасной пятерки. В 1837–1842 годах в Санкт-Петербурге выступала Мария Тальони; в 1843-м приехала Люсиль Гран; в 1848–1850 годах танцевала Фанни Эльслер; в 1850–1853 годах гастролеровала Карлотта Гризи. Осенью 1855-го наступил черед Фанни Черрито.

¹ *Guest I. Fanny Cerrito: The Life of a Romantic Ballerina.* London: Phoenix House, 1956.

² *Guest I. F. The Romantic Ballet in England: Its Development, Fulfilment and Decline.* London: Phoenix House, 1954.

³ *Guest I. The Romantic Ballet in Paris.* London, 2008.

⁴ *Вольф А.* Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. Ч. I–II. СПб., 1877.

⁵ *Плещеев А. А.* Наш балет (1673–1899). Балет в России до начала XIX столетия и балет в С.-Петербурге до 1899. СПб.: Изд. Ф. А. Перяславцева и А. А. Плещеева; Тип. А. Бенке, 1899.

⁶ *Худеков С. Н.* История танцев: В 4 т. Т. IV. Петроград: Тип. «Петроградской газеты», [1918].

⁷ *Боглачёва И. А.* Гастроли итальянской танцовщицы Фанни Черрито в Петербурге (1855–1857) // Боглачёва И. А. Артисты Санкт-Петербургского императорского балета. XIX век. СПб.: Чистый лист, 2015. С. 69–80.

Здесь ее знали, за ее успехами в Европе следили — в петербургских газетах и журналах постоянно появлялись корреспонденции о выступлениях Черрито. Так в 1842 году описывали фурор, который произвела двадцатипятилетняя Фанни в Лондоне: «Плутовка Черрито истинно прелестна. Она умеет подделаться под вкус английской публики: зная, что обладает прекрасным бюстом и миленькою физиономиею, она, со всею роскошью пламенной итальянки, не скупится на самые очаровательные позы и телодвижения. Она так легка и гибка, что ее прозвали здесь Сильфидою и под этим именем отлитографировали ее портрет»¹. В 1848 году описывали вспыхнувшую к ней любовь парижан: «В Опере давка. Париж постоянно влюблен в какую-нибудь танцовщицу. <...> Фанни Черрито царствует теперь»².

Черрито стала первой приглашенной балериной нового царствования: ее ангажемент совпал с восшествием на престол императора Александра II. Несмотря на приезд несомненно великой балерины, русские зрители нашли повод быть недовольными: по их мнению, Дирекция императорских театров «припозднилась» с приглашением Черрито. Да, Фанни Черрито приехала в Россию, как Тальони и Эльслер, на закате карьеры — танцовщице исполнилось 38 лет. Не помогло даже, что журналисты на шесть лет ее омолодили, сообщив, что артистка родилась в 1823 году³. Но уловка не сработала: после петербургского дебюта Фанни Черрито все рецензенты неделикатно отмечали, что она «не первой молодости»⁴.

Тем не менее повода обижаться у петербургских балетоманов не было. Фанни Черрито была, безусловно, великой танцовщицей. Ее карьера началась в 1835 году в неаполитанском театре «Сан-Карло», когда Фанни было 18 лет. Затем последовали подмостки итальянских театров Флоренции, Рима, Туррина, Триеста и других. В 1838 году Фанни Черрито окончательно покорила Италию, завоевав положение балерины в театре «Ла Скала» и снискав похвалу от знаменитого педагога Карло Блазиса. Параллельно с выступлениями в Италии она овладела сердцами венцев, выступая в Кернтнертхор-театре в 1836–1838 годах, где, во-первых, не побоялась сравнения с Фанни Эльслер (уроженкой Вены) и выступила в ее репертуаре, а во-вторых, здесь завязалась ее дружба с Жюлем Перро, который в это время тут работал. В 1841 году наступила очередь Лондона — английская столица склонилась к ногам танцовщицы, которая выступила в коронной партии Марии Тальони — в «Сильфиде». Лондон стал постоянным пристанищем Черрито: здесь она регулярно

¹ Корсаков П. Взгляд русского на лондонские театры (Выдержка из путевого журнала) // Пантеон. 1842. Т. 3. С. 17.

² Фельетон // Санкт-Петербургские ведомости. 1848. 13 нояб. С. 1027.

³ Петербургские известия. Черрито // Современник. 1855. Т. LIII. № 10. С. 193.

⁴ Заметки Нового Поэта о Петербургской жизни. Театры: Новый балет и г-жи Фанни Черрито и Муравьева // Современник. 1855. Т. LIV. № 12. С. 259.

выступала до 1849 года, приняв участие в знаковых премьерах Жюль Перро «Ундина» (1843), «Pas de Quatre» (1845), «Суд Париса» (1846), «Элементы» (1847), «Времена года» (1848) и «Лалла Рук» (1846). В 1847 году она заняла место прима-балерины в Парижской опере, где танцевала премьеры «Мраморной красавицы» (1847), «Маркитантки» (1848), «Скрипки дьявола» (1849) и «Контрабандистов» (1850) — то были своеобразные хореографические признания в любви балерине от Артура Сен-Леона (они поженились в 1845-м). На покорение Европы, от дебюта в Неаполе до положения этуали Парижской оперы, у Фанни Черрито ушло двенадцать лет. Балерина имела репутацию независимой и острой на язык танцовщицы; ее независимость простиралась и на сочинение хореографии — ни для кого не было секретом, что она часто выступала сопостановщиком Перро и Сен-Леона, ставя для себя отдельные танцы.

Черрито могла оказаться в России намного раньше: она и Сен-Леон предлагали свои услуги Дирекции императорских театров зимой 1849 года — в тот момент Черрито и Сен-Леон считались самым модным и харизматичным балетным дуэтом Европы. Пара просила 80 000 франков (20 000 рублей серебром) за сезон¹, выступая в качестве танцовщиков и исполняя обязанности балетмейстера (Сен-Леон); российская театральная администрация сочла эту сумму чрезмерной, и приглашение не состоялось. Семь лет спустя Черрито приехала в Петербург.

Все же стоит признать: для 38-летней итальянской балерины гастроли в России были своеобразным «последним вагоном». В 1851 году она рассталась с Артуром Сен-Леоном. В 1854-м в Парижской опере Черрито поставила балет «Джемма», в котором исполнила главную партию, но постановка потерпела творческую неудачу. В том же 1854 году закончился контракт балерины с Парижской оперой, по которому Черрито получала в год 24 000 франков и 200 франков поспектакльной платы². Из Оперы Черрито «потеснила» молодая Каролина Розати, заключившая контракт на 28 000 франков. Других ангажементов у Черрито не было, поэтому приглашение из России пришлось весьма кстати. Россия вновь показала себя щедрым государством — полугодовой ангажемент Черрито был хорошо оплачен. С ней заключили контракт на зимний сезон 1855/56 года с жалованьем 8750 рублей серебром (35 000 франков) и полубенефисом³. В Петербурге Черрито провела последние два сезона своей продолжительной творческой жизни, здесь состоялись ее последние премьеры и свершения.

¹ Дело об ангажементе танцовщицы Фанни Эльслер и балетмейстере Перро и об отказе певице Гризи // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 11926. Л. 57 об.

² *Guest I. The Ballet of Second Empire: 1847–1858.* London, 2014. P. 67.

³ Об отпуске по высочайшему повелению из Кабинета Его Величества на жалованье ангажированной на зимний сезон танцовщицы Черрито // РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 15174. Л. 1.

4 сентября 1855 года в прессе появилась сногшибательная новость: в столице «ждут известную танцовщицу Фанни Черрито»¹. Петербург готовился с почетом принять последнюю звезду романтического балета. «Имя Черрито одно из знаменитейших в числе балетных артисток... нет сомнения, что и на нашей сцене ожидает ее блистательный успех, к которому она так привыкла»², — писал В. Петров в «Санкт-Петербургских ведомостях».

День петербургского дебюта Фанни Черрито, 8 ноября 1855 года, ознаменовался большой давкой в Большой театр, «напомнивший дебюты Тальони и Фанни Эльслер. <...> За несколько дней все билеты на места были распроданы, а желавшие попасть в театр продолжали толпиться у театральной кассы в надежде, что кто-нибудь возвратит купленный билет»³, — описывал ажиотаж корреспондент «Санкт-Петербургских ведомостей». В этот вечер состоялась премьера балета «Армида» в постановке Жюль Перро по поэме Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим». Замечу, что Черрито стала первой балериной, получившей при своем дебюте в Петербурге персональную премьеру: до нее все гастролерши, включая и Марию Тальони, при первом своем появлении выступали в спектаклях текущего репертуара.

Несомненно, Жюль Перро был рад появлению в Санкт-Петербурге Черрито: именно их дружеское сотрудничество, начавшееся в 1842 году в Лондоне, принесло Перро славу балетмейстера и вознесло 25-летнюю Черрито на небосклон балетных звезд. Сочиняя «Армиду», Перро бережно перебирал воспоминания о танце лукавой чаровницы, своей первой Ундины...

Первое появление Черрито на петербургской сцене было поистине божественным: поднявшийся занавес открывал «Сады Армиды» (так называлась первая картина балета). При звуках нежной музыки на сцену выходила главная героиня спектакля — волшебница Армида в исполнении Фанни Черрито. Зрители тут же отметили ее «приятное лицо, прекрасные формы, удивительно хорошее сложение... темные волосы с золотистым отливом»⁴.

Уже в пластической экспозиции образа был ясен сложный и непростой характер протагонистки балета. В Армиде было что-то от властной Цирцеи и страстной Венеры: заметив спящего Ринальдо (Мариус Петипа), Армида сначала хотела его убить как нарушившего покой зачарованного места, но потом в ее сердце рождалась страстная любовь к рыцарю. Любовь

¹ В. П. [Петров В. П.]. Фельетон. Петербургская летопись. Новости русской, французской и балетной трупп // Санкт-Петербургские ведомости. 1855. 4 сент. С. 1008.

² В. П. [Петров В. П.]. Фельетон. Петербургская летопись. Фанни Черрито // Санкт-Петербургские ведомости. 1855. 1 окт. С. 1123.

³ В. П. [Петров В. П.]. Фельетон. Петербургская летопись. Новый балет г. Перро «Армида» // Санкт-Петербургские ведомости. 1855. 13 нояб. С. 1326.

⁴ Заметки Нового Поэта о Петербургской жизни. Театры: Новый балет и г-жи Фанни Черрито и Муравьева. С. 259.

между Армидой и Ринальдо «прорастала» в большом танцевальном ансамбле с участием солистов и кордебалета. Влюбленные стремились друг к другу, но нимфы и амурсы сдерживали их цветочными цепями, не давая прикоснуться друг к другу; когда же испытание заканчивалось, а Армида и Ринальдо более не сомневались во взаимной любви, следовало большое страстное адажио, в котором выражалось неземное блаженство, охватившее главных героев.

Но окончательно овладеть душой и телом рыцаря Армиде не удавалось: Ринальдо вспоминал о своем священном долге и покидал волшебницу, которая выражала вполне земные женские эмоции отвергнутой любовницы — ненависть, злобу и мщение. В пантомимном монологе Черрито выплескивала все отчаяние оставленной женщины с присущим ей завидным темпераментом. Перро умело выстраивал партитуру роли Армиды, проводя зрителей по тайникам души, — в следующем эпизоде Черрито появлялась сломленной и тоскующей героиней, оплакивающей потерянную любовь; властность героини уступала место хрупкости и беззащитности. Перро удивительно раскачивал «эмоциональные качели»: Ринальдо то признавался в любви к Армиде, то покидал ее; вновь возвращался в ее объятия, чтобы разрушить колдовские чары; героиня то возносилась на волнах блаженства, обретая любовь, то низвергалась в ад своей души, придумывая самую жестокую месть неверному. Столь неоднозначный характер главной героини требовал от зрителей определенных усилий в его понимании и сосредоточенности на сюжетных перипетиях, между тем как танцевальное решение партии Армиды было на удивление скупым. Перро отдал героине лишь одну сольную вариацию, в которой представил Фанни Черрито обаятельнейшей женщиной, грациозной и чувственной красавицей.

Но все же «Армида» получилась тяжеловесным спектаклем. Его создатели словно «увязли» в несомненной идеологической важности: балет открывал царствование императора Александра II. Победа христианских рыцарей в финале балета позволяла на какое-то время забыть об унижительном поражении России в Крымской войне и словно осеняла грядущее царствование. Спектакль Жюлья Перро, основательный и добротный, длился более четырех часов, но обстоятельность победила вдохновение. Искусственность и надуманность сценических положений, неторопливое развертывание повествования, упор на внешнюю зрелищность вместо напряженной внутренней борьбы делали «Армиду» явной художественной «отпиской» Перро. Тем не менее премьера имела внешний успех у зрителей и критиков, которые, похвалив новое произведение Дирекции императорских театров, сосредоточились на восхвалении понравившихся танцовщиц. И, судя по тону рецензий, Фанни Черрито в их число не вошла.

Нет, конечно, ее оценили: «Ее танцы исполнены фантазии, позы ее в высшей степени грациозны, лицо воодушевленное, пламенный взгляд, все это

носит отпечаток поэзии, прелести»¹. Но во всех рецензиях сквозь дифирамбы пробивались критические замечания: «немножко отяжелевшие для танцев»² ножки, «не обладает силою, необходимою для танцовщицы»³. В театральных заметках сквозило разочарование — балерина «не поразила, не произвела эффекта»⁴, на какой рассчитывали зрители, ожидавшие увидеть легендарную звезду романтической сцены.

Первый выход Фанни Черрито в Петербурге не стал тем ярким событием, каким были дебюты Марии Тальони, Фанни Эльслер и Карлотты Гризи. «Первое появление знаменитой танцовщицы удовлетворило, однако же, не вполне и не всех», — отчитывался рецензент «Пантеона»⁵. Тем не менее Жюль Перро создает в «Армиде» репрезентативный портрет балерины Фанни Черрито — балерины, пленявшей прежде всего женственностью и обладавшей немалым шармом. Черрито, первая Ундина в истории балета, обладавшая решительным характером, в своем первом выступлении на русской сцене сделала ставку на риск. Она не стала дебютировать в хорошо знакомом балете, вероятно, чтоб не вызывать попыток сравнить ее с другими танцовщицами. С художественной точки зрения ее риск не оправдался, в то же время в этом поступке была вся Фанни Черрито — дерзкая и не оглядывающаяся на чужое мнение.

В своих петербургских гастролях Черрито во многом шла иным, непроторенным путем. Как правило, приезжая в Россию, приглашенные балерины стремились быстро набрать репертуар, вводясь практически во все спектакли, которые шли на сцене петербургского Большого театра. Черрито выбирала спектакли осторожно. Почти два месяца она выходила только в «Армиде», разбавляя эти выступления участием в бенефисах артистов петербургской труппы.

Черрито завоевывала признание зрителей постепенно. 22 ноября в бенефис молодой Зинаиды Ришар Черрито станцевала первое действие балета «Гитана», в котором когда-то блистала Мария Тальони. В принципе «Гитану» вернее было бы назвать «эльслеровским» балетом: то была рефлексия «божественной Марии» на успех Фанни Эльслер в испанских танцах. Центром притяжения «Гитаны» являлась знаменитая качуча. Черрито, никогда не претендовавшая на эфемерный репертуар Тальони, была сильна как раз

¹ *Рантанорт М.* Италиянская опера и балет // Музыкальный и театральный вестник. 1856. 1 янв. Цит. по: *Груцынова А. П.* Театральный и музыкальный вестник о балете (1856–1858). СПб.: Лань; Планета музыки, 2022. С. 22.

² *Леконт Ж.* Парижские письма // Санкт-Петербургские ведомости. 1855. 8 янв. С. 19.

³ *В. П. [Петров В. П.]* Фельетон. Петербургская летопись. Новый балет г. Перро «Армида».

⁴ Заметки Нового Поэта о Петербургской жизни. Театры: Новый балет и г-жи Фанни Черрито и Муравьева. С. 260.

⁵ Петербургские театры в 1855 // Пантеон. 1856. Кн. 3. С. 31.

на поле Эльслер — в характерных плясках. 1 декабря состоялся бенефис режиссера балетной труппы Ивана Марселя, и Черрито станцевала одноактную «Мечту художника», в финале которой исполнялась испанская пляска на усмотрение балерины. Испанские танцы Черрито заслужили одобрение Маврикия Рапппорта: «Мы... удостоверились, что знаменитость, приобретенная г-жою Черрито, вполне заслуженная. <...> Танцы, исполненные г-жою Черрито (“Gitana”, “Madrilaine”), постоянно вызывают восторг»¹. За два месяца балерине удалось преодолеть некоторую холодность петербургских зрителей: в январе 1856 года М. Рапппорт фиксировал: «Фанни Черрито с каждым днем делается более и более любимицей нашей публики»².

Ожидая анонсированную премьеру большого фантастического балета «Мраморная красавица», петербуржцы почти не обратили внимания на первое представление маленького балета «Маркитантка», состоявшееся 13 декабря 1855 года в бенефис Мариуса Петипа. Фанни Черрито покорила зрителей отнюдь не знаменитым сегодня труднейшим классическим Pas de six, но еще одной характерной пляской, на этот раз — венгерской. Характерные танцы доминировали и в двух картинах из «Газельды» с участием Черрито, которые были показаны в программе торжественного спектакля в честь бракосочетания Николая Николаевича и Александры Петровны 22 февраля 1856 года, где исполнители «употребили все возможные усилия, чтобы в полном блеске выказать свои таланты»³.

Осторожный выбор спектаклей Фанни Черрито с явным упором на характерные танцы заставлял предположить, что балерина уже не чувствовала себя уверенно в классическом репертуаре. Тем не менее именно в нем всегда решалась судьба каждой балерины в Санкт-Петербурге. Отступать было некогда.

Наконец, 19 февраля 1856 года, в бенефис Черрито, состоялась премьера балета «Мраморная красавица»; образ главной героини раскрывался в разноплановых номерах, классических и характерных, сольных и ансамблевых. «Мраморная красавица» для балерины не была новинкой: Черрито танцевала хореографические версии этого спектакля в 1842 году в Лондоне (хореограф Жюль Перро) и в 1847 году в Парижской опере (балетмейстер Сен-Леон).

Главная героиня балета — красавица Фатьма, мраморная статуя, оживленная силами зла для обмена на душу скульптора Маназеса (Мариус Петипа).

¹ *Рапппорт М.* Италиянская опера и балет // Музыкальный и театральный вестник. 1856. 1 янв. Цит. по: *Груцынова А. П.* Театральный и музыкальный вестник о балете (1856–1858). С. 21, 22.

² *Рапппорт М.* Опера, балет и новости // Музыкальный и театральный вестник. 1856. 8 янв. Цит. по: *Груцынова А. П.* Театральный и музыкальный вестник о балете (1856–1858). С. 23.

³ *Рапппорт М.* Большой театр. Спектакль 22-го февраля // Музыкальный и театральный вестник. 1856. 26 февр. Цит. по: *Груцынова А. П.* Театральный и музыкальный вестник о балете (1856–1858). С. 29.

Но, будучи существом по природе фантастическим, героиня балета отнюдь не предстала в виде волшебницы — ее действиями руководил Перифет (посланец преисподней), а оружием Фатьмы были красота и соблазнительность.

«Мраморная красавица» — балет про способы женского обольщения, своеобразное «хореографическое пособие», предостерегающее мужчин от опасных увлечений. Фанни Черрито владела техникой танцевального соблазнения на высшем уровне: уже в заграничных корреспонденциях начала 1840-х годов, рассказывающих о первых выступлениях балетной звезды, видевшие артистку описывали ее как «прелестницу с прекрасным бюстом» в «самых очаровательных позах и телодвижениях»¹.

В новом балете, лучшем спектакле сезона, по мнению рецензента «Пантеона»², Черрито предстала совершенством. Оживление статуи в Прологе исторгло в зрителях восхищенный стон: прекрасная фигура балерины, «с полными и изящными формами»³, была лучшим доказательством необходимости посетить длинный балет, тем более либретто «Мраморной красавицы» обещало еще «волнующую грудь» и «трепещущее тело»⁴. Следующий за «Оживлением» «Танец пяти чувств» наделял «трепещущее тело» жизненной энергией и пробуждал человеческие желания. Фатьма (так звали мраморную красавицу) отправлялась по земле испытывать людей своей красотой. Первым попадал под ее чары немецкий крестьянин Фриц (Христиан Иогансон), свадьбу которого с Бертой пыталась расстроить Фатьма при помощи «Танца с тамбурином», а когда жених проявлял похвальную верность, пускала более тяжелую артиллерию, исполняя «La Diablotine» («Маленькая дьяволица»). После крестьянина она переключалась на Алиатара (Феликс Кшесинский), короля Гренады, которого соблазняла в испанском танце «Atléana». Соблазнение оказывалось успешным — Фатьма сама влюблялась в Алиатара и, шествуя к брачному алтарю, согласно условиям договора, превращалась вновь в мраморную статую.

Роль Фатьмы упрочила, по мнению критиков, успех Черрито в Петербурге, в ней она «вполне обнаружила свой талант»⁵. Но хореографический образ Фатьмы вновь строился в большинстве своем на характерных танцах и «пластических» вариациях, в которых не было технических трудностей, но присутствовали «мягкость и страстность движений»⁶, составлявшие отличительные черты исполнительского мастерства Черрито. Зрители восхища-

¹ Корсаков П. Взгляд русского на лондонские театры... С. 17–18.

² Петербургские театры в 1855. С. 32.

³ Заметки Нового Поэта. Петербургская жизнь // Современник. 1856. Т. LIV. № 2. С. 191.

⁴ [Шерро Ж.]. Мраморная красавица: [Либретто]. СПб.: Тип. И. И. Глазунова и Комп., 1856. С. 8.

⁵ Заметки Нового Поэта. Петербургская жизнь // Современник. 1856. Т. LVI. № 3. С. 69.

⁶ Там же..

лись «удивительной мимикой» балерины в «Танце пяти чувств» и «грацией» в танце с тамбурином; сочли, что Черрито превзошла Эльслер «роскошью, увлекательностью и соблазнительностью» в «Маленькой дьяволице», и пришли в полный восторг после ее испанского танца в финале балета¹.

Первый петербургский сезон Черрито завершила участием в бенефисе Мариуса Петипа (партнера по «Армиде» и «Мраморной красавице»), в котором исполнила еще один характерный танец — штирийский. В молодости, в 1842 году на гастролях в Лондоне, Черрито свела с ума чопорных англичан в этом танце, в котором она была так «пластически прелестна»²: две тысячи зрителей «неистово плескали»³ балерине. Четырнадцать лет спустя «пластические прелести» Черрито фурора не вызывали, и на рецензента «Пантеона» танец «не произвел сильного впечатления»⁴.

Подводя итоги сезона 1855/56 года, отметим: Черрито не получила триумфального признания от русской публики. Никогда еще европейская звезда не была так довольно равнодушно принимаема в России. Разве только что выступления Люсиль Гран в далеком 1843 году оценили также весьма сдержанно и высказали в адрес балерины много критических замечаний, но датчанка приехала в Петербург в самом начале своей карьеры; гастроли в Лондоне и Париже, встречи с Перро ей еще только предстояли. Теперь же в российскую столицу приезжает одна из самых ярких танцовщиц эпохи, и... Мы находим очень прохладную в суждениях прессу, разноречивую в отзывах (признается бесспорный талант, но чувствуется разочарование увиденным) и отсутствие исключительности. В принципе первый сезон Черрито в Петербурге мог вполне оказаться последним. 11 марта 1856 осведомленный В. Петров сообщает читателям «Санкт-Петербургских ведомостей»: балерина «не намерена возвратиться к нам в будущем году»⁵.

Даже Дирекция императорских театров колеблется и сомневается в необходимости продления контракта с Черрито. Принято решение, что балерина будет участвовать в торжественном спектакле в честь коронации императора Александра II в августе 1856 года, но о новом контракте речь не идет. Окончательное решение принимается лишь после коронационных торжеств в московском Большом театре, где Черрито выступала в «Мраморной красавице». И то после личного обращения Черрито к императору. «Государь император, вследствие просьбы находящейся ныне здесь танцовщицы Фанни Черрито, изъявил высочайшее согласие на ангажемент ее к С.Петербургским

¹ Все цитаты взяты из статьи: Петербургские театры в 1855. С. 33.

² Корсаков П. Взгляд русского на лондонские театры... С. 18.

³ Там же.

⁴ Петербургские театры в 1855. С. 35.

⁵ В. П. [Петров В. П.]. Фельетон. Петербургская летопись // Санкт-Петербургские ведомости. 1856. 11 марта. С. 323.

театрам на нынешний сезон»¹. Условия ангажемента остались прежними: 35 000 франков (8750 рублей серебром) за зимний сезон и один полубенефис. Интересно, что в контракте она именовалась не «первой танцовщицей» или балериной, как традиционно обозначалась эта творческая позиция, но «серьезной и характерной танцовщицей»².

Второй сезон Черрито в Петербурге был для балерины еще более сложным в репутационном отношении: лидирующее положение на сцене и в сердцах зрителей завоевала «неутомимая» Надежда Богданова. Она стремительно набирала репертуар: помимо «Жизели», в которой Богданова выступила в прошлом сезоне, новый театральный год принес балерине главные партии в «Газельде», «Эсмеральде», «Фаусте», «Катарине» и премьеру «Дебютантки» — весь сложнейший классический репертуар. Богданова занимала главное место на страницах театральных корреспонденций. Черрито продолжала выступать в «Мраморной красавице» и «Армиде». И хотя выступала она, как свидетельствовали рецензенты, «с успехом»³, этих спектаклей было явно недостаточно для упрочения славы и статуса балерины.

В новых постановках Черрито предстала лишь в день своего бенефиса, состоявшегося в конце театрального сезона, 7 февраля 1857 года. Петербургские зрители наконец-то увидели первую Ундину в сценах из балета «Наяда и рыбак» (пятая картина); также была показана премьера — одноактный балетик «Остров немых», который Перро специально сочинил к бенефису балерины. В тот вечер Черрито, по отзывам рецензентов, превзошла саму себя. «Никогда еще знаменитая артистка не казалась нам более изящною, более легкою, более очаровательно грациозною»⁴. Но опять же, новый репертуар балерины не представил ее в новых образах: в «Наяде» она исполнила характерную Сицилийскую пляску; в «Острове немых» — парный испанский танец «Мага» с Мариусом Петипа. В обоих танцах Черрито продемонстрировала «очаровательные и страстные движения», «резкие контрасты, роскошные живописные положения»⁵. Все это принесло балерине множество букетов, бриллианты и дежурные похвалы ее таланту. Последние в творческой судьбе Фанни Черрито гастроли завершились, оставив в петербургских зрителях некоторое разочарование. Уж слишком явным был контраст меж-

¹ Дело об ангажемента по Высочайшему повелению танцовщицы Фанни Черрито // РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 15611. Л. 1.

² Там же.

³ *Репортаж М.* Большой театр. Опера и балет // Музыкальный и театральный вестник. 1856. 18 нояб. Цит. по: *Груцынова А. П.* Театральный и музыкальный вестник о балете (1856–1858). С. 137.

⁴ *Сен-Жюльен Ш., де.* Большой и Михайловский театры // Музыкальный и театральный вестник. 1857. 17 февр. С. 103.

⁵ Там же. С. 103–104.

ду ожиданиями «распиаренной» балерины и достаточно неоднозначной ее самореализацией в Санкт-Петербурге.

Она быстро и тихо уехала по окончании сезона; не состоялось даже торжественных проводов балерины, которые так любили организовывать поклонники и которые всегда освещались на страницах газет. После Петербурга она весной 1857 выступила в более гостеприимном Лондоне и решительно завершила исполнительскую карьеру. Российская столица стала, пожалуй, самым трудным для Черрито городом, где ее выдающийся талант не нашел безусловного и восторженного признания. Тому были определенные причины.

Фанни Черрито стала первой романтической танцовщицей, которая в Петербурге не заняла эксклюзивного положения прима-балерины и должна была «терпеть» рядом соперниц. В первый сезон в Петербурге (1855/56), помимо Черрито, в статусе балерины петербургской труппы была также Габриэль Иелла, исполнявшая главные партии в балетах «Фауст», «Катарина, дочь разбойника», «Газельда». В конце первого ангажемента итальянки, в феврале 1856 года, в Санкт-Петербурге с небывалым триумфом, перекрывшим прием Черрито, выступила Надежда Богданова; она прибыла в Россию из Парижа и станцевала до закрытия сезона девять «Жизелей». Во второй сезон — 1856/57 года — Черрито конкурировала с Надеждой Богдановой и, по мнению петербургской публики, этой конкуренции не выдержала: русская балерина имела художественный перевес.

Обе балерины, Иелла и Богданова, были намного моложе Черрито и танцевали более технически сложные балеты. И хотя ведущее положение Черрито «доказывалось» суммой ее жалованья (8750 рублей серебром, в то время как Иелла получала 5000 рублей серебром¹, а Богдановой назначили 1428 рублей серебром²), тем не менее стать бесспорным художественным лидером балетной труппы итальянской танцовщице не удалось.

Из представленных на сцене петербургского Большого театра шестнадцати балетов Черрито вела лишь четыре («Армида», «Маркитантка», «Мечта художника» и «Мраморная красавица»), из которых два были одноактными³. И такая узость балеринского репертуара также не была характерной для прежней, «николаевской» модели «звездных ангажементов». Ранее все балерины, танцевавшие в Петербурге, — Мария Тальони, Фанни Эльслер, Карлотта Гризи, — были единственными, главными и неповторимыми, они танцевали все премьеры и выступали практически во всех спектаклях сезона. К тому же они не делали никаких скидок «на возраст» и исполняли сложнейший романтический репертуар.

¹ Об ангажементе танцовщицы Габриэль Иелла // РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 14597. Л. 1.

² О службе танцовщицы балетной труппы Надежды Богдановой // РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 15527. Л. 1.

³ «Остров немых», премьеры сезона 1856/57 года, был дан лишь один раз.

38-летняя Черрито, блестящая исполнительница «Сильфиды», «Жизелы», «Ундины», «Эсмеральды», не стала выходить в Петербурге в этих балетах, принесших ей славу. Да, она трезво оценивала свои возможности. Но этим и проиграла в заочном споре со своими соперницами-коллегами. Петербург увидел Тальони, Эльслер и Гризи в их «коронных» ролях, Черрито же ограничилась характерными танцами и «пластическими» вариациями. Петербургские зрители, ждавшие европейскую звезду, полтора десятка лет следившие за ее выступлениями в Европе, уже заочно восхищавшиеся ее талантом, почувствовали себя в чем-то обманутыми...

Первые гастролы нового царствования не то чтобы потерпели фиаско, но не принесли того художественного результата, на который, вероятно, рассчитывали. Но было бы неправильным определить значение гастролей Фанни Черрито в Петербурге как малозначимое. Их художественный результат обнаружится чуть позже.

Выступления Черрито «сомкнули» драгоценное «ожерелье» выдающихся романтических балерин, танцевавших в Санкт-Петербурге. Вся панорама исполнительского искусства этой эпохи прошла перед петербургскими зрителями в течение двадцати лет (1837 год — приезд Марии Тальони, 1857 год — завершение гастролей Фанни Черрито). Фанни Черрито показала иные грани балеринского мастерства. К моменту приезда в Петербург, будучи уже в «почтенном» возрасте (38–39 лет), она не претендовала на исполнение виртуозных партий, которые до этого считались необходимым соответствием на звание балерины. Черрито изменила художественные границы понятия «балерина», включавшие в себя техническую виртуозность, актерское мастерство и несомненное личное обаяние (харизму). Она и Фанни Эльслер утвердили на балетной сцене равнозначность характерных танцев по отношению к виртуозной классике. Весь репертуар Черрито, исполненный в Санкт-Петербурге, строился на национальных танцах и плясках и несложных с технической точки зрения вариациях, наполненных негой, пластикой и шармом. Таким образом, Черрито стала на русской балетной сцене одной из родоначальниц новой исполнительской манеры, которую в 1860-е годы блистательно воплотят Мария Суровщикова-Петипа и Марфа Муравьева, а в 1860–1880-е — Евгения Соколова. Характерными свойствами этой манеры были не «решительная» виртуозность нового времени, но мягкость и изящество танца; то, что выдающийся теоретик классического танца Л. Д. Блок определит как «вторую русскую школу», в которой на первый план выдвигается «грация, пластика, мимика, гармония и картинность»¹. Этот важнейший художественный вклад Фанни Черрито в исполнительское искусство русских балерин и танцовщиц второй половины XIX века до сих пор остался незамеченным...

¹ Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. М.: Искусство, 1987. С. 296.

После выступлений в Санкт-Петербурге, станцевав весной 1857 года несколько спектаклей в Лондоне, Фанни Черрито завершила балеринскую карьеру. Ее уход со сцены подвел окончательный итог блестящей эпохе хореографического романтизма с его неповторимыми артистическими индивидуальностями. Смена поколений, а тем более эпох — процесс зачастую болезненный. Романтических богинь Тальони, Эльслер, Гризи, Черрито сменили новые танцовщицы, но не заменили — хореографические миры, которые они создавали, невозможно было повторить. Отчасти прав был В. Петров, сетовавший в конце 1855 года на неясные художественные перспективы ближайших лет: «В последние пятнадцать лет прошли перед нами все хореографические знаменитости Европы, теперь у нас Фанни Черрито, после которой некого уже будет выписывать»¹. Но художественная жизнь Петербурга продолжалась, и Дирекция императорских театров готовила новые ангажементы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. М.: Искусство, 1987. 556 с.
2. Боглачёва И. А. Гастроли итальянской танцовщицы Фанни Черрито в Петербурге (1855–1857) // Боглачёва И. А. Артисты Санкт-Петербургского императорского балета. XIX век. СПб.: Чистый лист, 2015. С. 69–80.
3. В. П. [Петров В. П.]. Фельетон. Петербургская летопись // Санкт-Петербургские ведомости. 1856. 11 марта. С. 323.
4. В. П. [Петров В. П.]. Фельетон. Петербургская летопись. Бенефис г-жи Ришар // Санкт-Петербургские ведомости. 1855. 27 нояб. С. 1395.
5. В. П. [Петров В. П.]. Фельетон. Петербургская летопись. Новости русской, французской и балетной групп // Санкт-Петербургские ведомости. 1855. 4 сент. С. 1008.
6. В. П. [Петров В. П.]. Фельетон. Петербургская летопись. Новый балет г. Перро «Армида» // Санкт-Петербургские ведомости. 1855. 13 нояб. С. 1326.
7. В. П. [Петров В. П.]. Фельетон. Петербургская летопись. Фанни Черрито // Санкт-Петербургские ведомости. 1855. 1 окт. С. 1123.
8. Вольф А. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. Ч. I–II. СПб., 1877. 462 с.
9. Груцынова А. П. Театральный и музыкальный вестник о балете (1856–1858). СПб.: Лань; Планета музыки, 2022. 580 с.
10. Заметки Нового Поэта о Петербургской жизни. Театры: Новый балет и г-жи Фанни Черрито и Муравьева // Современник. 1855. Т. LIV. № 12. С. 259–260.
11. Заметки Нового Поэта. Петербургская жизнь // Современник. 1856. Т. LIV. № 2. С. 191–192.
12. Заметки Нового Поэта. Петербургская жизнь // Современник. 1856. Т. LVI. № 3. С. 65–69.
13. Корсаков П. Взгляд русского на лондонские театры (Выдержка из путевого журнала) // Пантеон. 1842. Т. 3. С. 12–25.
14. Леконт Ж. Парижские письма // Санкт-Петербургские ведомости. 1855. 8 янв. С. 19.

¹ В. П. [Петров В. П.]. Фельетон. Петербургская летопись. Бенефис г-жи Ришар // Санкт-Петербургские ведомости. 1855. 27 нояб. С. 1395.

15. [Перро Ж.]. Мраморная красавица: [Либретто]. СПб.: Тип. И. И. Глазунова и Комп., 1856. 22 с.
16. Петербургские известия. Черрито // Современник. 1855. Т. LIII. № 10. С. 193.
17. Петербургские театры в 1855 // Пантеон. 1856. Кн. 3. С. 31–33.
18. Плещеев А. А. Наш балет (1673–1899). Балет в России до начала XIX столетия и балет в С.-Петербурге до 1899. СПб.: Изд. Ф. А. Переяславцева и А. А. Плещеева; Тип. А. Бенке, 1899. 474 с.
19. Сен-Жюльен Ш., де. Большой и Михайловский театры // Музыкальный и театральный вестник. 1857. 17 февр. С. 103–104.
20. Фельетон // Санкт-Петербургские ведомости. 1848. 13 нояб. С. 1025–1027.
21. Худеков С. Н. История танцев: В 4 т. Т. IV. Петроград: Тип. «Петроградской газеты», [1918]. 309 с.
22. Guest I. Fanny Cerrito: The Life of a Romantic Ballerina. London: Phoenix House, 1956. 174 p.
23. Guest I. The Ballet of Second Empire: 1847–1858. London, 2014. 280 p.
24. Guest I. F. The Romantic Ballet in England: Its Development, Fulfilment and Decline. London: Phoenix House, 1954. 176 p.
25. Guest I. The Romantic Ballet in Paris. London, 2008. 474 p.

Аннотация

Статья посвящена гастролям в Санкт-Петербурге балерины Фанни Черрито (1855–1857). Она стала последней балериной из знаменитого романтического квинтета (Мария Тальони, Люсиль Гран, Карлотта Гризи, Фанни Эльслер), выступившей в российской столице. Но, несмотря на определенный интерес петербургской публики к выступлениям Черрито, ее гастроль в России нельзя назвать триумфальными. Четыре балета, поставленные для Черрито («Армида», «Мраморная красавица», «Маркитантка», «Остров немых»), имели довольно прохладный прием, одна из причин — недостаточно виртуозная партия балерины, состоявшая из мимических сцен и несложных пластических вариаций. К тому же в Петербурге Черрито не выступила в ролях, принесших ей успех в Европе («Сильфида», «Жизель», «Эсмеральда», «Ундина» и др.), поэтому в России не смогли в полной мере оценить талант балерины. Выступления Фанни Черрито в Санкт-Петербурге завершили эпоху выдающихся романтических танцовщиц.

Abstract

The article studies the tour of the ballerina Fanny Cerrito (1855–1857) in Saint Petersburg. She was the last ballerina from the famous Romantic quintet (Maria Taglioni, Lucille Grahn, Carlotta Grisi, Fanny Elssler) to perform in the Russian capital. Despite a certain interest of the Saint Petersburg audience in Cerrito's performances, her tours in Russia cannot be called triumphant. The four ballets staged for Cerrito received a rather lukewarm reception (*Armida*, *La Fille de Marble*, *La Vivandière* and *L'Ille des Muets*). One of the reasons was the insufficiently virtuosic role of the ballerina, consisting of mimetic scenes and uncomplicated plastic variations. Moreover, while in Saint Petersburg, Cerrito did not perform in the roles that brought her success in Europe (*La Sylphide*, *Giselle*, *Esmeralda*, *Ondine*, etc.). Thus, her talent as a ballerina could not be fully appreciate in Russia. Fanny Cerrito's performances in Saint Petersburg marked the end of an era for outstanding Romantic dancers.

- ✓ *Ключевые слова:* Фанни Черрито, Жюль Перро, романтический балет, петербургский балет, «Армида», «Мраморная красавица».
- ✓ *Keywords:* Fanny Cerrito, Jules Perrot, romantic ballet, Saint Petersburg ballet, *Armida*, *La Fille de Marble*.

Воспоминания балерины М. Горшковой. О времени, театре, балете, артистах¹

РУССКИХ АННА ВИТАЛЬЕВНА

*Артистка балета, Государственный Академический
Большой театр России; соискатель, Академия Русского балета
имени А. Я. Вагановой (Москва, Россия)*

RUSSKIKH ANNA V.

*Ballet Dancer, The State Academic Bolshoi Theatre of Russia;
Candidate of Sciences Degree Seeking Applicant,
Vaganova Academy of Russian Ballet (Moscow, Russia)*

E-mail: balerina-s@yandex.ru

В середине XX века нидерландским историком Якобом Прессером был введен термин «эго-документы», которым определяется группа источников, исходящих от конкретного человека и, как правило, написанных от первого лица. Самыми распространенными видами эго-документов являются дневники и письма, а также записные книжки, мемуары и автобиографии. В 1976 году прижившийся неологизм — «эго-документ» — был включен в авторитетный словарь нидерландского языка Ван Дале². В настоящее время это слово используется во многих языках.

В данной статье мы хотим обратиться к архивным документам, которые хранятся в Государственном центральном театральном музее имени А. А. Бахрушина (ГЦТМ). Это «Записки о моей жизни» — «Воспоминания Горшковой М. Н.»³, артистки Мариинского, а затем Большого театра, а также близкой подруги Анны Павловой.

Мария Николаевна Горшкова родилась в Санкт-Петербурге 22 мая / 3 июня 1887 года в семье служащего крупной торговой фирмы. В 1895–1896 годах училась в частном пансионе для подготовки в гимназию. В 1897 году, выдержав экзамены, поступила в Петербургское театральное училище в младший класс, где ее преподавателем был А. Горский. Будучи ученицей, участвовала во многих оперных и балетных спектаклях Мариинского театра. В 1905 году окончила училище по классу педагогов П. А. Гердта и М. М. Фо-

¹ Статья написана на основе доклада, прочитанного на IV Источниковедческих чтениях «Драма. Опера. Балет» (Российский институт истории искусств, 29–30 ноября 2023 года).

² Van Dale's groot woordenboek der Nederlandse taal. 10th ed. 2 vols / Kruskamp C. (Ed.). The Hague: Martinus Nijhoff, 1976. Vol. 1. P. 617.

³ *Горшкова М. Н.* Записки о моей жизни (неопубликованные воспоминания) // ГЦТМ. Ф. 495 ГЦТМ 304645 инв. № 16. В 4-х тетрадях. Л. 1–150, 151–252, 253–369, 370–483.

кина. В выпускном спектакле училища «Ацис и Галатея» А. В. Кадлеца / М. М. Фокина первой исполнила партию Галатеи. Рецензенты газет «Русь» и «Слово» отмечали изящество и грациозность Горшковой, щедро одаренной природной элегантностью и пластичностью.

С 1905 по 1910 год артистка Мариинского театра (кордебалет, с 1907-го корифейка, с 1910-го — 2-я солистка). Среди партий: солистка в «Оживленных фресках» («Конёк-Горбунок, или Царь-Девница»), вариация в картине «Тени» («Баядерка»), Марионетка («Испытание Дамиса» А. К. Глазунова); все — балетмейстера М. И. Петипа.

В 1908 и 1909 годах принимала участие в европейских гастролях с Анной Павловой в антрепризе Больма–Фазера.

В 1909 и 1910 годах участвовала в «Русских сезонах» С. П. Дягилева в Париже, выступала почти во всех постановках Фокина.

В 1910 году была переведена в балетную труппу московского Большого театра.

В 1910–1930 годах артистка балета в Большом театре (с 1911-го — солистка 1-го разряда, с 1914-го — 2-го разряда).

С 1919 года преподавала в частных студиях (Шора, «Драмбалет») и в школе Большого театра. Была педагогом танца и теории записи танца.

В 1931 году по выслуге лет вышла на пенсию.

Дважды была замужем: с 1908 по 1912 год — за скульптором Борисом Фредман-Ключезем, известным лепщиком малых форм; с 1915 по 1941 год — за артистом Малого театра Сергеем Головиным. Детей не было. Последние годы жила в Москве, где и умерла в 1955 году.

Архив представляет собой: **Рукопись** — автограф, чернила, 380 листов, в трех тетрадах, и **Машинопись** (соответствует рукописи, но включает поздние вставки и правки, сделанные рукой М. Н. Горшковой) — 483 листа, в том числе 277 фотографий, в четырех тетрадах.

Когда были написаны воспоминания, точного указания нет — только косвенные данные. Можно предположить, что мемуары писались в два этапа.

В книге Борисоглебского «Материалы по истории русского балета» издания 1938–1939 годов цитируются места, полностью совпадающие с машинописью из ГЦТМ. Много цитируя «немногие извлечения из записок» Марии Горшковой, не называя источник полностью и не указывая, где он находится, Борисоглебский редактировал не только авторский текст самой Горшковой, но и те выдержки из газетных публикаций, которые она вставляла в свои воспоминания¹. Использование выдержек из воспоминаний Горшковой, опубликованных Борисоглебским, означает, что к 1938 году часть воспоминаний, касающихся Петербургского периода жизни М. Н. Горшковой, уже была на-

¹ Материалы по истории русского балета: В 2 т. / Сост. М. Борисоглебский. Т. 2. Л.: Ленингр. гос. хореогр. училище, 1939. С. 25–31, 110–112.

писана. Заканчивается рукопись словами: *«Я счастлива знать, что несмотря на многие жизненные тревоги, как то — война 1941 года и т. д., Искусство наше стоит на высоте»*¹. Упоминание войны 1941 года дает понять, что рукопись была завершена уже в конце сороковых или начале пятидесятых годов.

Мемуары М. Н. Горшковой, не указывая их при этом, цитирует в своей книге об Анне Павловой В. М. Красовская². В ней она называет Горшкову Гороховой, упоминая ее среди танцовщиц, сопровождавших Павлову в заграничной поездке весной 1908 года.

Выдержки из второй части неопубликованных воспоминаний М. Горшковой приводит в собственном пересказе В. В. Носова в книге «Балерины»³.

Впервые название мемуаров появляется в книге А. М. Мессерера «Танец. Мысль. Время». Он сообщает о названии воспоминаний, которые оставила подруга Анны Павловой, — «Записки о моей жизни»⁴.

Первая часть мемуаров охватывает период от рождения (1887 год) до Первой мировой войны (1914 год). Эту часть воспоминаний можно разделить на несколько глав, первая из которых посвящена школе. Сюда входят воспоминания, в которых М. Н. Горшкова делится своими впечатлениями о вступительном экзамене в Петербургское театральное училище. Ярко и увлекательно рассказывает о первых шагах в стенах школы. Первой встрече с Анной Павловой. О своих педагогах: А. А. Горском, П. А. Гердте, М. М. Фокине.

П. А. Гердта Горшкова называет удивительным педагогом, чье преподавание было построено на изяществе движения. *«Сколько живу на свете, лучшего преподавателя не знала, — пишет М. Горшкова. — Его преподавание было удивительно облагораживающее. Он давал хорошую манеру. Особенное внимание обращал он на держание рук, спины (прямо) с опущенными плечами, не любил горбатых спин»*⁵. Горшкова пишет, что П. Гердт был приверженцем легкости в танце и различными движениями развивал ее в своих ученицах. *«Сам, дожив до преклонных лет, даже по улице ходил очень красиво. Ни один из наших танцовщиков не может с ним сравниться. П. А. всегда и везде был элегантен»*, — пишет Горшкова. Она называет его «несравненным учителем» добавляя, что все, *«что имела Анна Павлова как танцовщица, — лёгкость, грацию, изящество, умение владеть руками, придавать смысл движению, — это всё шло от школы Гердта»*⁶.

¹ Горшкова М. Н. Записки о моей жизни. С. 324/481.

² Красовская В. М. Анна Павлова. Страницы жизни русской танцовщицы. СПб.: Лань, 2009. С. 22.

³ Носова В. В. Балерины: Об А. Павловой и Е. Гельцер. М.: Молодая гвардия, 1983. С. 234.

⁴ Мессерер А. М. Танец. Мысль. Время [Лит. запись Р. Шейко]. 2-е изд., доп. М.: Искусство, 1990. С. 30.

⁵ Горшкова М. Н. Записки о моей жизни. С. 19.

⁶ Там же.

Говоря о М. М. Фокине, Горшкова упоминает его необычайно красивую внешность, прекрасный рост, хорошее сложение, волосы, слегка волнистые и зачесанные назад. *«Тёмный шатен. Очень хороший цвет лица и необыкновенно красивые глаза. Во взгляде его были ум, честность, простота. Как танцовщик он был лёгким, все трудности проделывал без напряжения, с правильными красивыми линиями и должным изяществом»*¹, — пишет Горшкова в своих воспоминаниях.

В первую часть воспоминаний входит рассказ о пребывании М. Н. Горшковой в Петербургской балетной труппе с 1905 по 1910 год. Этот период жизни балерины был ознаменован душевной дружбой с Анной Павловой.

Описывая свое знакомство, Горшкова говорит, что Павлова была *«удивительно обаятельная живая женщина. В её красивых, немного грустных глазах светился ум и какая-то особенная прелесть. В этот момент я была необычайно горда сознанием, что такая женщина подошла ко мне и заговорила как с равной. Анну Павлову я ставлю всегда на большую высоту, сравнивая её с другими артистами. В неё никогда не было актёрского чванства. Достигнув огромной всемирной славы, она оставалась той же до конца своей жизни»*².

Голейзовский называл Горшкову ученицей Анны Павловой, и это действительно так. Начиная с первой встречи в зале училища, куда старшая воспитанница Павлова ежедневно приходила заниматься музыкой на стоявшем там рояле, Анна Матвеевна поддерживала свою подругу советами, давала ей наставления, как себя вести по жизни. И этим советам Горшкова следовала всю жизнь.

Стоит отметить, что именно в воспоминаниях Горшковой впервые появилось описание ранее неизвестных моментов жизни Анны Павловой. Например, впервые описано (со слов Веры Николаидис, одноклассницы Павловой) появление родителей Анны Павловой. М. Н. Горшкова так пишет об этом в своих воспоминаниях: *«На мой вопрос, “навещали ли Аню родители?” Вера Константиновна сказала: “Да! и отец, и мать. По внешнему виду оба были длинные, худые, чёрные. Одеты были довольно бедно. Отец почему-то в длинном чёрном сюртуке, от этого он производил впечатление очень худого человека, и Аня — вся в него, худенькая. Тогда никому в голову не могло придти, чтобы от этой пары произошла мировая знаменитость”*³.

В мемуарах впервые сообщается, что уже на Пасху 1905 года Анна Павлова представляла Виктора Дандре своим мужем⁴. Красовская, например, полагает, что Дандре был отмечен Павловой среди ее поклонников только

¹ Горшкова М. Н. Записки о моей жизни. С. 20.

² Там же. С. 33.

³ Там же. С. 14.

⁴ Там же. С. 32.

в 1910 году¹. В воспоминаниях дается подробное описание квартиры Павловой, в которой Дандре был не гостем, он там жил. Также впервые упоминается тетя А. Павловой, правда без имени, для которой выделена отдельная комната.

В жизни каждого человека есть дорогие ему места, связанные с рождением, детством или другими событиями из жизни. Таким местом для Горшковой был город Молога. Она с невероятной теплотой, гордостью и удовольствием описывает небольшой городок, где жили две ее тетки и куда с семилетнего возраста, в течении 42 лет, ездила Мария Николаевна и вся ее семья. *«Небольшой городок Молога весьма узенький и длинный, представлял из себя один из торговых и неважных пунктов. С детских лет я видела нашу реку, всегда загруженную лесными плотами или по ней проходили огромных размеров баржи с грузами.*

Для меня и моей семьи Молога принесла много хорошего. Ежегодное пребывание в ней летом давало отличную закалку для здоровья всей нашей семьи на целый год. Вся наша жизнь в летнее время проходила в нашем маленьком домике, который занимал на набережной Мологи 18 сажень в ширину и 20 в длину. Двор нашего дома представлял нечто вроде сада, ещё со времён моей бабушки обсажен был белой и лиловой сиренью и шиповником. Весной всё цвело и благоухало.

Наш дом стоял на набережной Мологи. Перед глазами были селения, на Мологе — Воронишино, на Волге — Федорицкое и маленькая деревенька среди двух лесочков Бутырки»².

Молога дала немало выдающихся людей в области науки и искусства, много артистов, художников. Дедушка и прабабушка Г. С. Улановой также родом из Мологи.

После окончания училища в 1905 году Горшкова была принята в Мариинский императорский театр. На страницах мемуаров она делится воспоминаниями о первых годах своей службы в Мариинском театре, о работе с Фокиным и других событиях того периода.

«Весной 1907 года, — пишет в своих воспоминаниях Мария Николаевна, — я была приглашена на гастроли в провинцию на юг Георгием Георгиевичем Кьякит»³. Воспоминания об этой поездке интересны описанием городов и гастрольного быта. В мемуарах Горшкова упоминает первого мужа Тamarы Платоновны Карсавиной — Василия Мухина.

«Мы поехали в Одессу. Там весна была в полном разгаре. Вся Одесса цвела акациями и розами, которых было в изобилии. Всё благоухало. На улицах и на набережной шумела пёстрая толпа. Кафе были полны нарядной, по-летнему

¹ Красовская В. М. Анна Павлова... С. 109.

² Горшкова М. Н. Записки о моей жизни. С. 38.

³ Там же. С. 64.

одетой публикой. На бульварах и в садах гремела музыка. Поместились мы в гостинице “Московской” на Дерibasовской улице. Комната у нас была хорошая с балконом. Жили мы втроём, Карсавина, Кьякшт и я. Тамара была в сильном увлечении своим первым мужем, Василием Васильевичем Мухиным, который приехал тоже в Одессу, и ей было не до нас. Тамара часто в сопровождении Василия Васильевича Мухина уплывала в море. Лида сильно беспокоилась и говорила: “Как бы он не утопил её!” Я успокаивала её и говорила: “Ну, какая ему польза от того, что он утопит её? Не волнуйся, Лидуся, приплывут!” — и правда, ровно в 6 часов вечера они возвращались»¹.

Как уже отмечалось, М. Н. Горшкова была очень дружна с Анной Павловой. Поэтому в воспоминаниях упоминается много событий, так или иначе связанных с Павловой. Горшкова пишет, что Анна Павлова очень любила всякие праздники, а особенно Рождество. Устройству праздника она отдавалась с большим рвением, увлекала этим близких, и в первую очередь Виктора Эмильевича Дандре, которому поручалось добывание самой елки. Украшением елки Анна Павлова занималась сама, сама же выбирала подарки для приглашенных.

Горшкова вспоминает, как вместе с Анной Павловой ездили по магазинам, выбирали вещи для гостей. «Выбирали мы разные вещи. Для дам — хорошенькие сумочки, духи, пудру хороших французских фирм, носовые платочки, чулки по 6 штук, лёгкие вязаные кофточки. Кто любил хозяйство — по полсервиза чайных чашек. Мужчинам — бумажники, портмоне, галстуки, кашне, носки по 6 штук. На вечере, который назначался на свободный от спектакля день, было угощение, чай с горой сэндвичей (бутерброды по-английски), конфеты, пирожные разных сортов, земляничный торт от Иванова (славящийся своим особым вкусом). Рождественский ералаш: на большом подносе подавались орехи разных сортов, конфеты в роде леденчиков, шоколад, мармелад и т. п. вещи. Лёгкое белое вино, мадера, портвейн. Фрукты разных сортов... В заключение Анна Павловна раздавала подарки каждому гостю. Немного навеселе часов около 2-х — 3-х расходились и долго вспоминали ёлку и очаровательную хозяйку»².

Первым мужем Марии Горшковой был известный скульптор Борис Оскарович Фредман-Клюзель. Среди его работ большую часть занимают статуэтки артистов балета: Большь, Дункан, Горшкова, Карсавина, Павлова. «Лепил её (Павлову) первым мой муж, — вспоминает Горшкова, — скульптор Фредман-Клюзель, вторым Судьбинин и Паоло Трубецкой. Борис Оскарович быстро работал, в его вещах был виден талант хорошего художника. Статуэтка Анны Павловой вышла удачно, верно схвачена манера Анны Павловой, посадка её головы, сходство, воздушность. Нога сделана, как живая. В Париже статуэтка после выставки была приобретена Люксембургским музеем»³.

¹ Горшкова М. Н. Записки о моей жизни. С. 65.

² Там же. С. 73.

³ Там же. С. 91.

О своем муже Горшкова пишет, что он обладал *«интересной внешностью и даром юмора. Он был среднего роста, цвет волос пепельный, слегка вьющаяся, огромные серо-голубые глаза и очень красивая улыбка»*¹. После знакомства с Борисом Оскаровичем Мария Николаевна стала часто бывать на сеансах, сначала в качестве зрительницы, а позже согласилась позировать. Постепенно между скульптором и балериной завязался роман, и скоро Горшкова стала женой Фредман-Клюзеля. *«Это были самые лучшие годы моей жизни. Быть может, мы жили небогато, но ни в чем не нуждались. У нас была хорошая квартира на Ивановской, 14, с телефоном, лифтом, центральным отоплением и ванной с горячей водой. 4 комнаты с мастерской, где Борис Оскарович проводил добрую половину своей жизни и стремился сделать квартиру уютной и приятной. Спальня и маленький будуар были очень приятными»*².

Из воспоминаний Горшковой следует, что еще до парижских спектаклей Дягилева артисты Императорского балета с триумфом выступали за границей. В частности, упоминается антреприза, организованная братьями Адольфом и Отто Больм, которые весной 1908 года, при финансовой поддержке крупного финского коммерсанта Эдварда Фацера, *«повезли труппу во главе с Анной Павловой сначала в Ригу, а затем в Гельсингфорс»*.

Также Горшкова делится воспоминаниями о поездке, организованной Анной Павловой и состоявшейся весной 1909 года. Гельсингфорс, Стокгольм, Копенгаген, Берлин, Лейпциг, Дрезден, Прага, Вена. В это же время в Париже начались репетиции, а затем и спектакли у Дягилева — «Русские сезоны в Париже», к которым должна была присоединиться Анна Павлова. Горшкова вспоминает, что в день последнего спектакля в Вене Анна Павлова получила телеграмму от Дягилева, в которой тот просил привезти Горшкову с собой, так как заболела одна из артисток. Горшкова становится участницей двух Дягилевских сезонов 1909 и 1910 годов.

1910-й год становится знаковым для Горшковой. Анна Павлова подписывает контракт с театром «Палас», сообщая, что вернется не к началу сезона, а значительно позже. Борис Оскарович также пишет, что задерживается в Париже, так как получил там заказ. Расстроенная этими известиями, Горшкова обращается к директору Императорских театров Теляковскому с просьбой отпустить ее в Москву. Получив согласие директора и ответ А. А. Горского, Горшкова переезжает в Москву.

В начале 1912 года Горшкова приняла приглашение Анны Павловой вместе с несколькими артистами московской балетной труппы приехать в Лондон на летние месяцы для выступлений. Вторая поездка состоялась в 1913 году. Гастроли завершились, и нужно было возвращаться в Москву. В своих воспоминаниях Горшкова пишет: *«Перед отъездом я пошла проститься с Анной*

¹ Горшкова М. Н. Записки о моей жизни. С. 92.

² Там же. С. 98.

Павловной. Прощание наше было трогательным. Мы обе прослезились. Анна Павловна среди разговора сказала мне: “Маруся, как ты смотришь на поездку с нами в Америку?”» Горшкова отказалась, ссылаясь на занятость в репертуаре театра. «С тяжёлыми чувствами рассталась я с Анной Павловной, — пишет Горшкова. — Предчувствия меня не обманули. Я видела её в последний раз»¹.

Но до последних дней жизни Анны Павловой они продолжали общаться в письмах.

Всю войну 1914 года Горшкова получала полные беспокойства письма от Павловой с разных концов света и даже с пароходов. В 1920-х годах Павлову очень волновало положение ленинградской и московской балетных школ. Сбор от благотворительного спектакля в «Метрополитен-опера» составил 5 млн. долларов, и 500 пищевых посылок были оправлены в Россию и распределены между двумя школами и нуждающимися писателями. С этого времени Анна Павлова систематически посылала в Россию деньги для раздачи наиболее нуждающимся артистам ленинградской и московской труппы. Среди тех, кому Павлова доверила распределение денег, была и ее подруга Мария Горшкова.

Завершает первую часть воспоминаний переписка с Анной Павловой, выдержки из газет с рецензиями выступлений Горшковой в различных балетах.

Вторая часть мемуаров — это очерки, рассказывающие о театральной жизни Большого и Малого театров и московском быте 1920–1940-х годов. Особый интерес представляют люди, личности, которые окружали Горшкову.

Целая галерея портретов творцов и артистов, знаменитых и не очень. Горшкова каждому находит нужную краску и тон.

Горшкова пишет: «Теперь перейду к главной моей цели, познакомить читателя с актёрским составом тех лет, которые я провела в Большом театре. Всё так скоро забывается и быстро уходит из жизни. Особенно балет, такое молодое искусство. Хочется сказать несколько слов о тех, кого я застала, — всё, что помню о них, кто чем меня поразил и удивлял. Постараюсь написать правдиво и беспристрастно»².

В своих воспоминаниях Мария Николаевна даёт яркие характеристики артистам балетной и оперной трупп Большого театра, а также артистам Малого театра, с которым ее связывало два десятка лет.

Горшкова описывает бытовые условия жизни Большого театра. Она рассказывает, что в уборной, куда ее определили по приезду в Большой театр и где, кроме Горшковой, одевалось еще девять солисток, было свое хозяйство. Был чайный сервиз, чайник для кипятка, маленькая аптечка. Во время трудных дней и больших репетиций Александра Михайловна Балашова (одна из солисток) посылала сторожиху Дуняшу за завтраком для всех. Выдавались деньги на покупку калачей, сливочного масла, ветчины или колбасы и делались бутер-

¹ Горшкова М. Н. Записки о моей жизни. С. 178.

² Там же. С. 253/180.

броды. Горшкова вспоминает, что, когда Александра Михайловна участвовала в спектаклях в воскресенье или среду (балетные дни), покупался к чаю торт у Трамбле (кондитерская на углу Петровки и Кузнецкого). *«Во время участия Балашовой наша уборная представляла цветущий сад. Она получала очень много подношений и никогда не брала домой, разве какую-нибудь маленькую корзиночку. Всё же остальное раздавала товарищам и даже сторожихе Дуняше»*¹.

Сторожиха Дуняша, по словам Горшковой, знала всех и вся. Хранила имущество артисток, как танцевальное, так и носильное. Горшкова вспоминает, что за все время ее служения в Большом театре не было никаких краж. Дуняша обладала хозяйственными способностями и вносила в жизнь артистов какой-то свой уют.

«Косвенным путем»² двадцать один год жизни Горшковой был связан с Малым театром. В 1915 году она вышла замуж за артиста театра Сергея Аркадьевича Головина. Их знакомство началось еще в 1914 году, во время империалистической войны. Большой и Малый театры основали свой лазарет, который обслуживали своими силами. Горшкова пишет, что в ее памяти остались воспоминания, как ходили к Ферейну на Никольскую улицу и закупали партию медицинских инструментов, автоклавы и много других вещей для оборудования операционной в этом лазарете. Балетная артистка О. В. Некрасова, жившая рядом с Большим театром и занимавшая просторную квартиру, дала самую большую комнату для мастерской. Все, кто умел шить, приходили помогать. Многие артистки работали сестрами в лазарете. Объявлялись сборы помощи и благотворительные концерты. На одном из таких концертов Горшкова познакомилась с С. А. Головиным.

Рассказывая о семейной жизни, Горшкова вспоминает, что довольно часто Сергей Аркадьевич ездил вместе Александром Ивановичем Южиным на концерты. Они играли сцену из «Горе от ума» — Фамусов и Скалозуб — за пайки. Однажды, вернувшись после очередного концерта, Сергей Аркадьевич входит в комнату с большим мешком на спине. «Маша! Смотри, — артист, подавленный своим гонораром». В мешке были две буханки хлеба, селедки, крупа, немного мяса, постное масло, немножко чая и сахара.

Приблизительно в 1918 году (дата в воспоминаниях не указана) Горшкову пригласили в школу А. Г. Шор преподавательницей по балету. В этой школе Мария Николаевна начала свою педагогическую работу. Тяжелые времена заставляли много работать, чтобы поддерживать семью. Мария Николаевна зарабатывала уроками. По воспоминаниям Горшковой, несмотря на общее тяжелое состояние Москвы, молодежь вся увлеклась балетом, было открыто много студий. Студия Элирова, в которой занимался А. А. Горский, студия М. Мордкина, класс В. И. Мосоловой.

¹ Горшкова М. Н. Записки о моей жизни. С. 330/223.

² Там же. С. 370/246.

«Случайно и мне предложили комнату для занятий, — вспоминает Горшкова, — и я тоже открыла класс в центре около театра на углу Кузнецкого и Неглинного проезда. В этой студии начали свою артистическую деятельность М. Габович, Т. Фрешкон и многие другие»¹.

С большой теплотой Мария Николаевна вспоминает о своем ученике — Михаиле Габовиче. Она пишет, что познакомилась с ним в 1920 году на открытии студии «Драмбалет» под руководством Нины Семеновны Гремимовой и ее мужа, молодого композитора Рахманова. «Для открытия классов и приёма учеников были приглашены А. А. Горский и я»², — вспоминает Горшкова. Пока осматривали студию, Горшкова обратила внимание на мальчика лет пятнадцати. Он с увлечением делал *перекидные жете* и прыжки на *арабеск*. В его движениях было много артистичности, хотя он нигде не обучался. «Тут у меня мелькнула мысль, как хорошо бы этого мальчугана забрать к нам в школу и на сцену», — пишет в своих воспоминаниях Горшкова. Сделав отбор, Нина Семеновна не включила Габовича в список учеников. Уходя, Горшкова увидела Габовича, который плакал за дверью, и пригласила его к себе в класс. «Миша аккуратно начал посещать мой ежедневный класс в студии, и сделал огромные успехи. К весне он отлично делает *тируэты* и даже *двойные в воздухе*. Осенью Габович подаёт заявление в школу Большого театра. Назначен был экзамен. На приёмной комиссии он понравился и был принят в число учеников»³.

Горшкова не выпускала Габовича из своего поля зрения. После окончания школы в 1924 году М. Габович становится артистом Большого театра. В первый же сезон Габович станцевал четверку кавалеров в «Спящей красавице». Были в его репертуаре и другие похожие роли.

Горшкова вспоминает случай, который повлиял на карьеру Габовича. Мария Николаевна должна была танцевать в опере *Lakme pas de deux* в постановке А. А. Горского с достаточно сложными поддержками. Но так получилось, что партнеры заболели, а номер снимать было нельзя. Горшкову вызвали перед спектаклем на репетицию, сказав, что танцевать с ней будет Габович. Обеспокоенная таким положением дел, Горшкова пошла на репетицию. «Репетировал с нами Л. А. Лащилин, Миша уже ждал меня с большими вопрошающими глазами. Я показала ему. Прошла два раза. Поднимает хорошо. Меня это несколько ободрило. Время сочтено. Пора идти в театр»⁴.

Переодевшись после спектакля, Горшкова пошла в балетную канцелярию Большого театра. «Там был наш режиссёр Владимир Васильевич Воронцов, ко-

¹ Горшкова М. Н. Записки о моей жизни. С. 258/388.

² Там же. С. 267/401.

³ Там же. С. 269/403.

⁴ Там же. С. 271/405.

торый меня упрекал за Габовича, что я уделяю ему много внимания, — пишет Горшкова. — Тут уже я набралась храбрости и сказала: “Несчастный случай болезни наших кавалеров мне помог узнать Габовича как кавалера в поддержке. Вы смело можете ставить его с любой дамой. Он очень удобный кавалер. Теперь всё зависит от вас, от Дирекции”. — “Примем к сведению, Мария Николаевна”. После этого номер остался за Габовичем, и мы с ним танцевали очень долго, весь сезон. И оперный режиссёр А. П. Петровский был очень доволен нами»¹.

В сезоне 1928/29 года Мария Николаевна заболела и вынуждена была оставить сцену, прослужив 26 лет на сцене и 8 лет в школе. В 1931 году она вышла на пенсию. Так закончился ее артистический путь. *«Тяжело бросать любимое дело. Я была ему верна до последней минуты. Надо иметь силу воли, чтобы самой уйти. Я нашла её. Большинству артистов не хочется расставаться с любимыми стенами Большого театра. Это очень понятно. Я глубоко уверена, что моё искусство будет продолжаться на долгие годы и балет будет украшать собой нашу сцену и жизнь»².*

Исчерпывающую характеристику М. Н. Горшковой дал Михаил Васильевич Борисоглебский, отнеся ее к разряду добросовестных тружениц из числа основных кадров балета — старательных, исполнительных, трудолюбивых и преданных делу, неопенимых для ансамбля: *«они не срывают бурных аплодисментов, как прославленные балерины, но зато без их участия балет утратил бы значительную долю своего обаяния»³.*

«Записки о моей жизни» М. Н. Горшковой — это уникальный документ, описывающий повседневную жизнь как самой М. Н. Горшковой, так и людей, ее окружающих.

Как и любые мемуары, воспоминания Горшковой достаточно субъективны. Однако они не только открывают новые страницы в истории и жизни людей искусства, но и дают возможность взглянуть на известные события с другого ракурса. Без «эго-документов», к коим мы относим мемуары прежде всего, невозможно составить портрет той или иной культурно-исторической эпохи, понять алгоритм ее культурного и — более конкретно — «художественного кода»⁴, оценить, как творческая Личность влияет на контекст художественных процессов и наоборот. Все эти задачи составляют непреходящую ценность и уникальность искусствоведческого исследовательского дискурса.

¹ Горшкова М. Н. Записки о моей жизни. С. 272/406.

² Там же. С. 324/481.

³ Материалы по истории русского балета. Т. 2. С. 169.

⁴ Дробышева Е. Э. К методологии гуманитарных наук: трансформации подходов в исследованиях архитектоники культуры // Международный журнал исследований культуры. 2023. № 2 (51). С. 6—19.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дробышева Е. Э.* К методологии гуманитарных наук: трансформации подходов в исследованиях архитектоники культуры // Международный журнал исследований культуры. 2023. № 2 (51). С. 6–19.
2. *Красовская В. М.* Анна Павлова. Страницы жизни русской танцовщицы. СПб.: Лань, 2009. 208 с.
3. Материалы по истории русского балета: В 2 т. / Сост. М. Борисоглебский. Т. 2. Л.: Ленингр. гос. хореогр. училище, 1939. 356 с.
4. *Мессерер А. М.* Танец. Мысль. Время [Лит. запись Р. Шейко]. 2-е изд., доп. М.: Искусство, 1990. 259 с.
5. *Носова В. В.* Балерины: Об А. Павловой и Е. Гельцер. М.: Молодая гвардия, 1983. 286 с.
6. Van Dale's groot woordenboek der Nederlandse taal. 10th ed. 2 vols / Kruskamp C. (Ed.). The Hague: Martinus Nijhoff, 1976. 1654 p.

Аннотация

В Государственном центральном театральном музее имени А. А. Бахрушина хранятся «Записки о моей жизни» — воспоминания артистки балета Мариинского и Большого театров, близкой подруги Анны Павловой Марии Николаевны Горшковой. Эти воспоминания — уникальный документ, описывающий повседневную жизнь как самой М. Н. Горшковой, так и людей, ее окружающих. Они проливают свет на некоторые ранее неизвестные факты из жизни Анны Павловой, рассказывают о театральной жизни Большого и Малого театров и московском быте 1920–1940-х годов.

Abstract

The State Central Theatre Museum named after A. A. Bakhrushin holds the 'Notes on My Life' — memoirs of Maria Gorshkova, a ballet artist at the Mariinsky and Bolshoi Theatres, and a close friend of Anna Pavlova. These memoirs are a unique document describing the everyday life of both Maria Gorshkova and the people around her. They shed light on some previously unknown facts about the life of Anna Pavlova, explain about the theatrical life of the Bolshoi and Maly Theatres, and the Moscow life in the 1920s–1940s.

- ✓ *Ключевые слова:* воспоминания, мемуары, Анна Павлова, Мария Горшкова, балет, Большой театр, Мариинский театр, Малый театр, Дягилев.
- ✓ *Keywords:* memoirs, Anna Pavlova, Maria Gorshkova, ballet, Bolshoi Theatre, Mariinsky Theatre, Maly Theatre, Sergei Diaghilev.

«Ахматова. Поэма без героя» (2016): сценическая поэтика моноспектакля Аллы Демидовой

ХАЩЕВСКИЙ ВЯЧЕСЛАВ АЛЕКСЕЕВИЧ
Аспирант, Российский институт истории искусств
(Санкт-Петербург, Россия)

KHASHCHEVSKY VYACHESLAV A.
Postgraduate Student, Russian Institute for the History of the Arts
(Saint Petersburg, Russia)

E-mail: hashevskiy98@gmail.com

Премьера спектакля «Ахматова. Поэма без героя» состоялась 3 декабря 2016 года в Гоголь-центре. Это была третья постановка из цикла представлений «Звезда», посвященных поэтам Серебряного века. Ранее уже были показаны спектакли «Пастернак. Сестра моя — жизнь» (режиссер М. Диденко, премьера 4 марта 2016 года) и «Мандельштам. Век-волкодав» (режиссер А. Адашинский, премьера 15 октября 2016 года). Третий спектакль, как и следует из названия, был посвящен Анне Андреевне Ахматовой (1889–1966). Алла Сергеевна Демидова (р. 1936) не только выступила исполнителем главной роли, но и режиссером постановки наравне с К. Серебренниковым. Творчество Ахматовой составляет неотъемлемую часть чтецкого репертуара актрисы, а «Поэма без героя» является предметом ее глубокой творческой рефлексии в книге «Ахматовские зеркала»¹. В спектакле «Ахматова. Поэма без героя» сценический сюжет преимущественно был реализован посредством игры одной актрисы — Демидовой, что позволяет говорить о нем как о представлении, относящемся к феномену *театра одного актёра*.

В статье ставится задача проанализировать *сценическую поэтику* спектакля «Ахматова. Поэма без героя», в частности: установить связь *литературной основы* спектакля и специфики строения его *сценического сюжета*; дать характеристики *сценографии* и *драматургии спектакля*; определить *жанровую природу* постановки; выявить закономерности, объединяющие *способ существования актёра*, используемые им *приемы игры* с особенностями строения *мизансцен* и способом *связи сцены и зрительного зала*. Анализ сценической поэтики спектакля позволит определить ряд режиссерских и актерских приемов, на основе которых была создана постановка. Центральным источником исследования стала видеозапись спектакля. В качестве дополнительных источников были использованы рецензии на спектакль «Ахма-

¹ Демидова А. С. Ахматовские зеркала. М.: АСТ, 2019.

това. Поэма без героя», а также несколько статей и книг, посвященных творчеству Демидовой.

Литературная основа спектакля была создана на основе ряда поэтических произведений Ахматовой, центральным из которых являлась «Поэма без героя», состоящая из трех частей. Композиция постановки во многом соответствовала модели знаменитого триптиха Ахматовой и представляла собой следующую структуру:

1. Сценический пролог.
2. Часть 1. 1913 год. Петербургская повесть.
3. Часть 2. Решка.
4. Часть 3. Эпилог.
5. Сценический эпилог.

Поэтический текст поэмы, повествующий о судьбе самой Ахматовой и ее ближайшего окружения, исполнялся Демидовой с незначительными сокращениями. Некоторые стихотворения Ахматовой, например «В том доме было очень страшно жить», «Есть три эпохи у воспоминаний», были использованы в качестве перехода от одного эпизода к другому. Отрывки поэмы «Реквием» использовались во второй и третьей частях спектакля и в сценическом эпилоге. А литературной основой сценического пролога стал прозаический текст, основанный на воспоминаниях Демидовой.

В сценическом прологе затемнение прерывалось лучом света, подсвечивающим силуэт Демидовой. Она стремительно выходила из зрительного зала и произносила: «Deus conservat omnia — Бог сохраняет все». Расшифровываемая девиз на гербе Фонтанного дома, где с 1917 года жила Ахматова (герб в дальнейшем стал эпитафией «Поэмы без героя»), Демидова располагалась в зрительном зале, в пространстве между сценой и местами для зрителей. Сцена в этот момент находилась в затемнении, и, кроме актрисы, зритель мог наблюдать только текст девиза «Deus conservat omnia», воспроизводимый на заднике большими белыми флуоресцентными буквами. Демидова рассказывала о девизе, ставшем своеобразным лейтмотивом похорон Ахматовой, ведь именно это изречение было высечено и на здании больницы Склифосовского (ныне НИИ СП имени Н. В. Склифосовского), куда было привезено тело скончавшейся поэтессы, и на ленинградском Доме писателей (Шпалерная, 18), где совершалась гражданская панихида. Содержание дальнейшего повествования в прологе составляли воспоминания Демидовой о череде похоронных событий, о которых рассказал ей режиссер Семен Аранович. Он по случайному стечению обстоятельств стал свидетелем похорон Ахматовой и зафиксировал их на камеру. В ряду реконструируемых актрисой событий значимым являлось воспоминание Арановича о гробе Ахматовой, который все никак не помещался ни в машину для перевозки, ни в могилу. Не ме-

нее значимым событием являлось таинственное исчезновение пленки с записью похорон, которую Аранович оставил в сейфе на Ленфильме. Монолог Демидовой в прологе завершался собственными воспоминаниями о бессонной ночи в Монреале спустя много лет после смерти Ахматовой. В эту ночь Демидова увидела в эфире зарубежного телевидения документальный фильм, посвященный поэтессе. Он содержал те самые исчезнувшие из сейфа Арановича — и словно бы сохранившиеся по завещанию герба на Фонтанном доме («Бог сохраняет все») — кадры похорон, о которых Аранович рассказывал Демидовой.

В спектакле «Ахматова. Поэма без героя» Демидова исполняла две роли — роль Рассказчика и роль лирической героини поэмы Ахматовой. Повествование в прологе актриса осуществляла от первого лица, как свидетель описываемых событий. Галина Аксенова в своей статье говорила, что через такое решение пролога актриса как бы «объясняет право на дальнейшее присвоение ахматовского текста, подготавливает его произнесение не с позиции актрисы-интерпретатора, а по праву автора»¹. Исполнение пролога в роли Рассказчика косвенно позволило Демидовой продемонстрировать причастность собственной персоны к культуре прошлого столетия и тем самым настроить на восприятие материала зрительскую аудиторию. Следует отметить, что Демидова разыгрывала ситуацию прямого обращения к публике, активно используя актерскую технику, например выразительную жестикуляцию. Прозаическая часть пролога завершалась прочтением стихотворения — первого посвящения «Поэмы без героя», адресованного поэту Всеволоду Князеву, покончившему жизнь самоубийством в возрасте двадцати двух лет от неразделенной любви. Дальнейшие эпизоды спектакля Демидова исполняла в роли лирической героини «Поэмы без героя» Ахматовой, за исключением переходов от одной части спектакля к другой, когда объявлявшая такой переход Демидова выступала в роли Рассказчика.

Игру Демидовой поддерживала сценография, созданная К. Серебренниковым. В финале пролога затемненное пространство сцены высвечивал сдержанный белый свет, который оставался неизменным практически всю первую часть спектакля. Зрительскому взору открывался планшет, выполненный в форме пятиконечной звезды. В нижних вершинах «сцены-звезды» в хаотичном порядке располагались черные вытянутые свечи различной длины (примерно от 30 см до 1 метра) с лампочкой и эффектом подтаявшего воска. В центре сцены находился массивный станок, состоящий из закрытого полотном белой ткани круглого щита в середине и огибающих его с двух сторон арочных лестниц. Центральный щит был обращен в сторону зрительного зала и наклонен назад под углом примерно тридцать градусов, а две лестницы,

¹ Аксенова Г. Исповедь // Петербургский театральный журнал. 2015. 14 дек. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/ispoved-2/> (дата обращения: 03.12.23).

огibaющие окружность щита, переходили в своеобразный помост, который являлся высшей точкой станка. Артисты, исполнявшие роли *слуг просцениума*, одетые в черные одежды, выносили черные деревянные ящики, словно бы те самые гробы, образ которых ранее возникал в повествовании Демидовой. Артисты устанавливали ящик справа и ящик слева от центрального станка, шумно вскрывали их, немного откатывали назад, и взору зрителей открывались две массивные позолоченные классические арфы. Двое мужчин из слуг просцениума осуществляли в спектакле функции музыкантов, исполнявших музыку живую; один из них был арфистом, другой играл на пианино, расположенном справа от центрального станка. Музыкальные инструменты оставались на сцене как постоянная составляющая сценографического оформления спектакля.

Пока совершалась трансформация сценографии, Демидова выходила на сцену и поверх черного платья с брошью в центре груди накидывала черное меховое пальто, что в данный момент действия можно воспринимать как переход актрисы от игры роли Рассказчика к игре роли лирической героини ахматовской поэмы. Сценический пролог завершался чтением стихотворения Ахматовой «В том доме было очень страшно жить», передающего ощущения присутствия в Фонтанном доме, где и жила автор, неких потусторонних сил. К слову, местом действия первой части спектакля, где разворачивались события потустороннего маскарада, являлся именно Фонтанный дом.

Первая часть спектакля была посвящена временам молодости Ахматовой, праздной и греховной атмосфере, царившей в светском обществе ее окружения накануне Первой мировой войны. Центральной сюжетной линией этой части постановки, как и в канонической версии поэмы, была история любовного треугольника между молодым поэтом Всеволодом Князевым, балериной Ольгой Судейкиной и поэтом Михаилом Кузминым. Эта история завершилась самоубийством Князева.

Первая часть спектакля начиналась со слов: «Часть 1. 1913 год. Петербургская повесть» — реплики Демидовой, исполнявшей в этот момент, как уже было сказано ранее, роль Рассказчика. Реплика актрисы сопровождалась мелодией арфы, которая в данном случае выполняла функцию обозначения начала эпизода. После того как Демидова в роли лирической героини поэмы начинала повествование о пришедших на бал таинственных тенях, ради которых героиня «зажгла заветные свечи», загорались расположенные на авансцене свечи декоративные, а круглый щит, покрытый белой тканью, становился экраном, на котором поначалу мелькали абстрактные образы. Когда Демидова читала о «таинственной тени без лица и названия» (имелся в виду М. Кузмин), затесавшейся среди прочих гостей маскарада, в череде мелькающих на экране образов возникали узнаваемые портреты знаменитых деятелей искусства Серебряного века — современников Ахматовой. Лица Блока, Мейерхольда, Маяковского и многих других проявлялись на экране

мельком, словно бы просачиваясь сквозь друг друга; иногда портреты возникали поочередно, а иногда по несколько сразу, составляя единый коллаж.

Трансформацию сценографии в качестве слуг просцениума осуществляли в спектакле преимущественно трое артистов. Это, во-первых, композитор и музыкальный руководитель спектакля Александр Болдачев, играющий на классической арфе и переносном инструменте, похожем на кифару, который можно назвать мини-арфой; и, во-вторых, саунд-дизайнер Даниил Журавлев, играющий на пианино. Третьим слугой просцениума была актриса Светлана Мамрешева; в первой части постановки она исполняла роль Коломбины, в условном образе которой Ахматова представила балерину О. Судейкину.

Демидова в роли лирической героини Ахматовой, находясь на верхней площадке центрального станка, читала строки о новом незнакомце на балу, чей «бледен лоб и глаза открыты». В процессе монолога о таинственном воображаемом госте, в котором по описанию можно угадать образ Князева, героиня перемещалась на правую лестницу, левой рукой держалась за перила, а правую вытягивала в сторону, как бы ограждая себя ладонью от столкновения с пугающим привидением. Затем актриса подавала вперед корпус вслед за вытянутой рукой, несколько переваливаясь через перила лестницы, нервно устремляла правую руку в направлении воображаемого поэта и надрывно произносила: «за одну минуту покоя я посмертный отдам покой». Эмоциональный монолог актрисы прерывал вокализ на английском языке; героиня Демидовой замирала в статичной мизансцене, по-прежнему устремляясь вопрошающим жестом правой руки к поэту, и произносила реплику, не договаривая ее до конца: «что ты манишь...» — после чего продолжала артикулировать беззвучно, а на сцену выбегала Коломбина и с широкой улыбкой на лице исполняла минорную песню.

Коломбина, расположившись на авансцене, разворачивала прозрачный черный платок перед своим лицом, из ее рук в этот момент высыпались хлопья искусственного снега, и она замолкала. Костюм героини С. Мамрешевой состоял из черной юбки в форме колокольчика, черного верха с короткими прозрачными рукавами в форме фонарика и головного убора, от которого расходилось множество шипов, напоминающих окончания копий. После того как Коломбина замолкала, героиня Демидовой продолжала повествование о трагическом итоге любовных отношений Князева и Судейкиной.

Способ существования С. Мамрешевой в роли Коломбины — *маска*. В ее обобщенном образе воплотились ключевые свойства актерства как такового. Не случайно и в самой поэме Коломбина, как и другие фантазмагорические персонажи, постоянно меняла свой облик, что выражалось в применении большого количества различных эпитетов. Наряду с Коломбиной, эту героиню Ахматова именовала «Козлоногой», «Путаницей-Психеей» и «Донной Анной». Так и в сценической версии Коломбина являлась только обобщенным воплощением ключевого свойства участницы потустороннего ма-

скарада — вечно праздной танцующей и поющей актерской маской. Главными средствами выразительности в актерской игре С. Мамрешевой являлись пластика и вокал. Речевые средства выразительности воплощались в вокализах и редких эмоциональных междометиях. Заметим, что Коломбина — единственный персонаж поэмы, который был задействован на сцене реально, а не возникал как воображаемый субъект, рождаемый в процессе поэтического монолога героини Демидовой.

Игра Демидовой и Мамрешевой в фрагменте первой части, посвященном Судейкиной, развивалась контрастно и носила диалогический характер. Когда Демидова минималистично играла роль героини поэмы, дополняя рассказываемые события сдержанным жестом и поворотом корпуса в профиль, Мамрешева замирала в статичной мизансцене; и, наоборот, когда Коломбина, словно бы участник диалога, исполняла пластический этюд, замирала на месте или уходила в сторону героя Демидовой.

В процессе игры Мамрешева забегала на верхнюю площадку центрального станка и сбрасывала белое полотно, за которым скрывался круглый щит черного цвета, а поверх него располагалось зеркало чуть меньшего размера. Пока героиня Демидовой продолжала повествование («кто за полночь под окнами бродит...»), Мамрешева исполняла пластический этюд: переваливаясь всем телом через перила и закидывая свободную от опоры ногу вверх, она сверху вниз заглядывала в зеркало с правой части арочной лестницы. Когда героиня Демидовой читала текст о смерти молодого поэта, рассыпая с ладони искусственный снег, Мамрешева хватала из-под основания станка белое полотно и убегала со сцены, обнажая скрывающиеся под ним белые хлопья. Образ снега достигал наибольшей выразительности в момент чтения строк поэмы о прощании с молодым поэтом — белые хлопья падали с колосников и покрывали сцену.

Финальный эпизод первой части спектакля характеризовался наибольшей выразительностью аудиовизуальных эффектов. Поверх задника опускался экран овальной формы, на нем возникали мистические черно-белые кадры панорам Петербурга. Демидова располагалась на вершине арочной лестницы и вела повествование, в котором предчувствие будущих трагедий эпохи. После реплики «приближался не календарный, настоящий двадцатый век» Демидова замирала, начинала звучать ритмичная электронная музыка, по двум сторонам от экрана загорался белый контровой свет. На экране в красном фильтре мелькали кадры маршей, парадов, космонавтов, архитектурных сооружений и прочих символов советского времени; красным светом вскоре загорались и лампочки, расположенные по всему контуру экрана. На сцену выходил одетый в черный плащ Болдачев, ранее игравший на арфе, а сейчас — с мини-арфой. Выходила на сцену и Мамрешева, на этот раз, так же как и Болдачев, одетая в черный плащ, и выносила на авансцену стул. Артисты располагались у двух оснований арочной лестницы лицом к экрану. Болда-

чев играл короткую партию на мини-арфе в тон фоновой музыке, а Мамрешева исполняла пластический этюд и отрывок знаменитой советской песни из фильма «Встречный» («Нас утро встречает прохладой»; композитор Д. Шостакович, текст Б. Корнилова).

Рассматривая последний эпизод в контексте анализа организации сценического ритма, важно отметить, что в сравнении с другими фрагментами спектакля, где доминировал монолог Демидовой, этот эпизод являлся наиболее ярким и динамичным, ведь именно здесь происходили первые значительные изменения сценического света и единственный раз звучала электронная ритмичная музыка. Концентрация аудиовизуальных эффектов позволяла организовать смену привычного течения ритма. Такое решение наиболее длительной части спектакля разгружало внимание зрителя и подготавливало его к дальнейшему монологическому представлению. Последующие эпизоды спектакля с точки зрения динамики шли на спад, концентрировали внимание на одинокой фигуре повествователя.

В преддверии второй части спектакля героиня Демидовой, по-прежнему находясь на вершине арочной лестницы, читала стихотворение «Есть три эпохи у воспоминаний». Луч белого света охватывал преимущественно центральную область сцены, где и располагалась актриса, — сценический свет снова приобретал сдержанный характер. В процессе чтения героиня Демидовой спускалась с лестницы и жестом вытянутой руки обращалась к зеркалу, словно бы к порталу в прошлое, о котором говорится в стихотворении. Прочитав стихотворение, Демидова резко разворачивалась к зрительному залу, осматривала ряды и в роли Рассказчика произносила: «Часть вторая. Решка», затем стремительно садилась на ступеньки арочной лестницы.

Вторая часть спектакля была посвящена темным страницам биографии Ахматовой — аресту и казни бывшего мужа, Николая Гумилева, аресту и ссылке сына, Льва Гумилева. Сценическая версия второй части поэмы отличалась от литературной. В качестве драматургической основы был использован не только текст самой «Поэмы без героя», но и фрагменты поэмы Ахматовой «Реквием». Вторую часть Ахматова написала 5 января 1941 года, словно в предзнаменование грядущих испытаний, и посвятила ее многочисленным трагедиям XX века. Если в поэме Ахматовой выпавшие на долю советского народа испытания были представлены как обобщенное рассуждение лирической героини, в рамках которого личная драма автора была только одной из сюжетных линий, то в сценической версии были акцентированы именно события частные, личное горе Ахматовой, о котором повествуется в поэме «Реквием».

Часть «Решка» Демидова начинала с чтения оригинального текста «Поэмы без героя», по сюжету которого лирическая героиня на утро после «адской арлекинады» рассуждает о смысле, о содержании поэмы. В процессе повествования Демидова отходила от центрального станка, медленно переходила

в область площадки, где были расположены свечи, и садилась на стул. В этой мизансцене Демидова читала строки о «торжествах гражданской смерти».

Смена частей в спектакле сопровождалась незначительными изменениями сценографии, возникали новые эффекты. Свет по-прежнему оставался тусклым, нейтральным, но в начале второй части в его свечении преобладали теплые оттенки в соответствии с временем суток, в котором происходило действие. В задней стенке правого ящика для арфы загоралась лампа — из ящика исходил теплый контровой свет, частично подчеркивающий силуэт Болдачева. Вместе с изменениями светового решения возникал новый ряд изображений, транслируемых на большом овальном экране. Рассуждения героини Демидовой о смысле поэмы вначале эпизода дополнялись мелькающими на темном фоне светлыми узорами, напоминающими геометрические фигуры, а переход в повествовании к теме «казней и ссылок» сопровождался вновь возникающими кадрами современников Ахматовой.

После того как рассказ Демидовой переходил к сюжету «Реквиема», повествующему о смерти мужа и заточении сына, на сцену снова со смехом выбегала Мамрешева в роли Коломбины, рассыпала с ладоней снег, снимала с темного щита зеркальный щит и поднималась с ним на верхнюю площадку станка. Игра Мамрешевой и Демидовой в этом эпизоде развивалась согласно принципу *контрапункта*. Трагические реплики Демидовой, исполняемые с горечью и сожалением, прерывались смехом и возгласами Коломбины. В странной и пугающей игре актрисы с зеркальным переносным щитом, который она то поднимала над головой, то держала сбоку от себя, заглядывая внутрь, возможно было увидеть воплощение образа таинственной звезды, несколько раз возникающей в этот момент в повествовании героини Демидовой. Введенный в действенную структуру спектакля персонаж, исполняемый Мамрешевой, трансформировал сценографию, используя прием *игры с вещью*, дополнял монологическую игру Демидовой обилием выразительной пластики и вокалом, позволял поддерживать динамичность действия и удерживать внимание зрителей.

В финальной сцене второй части лирическая героиня поэмы читала строки о молитве, посвященной всем жертвам репрессий. Монолог завершался музыкой органа, исполняемой Даниилом Журавлевым. Торжественное и минорное звучание инструмента дополнялось пением Коломбины. В то время как лирическая героиня Демидовой располагалась на стуле в статичной мизансцене, словно застыв в молитве со сложенными на груди руками, Коломбина находилась на авансцене и, облокотившись на зеркальный щит, исполняла вокализ в тон органной музыке.

В переходе к третьей части постановки Демидова читала стихотворение «Меня как реку», после чего с произносила: «Часть третья. Эпилог», и на сцену выходил Балдачев с мини-арфой, исполняя музыку, фиксирующую переход к следующей, финальной части спектакля.

Музыка звучала в спектакле минималистично, выполняя время от времени функции имитации реальных звуков, например — звук звонка или стук в дверь. Но главное назначение музыки в постановке заключалось в разбивке действия на небольшие эпизоды с разной эмоциональной окраской и выстраивании за счет этих фрагментов *драматургии спектакля — эпизодной монтажной структуры*, позволяющей на основе контраста задавать ритм изображаемому коллизиям и тем самым избегать монотонности действия.

Третья часть спектакля была выстроена на основе канонического текста поэмы и текста «Реквиема». Сценографические эффекты в третьей части были минималистичны; на экране по-прежнему возникали соответствующие сценическому сюжету графические образы, а световое оформление только подчеркивало образ лирической героини Ахматовой. В этой части практически не появлялись и слуги просцениума. Иными словами, внимание было сфокусировано на одинокой фигуре Демидовой, играющей роль лирической героини поэмы.

В начале третьей части Демидова читала строки, посвященные Петербургу как одному из действующих лиц поэмы. В процессе чтения она поднималась на высшую точку центрального станка и обращалась к экрану, на котором проецировались соответствующие повествованию кадры города. После прочтения реплики о братских могилах, Демидова скидывала пальто и укутывала голову в черный платок. Прием *игры с вещью* позволял актрисе воплотить образ одинокой женщины, жизнь которой разрушена утратой. Накинув на голову черный платок, Демидова изменяла осанку, немного сутулила спину и медленно, почти как в рапиде, в такт звучащему колокольному звону спускалась вниз по лестнице станка. Строки «Реквиема» («Льетса тихий Дон / Желтый месяц входит в дом...») она читала напевно, выделяя гласные в конце каждого стиха в тон звону колокола. После того как актриса спустилась на планшет сцены и скинула платок, произнося: «Нет, это кто-то другой страдает, я бы так не могла», она выпрямляла спину и возвращалась к прежней, более реалистичной интонации.

Манера чтения Демидовой в спектакле была преимущественно сдержанной, «холодной». Неслучайно один из рецензентов сравнивал чтение актрисой фрагмента «Реквиема» с вырывающимся на сцену «ознобом и стужей»¹. Такие эпитеты отражали не только эмоциональную составляющую играемого актрисой материала, но и в некоторой степени характеризовали ее исполнительский метод. Здесь же уместно вспомнить цитату из книги «Театральные люди». «Раньше других она усвоила манеру говорить в жизни и играть на сцене и в кино, как бы совсем не затрачиваясь, не раскрашивая слова эмо-

¹ Агишева Н. Царственное слово в эпоху постдрамы // Театр. 2017. № 30. URL: <https://oteatre.info/tsarstvennoe-slovo-v-epohu-postdramy/> (дата обращения: 03.02.2024).

циями, на каком-то одном чистом звуке»¹, — писал С. И. Николаевич об актрисе. Иначе говоря, Демидова, исполняя роль лирической героини, избегала так называемого «актерского чтения», опиралась на *музыку стиха*, старалась учитывать стихотворный размер и существовать в рамках заданной ритмической структуры.

Способ существования Демидовой при воплощении сценического образа лирической героини Ахматовой — *игровой*. Это подтверждал и описанный ранее пример игры с вещью, где акцентированы возможности актрисы по переходу от игры одной роли к игре другой роли на глазах у зрителя. Обнажая процесс игры, Демидова подчеркивала сохранение некоей дистанции по отношению к роли, что является признаком именно игрового театра. Особенно очевидна дистанция в сценическом прологе, где актриса, обращаясь к публике от лица Рассказчика — Демидовой, выстраивала прямой контакт со зрительным залом.

После того как Демидова возвращалась к более реалистичной игре роли лирической героини, она, взмахивая платком, выкрикивала: «Пусть черные сукна покроют... Ночь», и наступало затемнение. На сцене, словно застывшие в воздухе снежинки или звезды, горели лампочки свечей. Сценический дым, высвеченный тусклым и теплым светом, поднимаясь вверх, окутывал щит центрального станка. Затемнение нарушалось возникающим на экране образом дороги и сфокусированным на черном щите лучом света. Читая финальные строфы «Поэмы без героя» («И открылась мне та дорога, / По которой ушло так много»), героиня Демидовой обращалась левой рукой к экрану, вытягивая к нему сначала ладонь, затем указательный палец. В процессе повествования о сложном пути отечества, актриса подходила к черному щиту, зачерпывала ладонями «снег» из-под его основания и ступала ближе к краю сцены. Роняя с ладоней снежинки, она вытягивала трясущиеся руки к зрителю и читала финальные строки «Поэмы без героя»: «Опустивши глаза сухие / И ломая руки, Россия / Предо мною шла на восток». Реплика завершалась долгим пристальным взглядом актрисы в сторону зрительного зала и выразительным жестом — под инструментальный аккомпанемент она в рапиде подносила правую руку тыльной стороной кисти ко лбу и прикрывала ей глаза.

Переход к сценическому эпилогу был отмечен затиханием музыки и возвращением актрисы к нейтральному расположению на сцене — Демидова опускала поднятую к голове руку, бегло осматривала пространство перед собой и читала финальное стихотворение («Опять поминальный приблизился час»). В основе сценического эпилога лежал знаменитый фрагмент поэмы «Реквием», повествующий о всех страдающих в тюремных очередях. В стихотворении возникал образ памятника Ахматовой, который по сюжету автор

¹ Николаевич С. И. Театральные люди. М.: АСТ, 2019. С. 232.

завещал воздвигнуть у тюремных стен как символ народного героизма. Игра Демидовой в сценическом эпилоге лишалась прежней сдержанности, жест становился предельно нервным, а в голосе появлялся надрыв. Финальные стихи актриса читала, направив на зрителя наполненные слезами глаза, после чего экран уходил наверх и на заднике снова открывался девиз Фонтанного дома. Актриса шепотом, повторяя несколько раз, произносила: «Deus conservat omnia», медленно оборачивалась к черному щиту и делала к нему шаг, словно бы уходя в некий портал, после чего происходило затемнение.

Сценический жанр спектакля «Ахматова. Поэма без героя» следует определить как *экзистенциальная драма*, имея в виду то направление *экзистенциализма*, которое принято связывать с идеями и творчеством Сёрена Кьеркегора (1813–1855). Демидова проводила свою лирическую героиню через обозначенные Кьеркегором *три стадии* существования человека: *эстетическую* (суета и гедонизм жизни в период Серебряного века); *этическую* (страдания жены и матери); *религиозную* (обретение ощущения вечности, когда уповать можно лишь на высшую силу). Прохождение жизненного пути лирической героини Демидовой через три указанные *стадии существования* подчеркивалось *кольцевой композицией* спектакля, начинавшегося и завершавшегося формулой «Deus conservat omnia».

На основе анализа сценической поэтики спектакля «Ахматова. Поэма без героя» можно сформулировать следующие выводы:

1. Сценический сюжет спектакля преимущественно развивался посредством игры одной актрисы Демидовой, исполнявшей две роли — лирической героини поэмы Ахматовой и Рассказчика-Демидовой. Рассказ Демидовой в прологе утверждал особое положение актрисы в главной ведущей роли, подчеркивал значимый в плане содержания и формы фактор игры, создавал условия для погружения зрителя в контекст событий прошлого столетия. Роль лирической героини «Поэмы без героя» исполнялась сдержанно и отстраненно, что соответствовало *игровому способу существования* на сцене. Переход от исполнения одной роли к другой обнажал процесс актерской игры и определял дистанцию между исполнителем и ролью, что выражало принципы *игрового театра*.

2. В игре Демидовой доминировали вербальные средства выразительности. События «Поэмы без героя» преимущественно не показывались буквально, а выражались в повествовании главной героини. Речевое действие актрисы существовало в рамках ритмической структуры исполняемого поэтического материала, однако это не мешало применять различные интонации, изменять темп речи и интенсивность звучания, использовать сценический шепот и пр. Пластические приемы игры, а именно выразительные и минималистичные жесты, смены мизансцен, прием *игры с вещью*, служили средством зримого представления образа переживаемых героиней эмоций, ее внутреннего содержания; сменяющиеся мизансцены и жестикуляция апел-

лировали к воображению зрителя, позволяли не рассказать, а сыграть некоторые события, например встречу и диалог с незнакомцем на балу.

3. Сценографическое оформление спектакля «Ахматова. Поэма без героя» характеризуется действенностью и условностью. Последнее выражалось в том, что на сцене было воссоздано единое условное пространство. Элементы сценографического оформления составляли единый художественный образ, отражающий мистическое содержание поэмы. С самого начала спектакля сценография являлась и неотъемлемой частью действия, обуславливая игровые точки актрисы и участвуя, посредством трансформации слугами просцениума, в развитии сценического сюжета и ритма спектакля.

4. Драматургия спектакля «Ахматова. Поэма без героя» выстраивалась на основе многоэпизодной структуры, во многом соответствующей структуре литературной основы. Монтаж эпизодов осуществлялся посредством музыкальных отбивок и чтения автономных стихотворений Ахматовой в качестве переходов между частями. Помимо игры самой Демидовой и выразительной, трансформируемой слугами просцениума сценографии, именно музыка, создавая атмосферу спектакля, имитируя реальные звуки и отмечая отбивками границы музыкально-драматических фрагментов, формировала ритм спектакля и позволяла избежать монотонности.

5. Сценический жанр спектакля представлял собой *экзистенциальную драму*, имеющую в своей основе направление *экзистенциализма*, которое принято связывать с концепцией *существования человека* Сёрена Кьеркегора. Демидова проводила свою лирическую героиню через *три стадии* жизни человека: *эстетическую, этическую* и, наконец, *религиозную*, что приводило ее к обретению ощущения вечности. Подобный жизненный путь лирической героини Демидовой определил в конечном счете *кольцевую композицию* спектакля, начало и конец которого обрамлялись девизом «Deus conservat omnia».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Агешева Н.* Царственное слово в эпоху постдрамы // Театр. 2017. № 30. URL: <https://oteatre.info/tsarstvennoe-slovo-v-epohu-postdramy/> (дата обращения: 03.02.2024).
2. *Аксенова Г.* Исповедь // Петербургский театральный журнал. 2015. 14 дек. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/isproved-2/> (дата обращения: 03.12.23).
3. *Демидова А. С.* Ахматовские зеркала. М.: АСТ, 2019. 368 с.
4. *Николаевич С. И.* Театральные люди. М.: АСТ, 2019. 425 с.

Аннотация

Статья посвящена изучению сценической поэтики спектакля «Ахматова. Поэма без героя» (2016), где А. С. Демидова выступила сорежиссером постановки и исполнительницей центральной роли. Научная новизна статьи заключается в том, что на основе анализа сценической поэтики постановки «Ахматова. Поэма без героя» впервые предпринимается исследование характерных черт театра одного актера А. С. Демидовой. Реконструкция спектакля и последующий анализ его сценической поэтики, а именно анализ сценического сюжета, сценографии, драматургии спектакля и его жанра, способа актерского существования и др. — позволили определить ряд режиссерских и актерских приемов, на основе которых была создана постановка, выполненная в форме театра одного актера.

Abstract

The article is devoted to the study of the stage poetics of the play *Akhmatova. A Poem without a Hero* (2016), where Alla Demidova acted as co-director of the production and performer of the central role. The scientific novelty of the article lies in the first attempt to study the characteristic features of the one-actress theatre of Demidova based on the analysis of the stage poetics of the *Akhmatova. A Poem without a Hero* production. The reconstruction of the performance and the subsequent analysis of its stage poetics, including the examination of the stage plot, scenography, dramaturgy, genre, the actress' manner of existence, have allowed to determine a few directorial and acting techniques. The production in the form of one-person theatre was created based on these techniques.

- ✓ *Ключевые слова:* А. С. Демидова, А. А. Ахматова, «Ахматова. Поэма без героя», театр одного актера, моноспектакль, игровой театр, экзистенциальная драма.
- ✓ *Keywords:* Alla Demidova, Anna Akhmatova, *Akhmatova. A Poem without a Hero*, one-person theatre, solo performance, play theatre, existential drama.

Аудиальный жест и каллиграфия в монастырском искусстве. 1. Жест, поза, слушание

УДК
783.2 + 091

ЧУДИНОВА ИРИНА АНАТОЛЬЕВНА

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

CHUDINOVA IRINA A.

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

E-mail: irinachud@gmail.com

Интонационный аспект церковнославянских рукописей занимает многих исследователей: это и акцентологическая интерпретация надстрочных знаков, музыкальная и экфонетическая нотация, устная традиция интонирования богослужебных текстов. При общей задаче таких исследований, между ними всегда остается лакуна, в которую, следуя стереотипам своей специальности, исследователи не решаются вступить. Однако, на наш взгляд, именно здесь, на пересечении различных исследовательских интересов, методов и подходов, можно обнаружить много важного для объяснения специфики литургического интонирования. Наше исследование посвящено рассмотрению рукописного искусства монастырской традиции¹ в особом ракурсе: как одной из составляющих аудиально-жестовой системы восточнохристианского богослужения. В данной статье ставится задача обоснования такого подхода.

Православное литургическое искусство жестуально и иеротопично по своей сущности: его оживотворяет произносимое вслух евангельское, Божественное слово, которое молящийся в храме слышит, видит и «осязает»².

Понятия «слух» и «зрение» постоянно пересекаются как в Священном Писании, так и в святоотеческой письменности и гимнографии. Соглас-

¹ В круге нашего внимания находятся, прежде всего, рукописи собрания Соловецкого монастыря XVI–XVII веков из собрания Российской национальной библиотеки (РНБ).

² Проблема восприятия литургического слова в богослужении рассматривается в работе: *Chudinova I. A. Soundscape of monastic worship. The Greek and Russian Liturgical tradition: Dissertation. Thessaloniki, 2020. XLVII + 376 p. (Τσιουντίνοβα Ε. Ηχοτόπιο της μοναχικής λατρείας: ελληνική και ρωσική λειτουργική παράδοση. Διδακτορική διατριβή υποβληθείσα στο Τμήμα Κοινωνικής Θεολογίας και Χριστιανικού Πολιτισμού ΑΠΘ. Θεσσαλονίκη, 2020. Xlvii + 376 σ. DOI 10/12681/eadd/48753. Чудинава И. А. Звуковой ландшафт монашеского богослужения: греческая и русская литургическая традиция. Докторская диссертация, защищенная на кафедре социального богословия и христианской культуры Богословского факультета Университета имени Аристотеля в Салониках; на греч. яз.). URL: <http://hdl.handle.net/10442/hedi/48753>.*

но Николаю Кавасиле, слушание литургического слова и видение нераздельно связаны в восприятии единства многосоставности церковного действия, устроенном сообразно психосоматическому единству личности человека. Святой Николай Кавасила говорит о божественной литургии как о «видении глаз» (θεωρία πρὸ τῶν ὀφθαλμῶν οὐσα)¹: «Вся мистагогия — как одна икона, единого тела Спасителя жительство, все его части, с начала и до конца, в взаимообобщенном порядке и гармонии взору приводящая»². Как и другие святые отцы, Кавасила объясняет значение этого «зрелища» как общение с Богом, воспринимая «Христа пришествие, вселение и жительство» (τῆς τοῦ Χριστοῦ ἐπιδημίας καὶ πολιτείας)³ в мимесисе — в «видении» обретая с Ним «родство»⁴.

О связи слышимого слова и видимого образа в восточнохристианском литургическом искусстве говорит и современный толкователь искусства иконописания Л. Успенский. Он пишет: «Отличительная черта Нового Завета есть то, что в нем слово неотделимо от образа. Поэтому Отцы и Соборы, всякий раз говоря об образе, подчеркивают: “Якоже слышахом, тако и видехом”, цитируя псалом 47: 9: “Якоже слышахом, тако и видехом во граде Господа сил, во граде Бога нашего”. То, что человек видит, неотделимо здесь от того, что он слышит»⁵. «Церковное искусство по своей природе литургично, и это не потому только, что оно обрамляет богослужение или его дополняет, а потому, что оно ему совершенно соответствует»⁶. Л. Успенский приводит высказывание святителя Григория Нисского: «Итак, братья, не будем святого совершать нечисто, высокого — низко, честного — бесчестно и, кратко сказать, духовного — по земному... У нас все духовно: действие, движение, желание, слова, даже походка и одеяние, даже мановение, потому что ум на все простирается и во всем образует человека по Богу; так духовно и торжественно

¹ Νικόλαου Καβάσιλα. Ἑρμηνεία εἰς τὴν θεῖαν λειτουργίαν (*Николай Кавасила. Изъяснение Божественной литургии*). PG 150, 373A. (Nicolas Cabasilas. Explication de la divine liturgie [Sources chrétiennes 4 bis], 64).

² «Καὶ ἔστιν ἡ πᾶσα μυσταγωγία καθάπερ τις εἰκὼν μία, ἐνὸς σώματος τῆς τοῦ Σωτῆρος πολιτείας, πάντα αὐτῆς τὰ μέρη, ἀπ’ ἀρχῆς ἄχρι τέλους, κατὰ τὴν πρὸς ἄλληλα τάξιν καὶ ἁρμονίαν ὑπ’ ὄψιν ἄγουσα» (Νικόλαου Καβάσιλα. Ἑρμηνεία εἰς τὴν θεῖαν λειτουργίαν (*Николай Кавасила. Изъяснение Божественной литургии*). PG 150, 372B. (Nicolas Cabasilas. Explication de la divine liturgie [Sources chrétiennes 4 bis], 62)).

³ Νικόλαου Καβάσιλα. Ἑρμηνεία εἰς τὴν θεῖαν λειτουργίαν (*Николай Кавасила. Изъяснение Божественной литургии*). PG 150, 372C. (Nicolas Cabasilas. Explication de la divine liturgie [Sources chrétiennes 4 bis], 62).

⁴ См.: Чудинова И. А. Православная аскетика и звукотворчество. Кн. 1. Слушание и мимесис: Аудильный строй монашеской жизни (в печати).

⁵ Успенский Л. А. Богословие иконы православной церкви. Переславль: Изд-во Братства во имя святого князя Александра Невского, 1997. С. 28–29.

⁶ Там же. С. 159.

и веселие»¹. Такое понимание святости, прообразующей каждый поступок, действие, жест и побуждение христианина, хранимо уставом монашеского быта и определяет литургичность всех многообразных составляющих монастырского богослужебного искусства, соединяя их в едином поле его каноничности, то есть согласия со всей полнотой Откровения.

О нераздельности всех компонентов литургической речи — чтения, возгласов и пения — писал еще И. А. Гарднер в своем исследовании истории церковного пения². Филолог М. Гардзанити весьма убедительно говорит о живой и неразрывной связи с богослужением всей церковнославянской книжности, объясняя этим многие текстологические особенности древних рукописей³.

Вполне соглашаясь с этими положениями, мы считаем, что литургическая основа является важнейшим принципом всего восточнохристианского искусства, как византийского, так и древнерусского. Так же как церковная иконография, графический образ литургического слова в рукописании, наряду с его интонационным, аудиальным претворением в чтении и пении, канонично по своему существу, свидетельствуя реальное присутствие освящающей этот мир святости и передавая живой опыт стяжания благодати⁴. В подобном контексте оказывается важна не только манера произнесения и письма, но и поза поющего, чтущего и пишущего, определяемая значимостью артикулируемого слова в литургической речи и обрядовой ситуацией в целом. Аудиально-жестовая сторона литургического поведения в монастырском искусстве — это, прежде всего, устная традиция и непосредственно передаваемый практический опыт, отраженный, однако же, и в письменных источниках — монастырских уставах и иконографии. Только в корреляции с этими источниками перед исследователем раскрывается суть соотношения искусства рукописания, интонирования и слушания литургического слова в монастырской традиции.

Проблема соотношения визуального и аудиального начала в литургическом искусстве в контексте аудиальности иконописного жеста была рассмотрена нами в триптихе статей, опубликованных в издании «Временник Зубовского института» в 2022 году, а также в статье, опубликованной в журнале

¹ *Григорий Богослов*. Слово 11. Сказанное брату Василия Великого, святому Григорию, епископу Нисскому, когда он пришел к св. Григорию Богослову по рукоположении его в епископа // Григорий Богослов. Творения: В 2 т. Т. 1: Слова. М.: Сибирская Благовзвонница, 2010. С. 197–207. PG 35, 840 А.

² *Гарднер И. А.* Богослужебное пение Русской Православной Церкви: В 2 т. Т. 1: Сущность. Система. История. Сергиев Посад: Моск. духов. акад., 1998.

³ *Гардзанити М.* Библиейские цитаты в церковнославянской книжности. М.: Индрик, 2014.

⁴ О взаимосвязи словесного и иконографического канона см.: *Успенский Л. А.* Богословие иконы православной церкви. С. 99, 200.

«Opera musicologica» (2023)¹. В этих работах вводится понятие «аудиальный жест», которым мы пользуемся и в настоящей статье. В данном исследовании, которое является продолжением начатого ранее исследовательского направления, обсуждается возможность рассмотрения соотношения аудиального жеста и слушания в монастырском рукописном искусстве. Предлагается особый взгляд на графический образ церковной рукописи — не с позиции внешнего наблюдателя, а с внутренней позиции пишущего, произносящего и слушающего слово, как рукописный жест, как стимул, определяющий характер литургического интонирования в согласовании с единой системой аудиальной жестовости богослужебного обряда.

Такой подход кажется нам весьма актуальным. История движется «по кругу»: значение жестуальности и телесности в ощущении звучания, весьма значимое в древнем — и особенно литургическом — искусстве, сегодня вновь приобретает особую актуальность. Интерес к жестуальности искусства (изобразительного и музыкального) возник в российской науке еще в начале XX века. Прежде всего, следует отметить работы Б. Яворского, касающиеся интонационного стиля эпохи и «слухового тяготения», к которым мы неоднократно обращались в наших статьях и которые во многом инициировали развитие идеи звукового ландшафта. Тогда же, в начале прошлого века, в России началось научное осознание связи аудиовизуального восприятия и жестуальности. Можно напомнить о технологии «рисованного звука», разработка которой началась в тридцатые годы XX века в связи с развитием киноискусства (Арсений Авраамов, Евгений Шолпе, Михаил Цехановский), во многом ставшей прообразом музыкальной компьютерной технологии XX века, в которой звучание и зрительный образ взаимосвязаны.

Жестуальность как важнейшая универсалия искусства и культуры стала темой осмысления и благодаря работам выдающегося мыслителя начала прошлого века Павла Флоренского. В своей работе «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях» он пишет: «Вся культура может быть истолкована как деятельность организации пространства. В одном случае, это — пространство наших жизненных отношений, и тогда соответственная деятельность называется техникой. В других случаях, это пространство есть пространство мыслимое, мысленная модель действительности, а действительность его организации

¹ Чудинова И. А. Жест руки и звучащее слово в византийском литургическом искусстве. 1. Слушание жеста в православном храме // Временник Зубовского института. 2022. Вып. 2 (37). С. 76–97; Чудинова И. А. Жест руки и звучащее слово в византийском литургическом искусстве. 2. Аудиальное пространство богослужения и певческий жест // Временник Зубовского института. 2022. Вып. 3 (38). С. 27–47; Чудинова И. А. Жест руки и звучащее слово в византийском литургическом искусстве. 3. Монофония и полифония жеста // Временник Зубовского института. 2022. Вып. 4 (39). С. 44–60; Чудинова И. А. Аудиальный жест в литургическом пространстве храма // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 2. С. 196–219.

называется наукою и философией. Наконец, третий разряд случаев лежит *между* первыми двумя. Пространство или пространства его наглядны, как пространства техники, и не допускают жизненного вмешательства — как пространства науки и философии. Организация таких пространств называется искусством»¹. Павел Флоренский дает определение жеста, которое вмещает в себя обширный спектр будущих творческих и научных исканий на протяжении следующего века: «Жест образует пространство, вызывая в нем натяжение и тем искривляя его. Таков один подход к произведенному изменению действительности. Но возможен и более уместен другой подход, когда натяжениями от жеста особая кривизна пространства в данном месте знаменуется. Она была уже здесь, предшествуя жесту с его силовым полем. Но это незримое и недоступное чувственному опыту искривление пространства стало заметным для нас, когда проявило себя силовым полем, полагающим, в свой черед, жест»².

Еще в начале прошлого века жестуальная, телесная сторона инструментального исполнительства и соотнесенность музыкального инструмента с телом человека стала обсуждаема в творческом и научном сообществе. Так, описывая процесс сочинения своего произведения «Фортепианная рэг-музыка», И. Ф. Стравинский замечает: «Особенно воодушевляло меня то, что различные ритмические эпизоды пьесы были мне подсказаны самими пальцами... Не следует презирать пальцев: они являются сильными вдохновителями, часто пробуждая в нас подсознательные мысли, которые иначе, может быть, остались бы нераскрытыми»³. Стравинский обращает внимание и на аудиовизуальную суть музыкального жеста. Он пишет: «Я всегда терпеть не мог слушать музыку с закрытыми глазами. Зрительное восприятие жеста и всех движений тела, из которых возникает музыка, совершенно необходимо, чтобы охватить эту музыку во всей полноте»⁴. Композитор подчеркивает подсознательное начало, инициирующее жест, а также единство его аудиального и визуального восприятия, благодаря которому становится ощутима пространственность звукового потока музыкальной речи.

Высказывания Стравинского, отражающие его творческий опыт, удивительным образом перекликаются с мнением византийского богословия о том, что строение тела человека подобно музыкальному инструменту, а музыкальный инструмент, создаваемый человеком как вещественная «икона» звуковой гармонии мира, воплощает собой и аудиальный образ тела человека, сотворенного Богом. Жест и движения тела воспринимаются музыкаль-

¹ Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. С. 55.

² Там же. С. 56.

³ Стравинский И. Ф. Хроника. Поэтика. М.: РОССПЭН, 2004. С. 66.

⁴ Там же. С. 59.

но значимыми в таком понимании образа человека. Так, Григорий Нисский пишет о строении тела: «Видишь свирель дыхательного горла, арфу нёба, языка, щек и рта, подобных струнам и плектру, в пении и игре на кифаре»¹.

В современной науке и искусстве понятие «музыкальный жест» становится особо актуальным. С одной из наиболее интересных, на наш взгляд, интерпретацией этого термина мы встречаемся в творчестве Л. Берлио, который актуализирует жестикуляционную потенцию инструментального исполнительства, приходя к идее «инструментального театра». В авторском комментарии к Секвенции 5 он пишет: «Я пытался осуществить общение между исполнителем и его инструментом с помощью разделения типов поведения и последующего объединения их, трансформированных, в музыкальные единства. Таким образом, Секвенция 5 может быть услышана и увидена как театр вокальных и инструментальных жестов»². Л. Берлио также высказывает мысль об общности жеста пишущей руки композитора, графически изображающего музыкальную идею, воспринятую и ощущаемую им внутренним слухом, с жестом дирижера и музыканта, аудиально воспринимающих пространственность этого изображения и трансформирующих ее в звучащий облик, своим исполнением делая ее доступной аудиовизуальному восприятию слушателей. Он говорит о многообразной природе жеста: это жест дирижера или инструменталиста, но это и жест пишущего композитора, графически изображающего свою музыкальную идею. Согласно Берлио, жест пронизывает каждый момент композиции, от начальной идеи, которая реализуется в письме и которая формирует основу произведения, разрабатываемую в серии дедукций и регулируемую системой.

Другой парадигмой жестикулятивности в современном творческом процессе является тактильность жеста, подобная ощущению руки художника, наносящего краску на холст. Высказывая мысль, аналогичную утверждению Павла Флоренского о жесте, знаменующем и выявляющем кривизну пространства, Мортон Фелдман описывает свое ощущение исполнительского жеста как прикосновения, выявляющего вовне сокровенную аудиальную реальность: «По крайней мере для меня героем был звук, и продолжает им оставаться.

¹ Γρηγορίου Νύσσης. Εἰς τὴν ἐπιγραφὴν τῶν ψαλμῶν (Григорий Нисский. О надписании псалмов; на греч. яз.). PG 44, 444A. См.: Чудинова И. А. Музыкальные инструменты в византийском богословии // Вопросы инструментоведения. Исследовательская серия. Вып. 12: Статьи и материалы XII Международного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 21–23 ноября 2019 г.). СПб.: РИИИ, 2020. С. 279–297.

² «...in *Sequenza V* I tried to develop a musical commentary between the virtuoso and his instrument, by disassociating various types of behaviour and then putting them together again, transformed, as musical unities. Thus *Sequenza V* can also be heard and seen as a theatre of vocal and instrumental gestures» (*Berio L. Sequenza V for trombone. Authors' note* // Centro Studi Luciano Berio. URL: <http://www.lucianoberio.org/sequenza-v-authors-note> (дата обращения: 04.12.2023)).

Я чувствую, что я ведом звучанием. Чувствую, что слушаю свои звуки и делаю то, что они говорят мне, а не то, что я им велею»¹. При таком ощущении возникает особая связь исполнителя с музыкальным инструментом, хранящим в себе, благодаря своей эргономии, потенциал звучности, которую воспринимает инструменталист, когда ощупывает, прикасается и исследует его, переводя тактильное ощущение в аудиовизуальность.

К концу прошлого века проблема пространственности музыкального звучания становится одним из активных направлений музыковедения, а в наши дни аудиовизуальные технологии и соответствующие исследовательские методы получают все большую значимость. В широком исследовательском контексте корреляции аудиовизуального восприятия и жестуальности появляется возможность комплексно-системного исследования взаимосвязи рукописной графики и интонирования слова в древнерусском литургическом искусстве, базисные начала которой были сформированы в искусстве византийском.

Ранневизантийский рукописный текст всегда рождался в особых обстоятельствах: писцы (οι ταχυγράφοι) записывали то, что устно произносилось в общественной проповеди или беседе. Святитель Григорий Нисский, говоря о даре слова человека, указывает на значение позы и жеста рук говорящего как необходимых компонентов словесной артикуляции. Он говорит также о писании как «собеседовании рукою»: «ибо не лишены мы в словесном даровании и этого — произнесению слова посредством письмен, некоторым образом собеседованию рукою, сохраняя звуки в элементарных буквенных начертаниях»².

Осмысление слова в писании связано с его звуковой и пространственной (рукописной) артикуляцией. Византийский устав наставляет читать «ровно и тихо», так и Василий Великий наставляет каллиграфа писать ровной линией и неспешно: «Пиши ровно и правильно используй стихи, рука твоя не должна ни вверх подниматься, ни падать вниз. Не веди в спешке твою трость криво, но проходи как по стене строения, которая везде сохраняет ровность и всячески избегает отклонения»³.

¹ «Is that for me at least sound was the hero, and it still is. I feel that I'm subservient. I feel that I listen my sounds, and I do what they tell me, not what I tell them» (*Feldman M.* Morton Feldman Says: Selected Interviews and Lectures 1964–1987 / Ed. by C. Villars. London: Hyphen Press, 2006. P. 55). О взглядах М. Фелдмана, касающихся музыкального жеста, см.: *Цареградская Т. В.* Музыкальный жест в пространстве современной композиции. М.: Композитор, 2018.

² Γρηγορίου Νύσσης. Περί κατασκευῆς ἀνθρώπου (*Григорий Нисский*). О строении человека; на греч. яз.). PG 44, 125–256 (CPG 3154). *Forbesius G. H.* Τοῦ ἐν ἁγίοις πατρὸς ἡμῶν Γρηγ. Νύσσης, τὰ εὐρισκόμενα πάντα. Τόμ. 1. Burntisland, 1855. P. 102–318.

³ «Ὅρθά γράφε καὶ χρῶ τοῖς στίχοις ὀρθῶς καὶ μῆτε ἐωρεῖσθω πρὸς ὕψος ἢ χεῖρ μῆτε φερέσθω κατὰ κρημνῶν. Μηδὲ βιάζου τὸν κάλαμον λοξὰ βαδίζειν ὡσπερ τὸν παρ' Αἰσώφω καρκίνον, ἀλλ' εὐθὺ χῶρει ὡσπερ ἐπὶ στάθμης βαδίζων τεκτονικῆς ἢ πανταχοῦ φυλάττει τὸ ἴσον καὶ πᾶν ἀναίρει τὸ ἀνώμαλον» (Βασιλείου Καισαρείας τοῦ Μεγάλου, Ἄπαντα τα ἔργα 2, Ἐπιστολαὶ Β' [Ἑλληνας Πατέρες τῆς Ἐκκλησίας]. Θεσσαλονίκη, 1972. Σ. 398. (*Василий Великий Кесарийский*. Собрание трудов. Письма. [Греческие Отцы Церкви]. Салоники, 1972. С. 398; на греч. яз.)).

Важный момент звукоидеала и претворения слова в графический образ в византийском и древнерусском искусстве: неукрашательство и правдивость, при которых задача каллиграфа — это инициация способа произнесения, направленного на понимание смысла сказанного. Именно поэтому святитель Василий Великий, наставляя писца в его искусстве, указывает ему главную задачу — стремиться к наглядности и ясности передачи смысла речи: «Слова имеют крылатую природу. Потому нуждаются в знаках, чтобы пишущий на лету успел схватить их в скорости. Ты же прочерчивай знаки с совершенством, соответственно размечая смысловые разделы речи (τοὺς τόπους). Потому что маленькое заблуждение может значительно погрешить слову, тогда как усердием писца сказанное достигается»¹. Святитель говорит о совершенстве движений в прочерчивании знаков, аналогичных движениям резчика (τὰ χαραγμάτα τέλεια ποίει²), и разметке воспринимаемого слухом потока речи на смысловые разделы (τοὺς τόπους ἀκολούθως κατάστιξις³), указывая на жестуальное значение письма, соответствующее жестуальности ритора, особым способом сложения пальцев поднятой руки выделяющего для слушателя важнейшие смысловые моменты, как бы рассекая взмахом и указывая ритм потока звучащей речи⁴.

Сосредоточение каллиграфа на осмыслении и верности графической передачи сказанного, с тем чтобы можно было его вновь воспроизвести вслух, не терпит какого-либо украшательства. Такое понимание искусности пишущего сохраняет свое значение и позже — оно подчеркивается в севернорусских монастырских рукописях XVI–XVII веков. Так, в рукописи Соловецкого монастыря читаем: **Рече авва ероним аще твориши книгѣ не оукрашаи ю, страсть бо ти есть** (Сол. 421/441, л. 301). Это указание попадает и в «Предание старческое», например, в рукописи Кирилло-Белозерского монастыря: **Аще сътвориши себе книгѣ да не ѡдлъвотвориши ѡкрашение ея** (Кир. Бел. 73, л. 27).

¹ Βασιλείου Καισαρείας τοῦ Μεγάλου, Ἄπαντα τα ἔργα 2, Ἐπιστολαὶ Β'. Σ. 398 (*Василий Великий Кесарийский*. Собрание трудов. Письма. С. 398; на греч. яз.).

² См.: Dimitraku D. *Mega leksikon olis tis ellinikis glossis*. 15 t. Athina, 1953 (Δημητράκου Δ. Μέγα λεξικόν ὅλης τῆς ἐλληνικῆς γλώσσης: 15 τ. Αθήνα, 1964. Т. 15. 7787. *Димитракис Д.* Большой словарь всего греческого языка. Афины, 1964; на греч. яз.).

³ См.: Dimitraku D. *Mega leksikon olis tis ellinikis glossis* (Δημητράκου Δ. Μέγα λεξικόν ὅλης τῆς ἐλληνικῆς γλώσσης: Т. 14. 7239. *Димитракис Д.* Большой словарь всего греческого языка; на греч. яз.).

⁴ О связи жеста и звучания слова в риторском искусстве см.: Graf F. *Gestures and Conventions: The Gestures of Roman Actors and Orators* // *Cultural History of Gesture* / Ed. J. Bremmer and H. Roodenburg. Ithaca: Cornell University Press, 1986. P. 36–58. Риторское искусство античности, которое значительно повлияло на становление христианского литургического искусства, было тесно связано с каллиграфией: «ἐκεῖνος καὶ φιλόσοφος, ρήτωρ καὶ καλλιγράφος» (Πλούτ. Нθ. 397С).



Ил. 1. Преподобный Ефрем Сирий с рукописью на коленях.
РНБ. Сол. 172/172. Ефрем Сирий. Паренисис. Л. 9 об.
Соловецкий Спасо-Преображенский монастырь.
Сороковые годы XVII века

Не только техника рукописания, подобно технике иконографического и певческого искусства, подчинена традиции, соединяющей все монастырские деятельности и практики в едином поле канонических установлений, но и поза пишущего, так же как поза и место стояния чтущего и поющего в храме, имеет особую значимость¹. Позой каллиграфа-писца, как в византийской, так и в древнерусской традиции, является сидение с рукописью на коленях, в которую рукою записывается услышанное слово: это свидетельствуют многочисленные иконописные изображения и рукописные миниатюры² (ил. 1). Значимость этой позы сохраняется и осознается традицией вплоть

¹ См.: Белова А. Б. Техника древнерусского письма: позы пишущего XVI–XVII вв. // Novogardia. 2019. № 4. С. 251–263.

² См., например, миниатюры в рукописях: Василий Великий за перепиской манускрипта (Государственный исторический музей (ГИМ). Син. № 268. Л. 25 (конец XV века)); святой Иоанн Лествичник, пишущий рукопись (РНБ. Сол. 291/311. Л. 17 (1640 год)); преподобный Ефрем Сирий с рукописью на коленях (РНБ. Сол. 172/172. Л. 9 (сороковые годы XVII века)).

до XVII века, что подтверждает запись в одной из древнерусских рукописей: «Сия книга Златоуст, а совершена же была писанием коленным»¹.

Одним из значимых примеров аудиальной жестовости и ярким примером семантического «узла», соединяющего в себе различные пласты истории и многообразие культурных традиций, является поза сидящего писца: это и жест произнесения пророческого слова, и поза сидящего проповедника-певца-инструменталиста, это и поза писца-каллиграфа. При обращении к исторической иконографии и письменности раскрывается ее символическая многозначность в византийской культурной традиции: это и сидящий музыкант, держащий на коленях инструмент, — это и аналогичный ему жестуальный образ: сидящий каллиграф, пишущий в рукописи, лежащей на его коленях, — и, наконец, важный литургический жестуальный символ в ходе синагогального и христианского богослужения — сидение священства при произнесении слов Священного Писания и проповеди.

В восточнохристианском богослужении до V–VI веков с горнего места (ἡ ἄνω καθέδρα) и сопредостолій рядом (σύνθρονος) в восточной апсиде алтаря произносилась проповедь, а на верхней ступени восседал предстоятель, слушая чтение Ветхого Завета (в случае его отсутствия ставили Евангелие). Преподобный Симеон Солунский так определяет горнее место и ступени: «превышенебесное седалище Иисусово, а ступени при нем — чин и степени каждого из иерархов и иереев»². В иудейских синагогах толковали Священное Писание, а в ранних христианских собраниях произносили проповедь сидя. Этот обычай отражен в Евангелии: «Увидев народ, Он взошел на гору; и, когда сел, приступили к Нему ученики Его» (Мф. 5: 1), «А утром опять пришел в храм, и весь народ шел к Нему. Он сел и учил их» (Ин. 8: 2), «когда сядет Сын Человеческий на престоле славы Своей, сядете и вы на двенадцати престолах судить» (Лк. 19: 28), «И тотчас я был в духе; и вот, престол стоял на небе, и на престоле был Сидящий и Сей Сидящий видом был подобен камню яспису и сардису; и радуга вокруг престола; а на престолах видел я сидевших двадцать четыре старца, которые облечены были в белые одежды и имели на головах своих золотые венцы» (Откр. 2: 4).

Уходя на покой с архиерейской кафедры, святитель Григорий Богослов говорит слово, в котором описывает ситуацию произнесения проповеди среди народа и упоминает каллиграфов-скорописцев, записывающих услышанное: «Прости кафедра — эта завидная и опасная высота; прости собор архиереев и иереев, почтенных сановитостью и летами... Простите любители моих слов,

¹ ГИМ. Собр. Чудова монастыря. № 252 (50). Л. 363 об. [Златоустник, или Собрание слов и поучений от недели мытаря и фарисея до недели 36-й]; запись опубл.: Тихомиров М. Н. Записи XIV–XVII веков на рукописях Чудова монастыря // Археографический ежегодник за 1958 год. М.: Наука, 1960. С. 31. № 109. Этот пример приводится в статье А. Б. Беловой.

² Συμεώνου ἀρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης. Περί τοῦ ἁγίου ναοῦ, καὶ τῆς τοῦτου καθιερώσεως. PG 155, 345 B (Симеон Солунский, архиеп. Премудрость нашего спасения. М., 2010. С. 212).

простите и эти народные течения и стечения, и эти трости, пишущие явно и скрытно, и эта решетка, едва выдерживающая теснящихся к слушанию»¹.

Святитель Григорий Нисский в проповеди на Богоявление говорит об обычае произнесения проповеднического слова сидя на возвышении среди народа: «Сидя на этом высоком седалище (ἐπί τῆς ὑψηλῆς ταύτης καθήμενος), желаю видеть собранное вокруг, как бы у подножия горной вершины, стадо. И когда это случается, я полон удивительной радости и слово для меня столь же приятный труд, как для пастырей пастушеские песни»². Как становится ясно из этих высказываний, звучащая речь, произносимая проповедником, восседающим на «горнем месте», «схватывалась» и претворялась в графический образ каллиграфами-скорописцами, находящимися в ряду слушателей, а сидящий проповедник уподоблялся играющему на кифаре пророку-пастуху Давиду и усмиряющему своей игрой стадо.

Обычай садиться в момент произнесения и слушания Ветхого Завета, как ритуальный жест, зафиксирован в византийских и древнерусских типиконах. Например, в типике Соловецкого монастыря XVII века (Соф. 1169) дано особое указание о сидении игумена и священников во время чтения паремий и вставании их по окончании этого чтения: *Ище ли поютъ в трапезѣ. на паремии ꙗ҃ сѣщицы сѣдаю на крылосѣ, а игѣменъ посредѣ крылосѣ поставятъ скамїю. по паремиихъ екѣнїа рѣ вси и про ꙗко въ пи. Игѣменъ и сѣщицы стоа в риза и до ѿпѣста в трапезѣ (л. 59, средняя вечерня);*

На паремии игѣменъ сѣдитъ на скамьи посредѣ крылосѣ. Я сѣщицы в риза сѣда на крылосѣ. Я диакони по дѣисомъ на правой странѣ. Я волшои диаконѣ на лѣвон странѣ оу црковныхъ дверей, и внимаетъ паремьи. По паремиихъ екѣнїа рѣ вси. (л. 62, великая вечерня).

Телесно-тактильное искусство писца, сидящего и пишущего «на коленке», произнося слово, непосредственно переносимое жестом пишущей руки на бумагу, и современные компьютерные технологии, которые также во многом основаны именно на тесной связи телесного жеста и аудиальности, имеют много общего. Более того, можно сказать, что в новых условиях они актуализируют рукописный принцип, это тесная связь жеста-звучания-смысла. В позе сидящего писца фиксируется значимость письма и произнесения слова, как артикуляция духовного откровения, слышание и возвещение духовного слова, или проповедь.

Таким образом, многомерность природы жеста, о которой говорит Л. Берри, связывая жест пишущего партитуру композитора, изображающего в графической форме свою музыкальную идею, с жестом дирижера и инстру-

¹ Григорий Богослов. Слово 42, прощальное, произнесенное во время прибытия в Константинополь ста пятидесяти епископов // Григорий Богослов. Творения. Т. 1. С. 508.

² Γρηγόριος Νύσσης. Ἐἰς τῆν ἡμέραν τῶν φῶτων (Григорий Нисский. На день светов; на греч. яз.) // Gregorius Nyssenus. Opera & Sermones. Pars I / Ed. G. Heil. Leiden, 1967. P. 221.

менталиста, воплощающих эту идею в реальном звучании, восходит к культурной универсалии, имеющей многовековую историю.

Неразрывность связи произнесения и писания слова, получившая столь важное значение в византийском и древнерусском литургическом искусстве, символически утверждает уже древнейшая и постоянно употребляемая в христианском богослужении книга Псалтирь, в одном из стихов псалмов которой сравнивается голос, язык и трость в руках скорописца: «ἐξηρεύζατο ἡ καρδία μου λόγον ἀγαθόν, λέγω ἐγὼ τὰ ἔργα μου τῷ βασιλεῖ, ἡ γλῶσσά μου κάλαμος γραμματέως ὀξύγραφου» — «Язык мой трость книжника скорописца» (Пс. 44: 2).

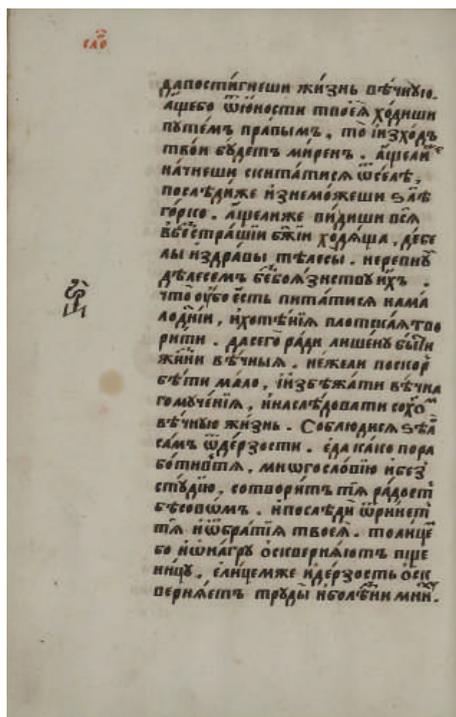
Характерно, что в Библии инструментальное музицирование определяется через указание позы играющего. Так, сын потомка Каинова, Ламеха, изобретатель музыкального инструмента и первоначальник всех играющих Иувал, назван «отец тех, кто держит киннор и угав» (в Септуагинте: ψαλτήριον καὶ κιθάραν (Быт. 4: 21), в Вульгате: kithara et organo).

Пророк Давид, как в византийской, так и в древнерусской и западноевропейской иконографии, часто изображается пишущим, держащим в руке трость, а на коленях рукопись (ил. 2). Другая иконография пророка Давида: сидящий пророк, держащий на коленях музыкальный инструмент, это «киннор», «лира»¹. По утверждению исследователя библейского инструментария Дж. Монтагю, для определения этого инструмента достоверными являются только иконография эллинистического периода — Давид, играющий на лире, — и упоминание в Библии, что он играл на кинноре; поэтому можно предположить, что киннор был названием инструмента типа лиры².

На изображении в Псалтири архиепископа Эгберта руки сидящего и держащего на коленях музыкальный инструмент царя Давида подняты в жесте, характерном для византийской иконографии церковных певчих, — это жест «оксия» и жест «исон» (ил. 3). Как указывает Дж. Монтагю, понятие «играть на инструменте» равно понятию «петь»: в греческом тексте Библии оно передается глаголом ψάλλειν, а в латинском — psallere. В еврейском, греческом и латинском указано, что псалмопевец играет «рукою», однако неизвестно, было ли тогда различие между игрой пальцами и с помощью плектра (перо птицы, пластинка из дерева, кости, рога, слоновой кости, жесткой кожи — сходных с тростью каллиграфа по своей сути). Аналог жестов «исон» и «оксия» поднятых рук царя Давида на этом изображении имеется в византийской невменной графике, и можно говорить о том, что царь Давид здесь

¹ Давид играет на лире. Нортумбрия, около 730 года / Durham Cassidorus, 81v. Durham, Cathedral Library, MS B. II. 30; Давид играет на лире. Псалтирь Веспасиана. Вторая четверть VIII века / British Library, Cotton MS Vespasian A I, f.30v. 2nd quarter of the 8th century-c 1480. Roman Psalter ('The Vespasian Psalter').

² *Монтагю Дж.* Музыка и музыкальные инструменты в Библии // Православная энциклопедия. Т. XLVII. С. 600–623. URL: <https://www.pravenc.ru/text/2564322.html> (дата размещения: 23.02.2022).



Ил. 4. Графический символ «зри».

РНБ. ОР Сол. 172/172. Ефрем Сириин. Паренисис. Л. 36 об.
Соловецкий Спасо-Преображенский монастырь. Сороковые годы XVII века

тургической традиции. В ритуальной значимости позы пишущего церковную книгу как артикулирующего, износящего во услышание и в видение всем сокровенное слово, продиктованное Духом Святым, проявляется жестуальность рукописания. Эта поза, на глубинном уровне «слушания традиции», ее живого восприятия, актуализирует пророческое, проповедническое назначение литургического искусства.

Искусство христианской проповеди, воспринявшее и преобразившее в условиях нового мироощущения античное риторское искусство, прежде всего его жестуальность, подчиняет себе и рукописное искусство. Мы уже писали об аудиальной значимости жеста в византийской и древнерусской иконографии¹, жестуальность рукописания следует рассматривать в том же литургическом контексте.

Характерный пример — указание «зри», встречающееся на полях многих церковнославянских рукописей, предназначенных для чтения при богослужении в храме и совершении молитвенного правила в келье (ил. 4). Графи-

¹ Чудинова И. А. Жест руки и звучащее слово в византийском литургическом искусстве. 2. Аудиальное пространство богослужения и певческий жест.

ческий символ «зри» в славянских церковных рукописях функционально аналогичен риторскому жесту, который, как известно, служит цели говорящего убедить и направить внимание слушающего. Риторский жест направляет слушательское восприятие, сопровождая интонационное развитие звучащей речи движением поднятой левой руки: это выделение начала и конца речевого периода, указание определенным сложением пальцев руки на интонационное акцентирование с целью привлечь внимание к определенному моменту развития речи.

Аудиальная жестовость византийской и древнерусской иконописи, многоплановая по своей семантике, также имеет подобную значимость, передавая динамику проповеднического слова визуально, развивая начала античного риторского искусства в условиях нового мироощущения и мировоззрения.

Яркий пример подобной жестуальности: жест поднятой руки с особым сложением пальцев святителя Григория Богослова в миниатюре византийской рукописи, изображенный на ее левом листе, и аналогичный жест, графически «вплетенный» в инициал следующего вслед за тем, написанного на правом листе той же рукописи текста поучения святителя (ил. 5)¹.

Исходя из методологического подхода данного исследования, многие замечания филологических исследований, касающихся славянской акцентуации и акцентологической интерпретации надстрочных знаков, становится возможно интерпретировать как указания на связь произнесения слова и жеста пишущей руки. Прежде всего, обращает внимание выделение значения личного момента при писании рукописей и значимости устного произнесения слова в момент рукописания.

Так, в статье Р. В. Булатовой² говорится, что в книгах, набранных сербским печатником-переписчиком Мардарием, при влиянии протографа и книжной традиции, существенно отражение просодической системы самого Мардария, что указывает, на наш взгляд, на привычку писца произносить слово в момент его написания, приводящую к корректировке графического образа слова в соответствии с собственным артикуляционным опытом. Об интонационном принципе писания текстов пишет и А. А. Зализняк³. Он указывает, что в расстановке акцентных знаков точно так же, как в орфографии, квалифицированные писцы руководствовались прежде всего усвоенными ими

¹ Рука с сложением пальцев изображается в инициалах многих византийских рукописей. Так, например: Афон, монастырь Святого Дионисия, код. 587μ (Εὐαγγελοστάριον, XI век), л. 14β; код. 14 (Εὐαγγελοστάριον, XII век), л. 134β. Этот вопрос подробно рассмотрен в статье: Чудинова И. А. Жест руки и звучащее слово в византийском литургическом искусстве. 3. Монофония и полифония жеста.

² Булатова Р. В. О надстрочных значках и акцентных системах трех книг Мардария — сербского печатника середины XVI века // Исследования по сербохорватскому языку. М.: Наука, 1972. С. 38–85.

³ Зализняк А. А. От праславянской акцентуации к русской. М.: Наука, 1985. С. 200.



*Ил. 5. Григорий Богослов и инициал с указующим жестом.
I.M. Iβήρων, код. 1420μ, ф. 69β, 70. Афон.*

нормами произнесения слова, а не оригиналом. У опытных писцов-профессионалов (в XIV–XVII веках) доля скопированных акцентных знаков, не соответствующих их собственной акцентной системе, как правило, была совершенно незначительна.

Важные для нашей темы наблюдения высказаны в работе В. В. Колесова¹, в которой рассматривается орфографическая система знаков, передающих русское словесное ударение в рукописях XIV–XVII веков. Исследователь отмечает наибольшее распространение акцентированных рукописей к первой половине XVII века и приходит к выводу об интонационном синкретизме надстрочных знаков «силы»². В. В. Колесов приводит в пример знаки: «точка» (древнейший знак акцентуации), функционирующий и как знак ударения, и, так же как «камора», определяющий качество гласного; «вария» как указатель и словоделения, и долготы; «оксия» может означать ударение или качество гласного; «долгая» появляется в текстах в функции «варии». Ссылаясь на Константина Костенчского, В. В. Колесов определяет различие «оксии» и «варии» с жестуальной позиции: «ударение идет устами» — «уда-

¹ Колесов В. В. Надстрочные знаки «силы» в русской орфографической традиции // Восточнославянские языки. Источники для их изучения. М.: Наука, 1973. С. 228–257.

² Там же. С. 238.

рение идет горлом»¹. В связи с этим важно отметить, что интонационный синкретизм и синкретизм жестуальный — два аспекта одного и того же явления, поскольку литургический аудиальный жест всегда раскрывает свою значимость лишь в определенной обрядовой ситуации.

В работе В. М. Загребина², посвященной акцентологической интерпретации просодических надстрочных знаков южнославянских и древнерусских рукописей, мы находим множество ценнейших замечаний, касающихся графической интерпретации интонационной специфики литургической речи. Исследователь обращает внимание и на особые графические приемы, указывающие на интонационные моменты произнесения слова в рукописях, предназначенных для чтения: увеличение интервала между буквой, обозначающей ударную гласную, с соседней гласной³; постановка точки в правом верхнем углу над гласной и редупликация гласной ударного слога, интонационное значение редулицированных гласных⁴. Загребин определяет основное назначение надстрочных знаков как выделение долгих гласных из среды кратких, а также разделение восходящей и нисходящей интонации, большей или меньшей силы выдоха и напряженности артикуляции⁵. В связи с этим он рассматривает соотношение экфонетических знаков и квантинот⁶, а также квантинот и невменной нотации⁷, приходя к выводу, что «квантиноты имеют большее сходство со знаками невменной нотации, чем с экфонетическими, и по начертанию, и по месту их постановки, и по функции»⁸. В этом утверждении мнение ученого оказывается совершенно согласно с высказыванием древнерусского клирошанина, составившего «Указ о канонах», где говорится, что «мера в пении» едина как для вокального интонирования, так и «чтеческого»: *...мѣра в пѣньи... оученныѣ конархисты како что поется. тако то и сказываютъ* (Кир. Бел. 743/1000, л. 261 об. — 264; то же: Кир. Бел. 738/995, л. 124).

Для понимания взаимоотношения искусства литургического интонирования и рукописания имеет значение вопрос специализации. В XVI–XVII веках, согласно соловецкому уставу (так же как и в древних византийских уставах), канонарх и минейщик, игумен и клирошане в храме и читают, и поют. В круг монастырского клиросного мастерства входит и рукописное искусство, в котором некоторые клирошане достигают особого совершенства.

¹ Колесов В. В. Надстрочные знаки «силы» в русской орфографической традиции. С. 231.

² Загребин В. М. Исследование памятников южнославянской и древнерусской письменности. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2006.

³ Там же. С. 98.

⁴ Там же. С. 37–46.

⁵ Там же. С. 80–81.

⁶ Там же. С. 93–94.

⁷ Там же. С. 96–97.

⁸ Там же. С. 100.

Как показывает опыт изучения соловецких рукописей, они всегда имеют больший или меньший «интонационный» потенциал. Ту же картину, однако, мы наблюдаем и в рукописных монастырских обиходах и уставах (как византийских, так и севернорусских) — если они составлялись и писались непосредственно причастными к клиросному искусству, то содержат большее количество деталей, указывающих на характер интонирования.

В рукописном указе XVI века (Арх. Д 219), непосредственно касающемся литургического интонирования, тесно переплетены интонационный и жестуальный момент. Весьма характерна его структура, состоящая из двух разделов: стихословие Псалтири и «чтение статей» (Златоуст, Евангелие, Синаксарь, Патерик, Лапсаик, Апостол). В стихословии Псалтири нужно «на строках ставится», «слово говорити»: «к верху» — «прямо» — «снизу почати» «всякое слово почати духом... а кончати духом же» — «равно строка со строкою говорити» (л. 172–173 об.). В «чтении статей»: «ставится на строках», «просто говорити — во услышание всем», грозное слово (громко?): слово под титлом (Христос, Бог) предполагает динамическое выделение: «погрозней, да опять тихонько», «тихо» остатнее слово, да «протяни» (Богу нашему слава), «возгасить и вывести хорошенько» (л. 173 об. — 178 об.).

Опыт подобной интонационной жестуальности отражен во многих соловецких рукописях, предназначенных для чтения и слушания в храме и келье: они содержат многообразные знаки, функционально аналогичные риторскому жесту, имеющему цель убедить и направить внимание слушающего, подтверждая проповедническую значимость литургической речи, в которой поза, интонирование и жест подчинены единому порядку аудиально-жестовой системы богослужения.

(Продолжение следует)

ИСТОЧНИКИ

- Григорий Богослов.* Слово 11. Сказанное брату Василия Великого, святому Григорию, епископу Нисскому, когда он пришел к св. Григорию Богослову по рукоположении его в епископа // Григорий Богослов. Творения: В 2 т. Т. 1: Слова. М.: Сибирская Благовонница, 2010. С. 197–207. PG 35, 840 А.
- Григорий Богослов.* Слово 42, прощальное, произнесенное во время прибытия в Константинополь ста пятидесяти епископов // Григорий Богослов. Творения: В 2 т. Т. 1: Слова. М.: Сибирская Благовонница, 2010. С. 496–509.
- Βασιλείου Καισαρείας τοῦ Μεγάλου, Ἄπαντα τα ἔργα 2, Ἐπιστολαί Β [Ἕλληνας Πατέρες της Εκκλησίας]. Θεσσαλονίκη, 1972. 450 σ. (*Василий Великий Кесарийский.* Собрание трудов. Письма. [Греческие Отцы Церкви]. Салоники, 1972. 450 с.; на греч. яз.).
- Γρηγορίου Νύσσης. Εἰς τὴν ἐπιγραφὴν τῶν ψαλμῶν (*Григорий Нисский.* О надписании псалмов; на греч. яз.). PG 44, 444А.
- Γρηγόριος Νύσσης. Εἰς τὴν ἡμέραν τῶν φῶτων (*Григорий Нисский.* На день светов; на греч. яз.) // Gregorius Nyssenus. Opera & Sermones. Pars I / Ed. G. Heil. Leiden, 1967. P. 221.

- Γρηγορίου Νύσσης. Περί κατασκευῆς ἀνθρώπου (*Григорий Нисский*). О строении человека; на греч. яз.). PG 44, 125–256 (CPG 3154). *Forbesius G. H.* Τοῦ ἐν ἀγίοις πατρὸς ἡμῶν Γρηγ. Νύσσης, τὰ εὕρισκόμενα πάντα. Τόμ. 1. Burntisland, 1855. P. 102–318.
- Νικόλαου Καβάσιλα. Ἑρμηνεία εἰς τὴν θεϊαν λειτουργίαν (*Николай Кавасила*). Изъяснение Божественной литургии). PG 150, 373A. (*Nicolas Cabasilas*. Explication de la divine liturgie [Sources chrétiennes 4 bis], 64).
- Συμεώνου αρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης. Περί τοῦ ἀγίου ναοῦ, καὶ τῆς τοῦτου καθιερώσεως. PG 155, 345 B (*Симеон Солунский, архиеп.* Премудрость нашего спасения. М., 2010. С. 212).

ЛИТЕРАТУРА

1. Белова А. Б. Техника древнерусского письма: позы пишущего XVI–XVII вв. // *Novogardia*. 2019. № 4. С. 251–263.
2. Булатова Р. В. О надстрочных значках и акцентных системах трех книг Мардария — сербского печатника середины XVI века // *Исследования по сербохорватскому языку*. М.: Наука, 1972. С. 38–85.
3. *Гардзанини М.* Библиейские цитаты в церковнославянской книжности. М.: Индрик, 2014. 232 с.
4. *Гарднер И. А.* Богослужбное пение Русской Православной Церкви: В 2 т. Т. 1: Сущность. Система. История. Сергиев Посад: Моск. духов. акад., 1998. 592 с.
5. *Загребин В. М.* Исследование памятников южнославянской и древнерусской письменности. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2006. 325 с.
6. *Зализняк А. А.* От праславянской акцентуации к русской. М.: Наука, 1985. 428 с.
7. *Колесов В. В.* Надстрочные знаки «силы» в русской орфографической традиции // *Восточнославянские языки. Источники для их изучения*. М.: Наука, 1973. С. 228–257.
8. *Монтагю Дж.* Музыка и музыкальные инструменты в Библии // *Православная энциклопедия*. Т. XLVII. С. 600–623. URL: <https://www.pravenc.ru/text/2564322.html> (дата размещения: 23.02.2022).
9. *Стравинский И. Ф.* Хроника. Поэтика. М.: РОССПЭН, 2004. 368 с.
10. *Тихомиров М. Н.* Записи XIV–XVII веков на рукописях Чудова монастыря // *Археографический ежегодник за 1958 год*. М.: Наука, 1960. С. 11–36.
11. *Успенский Л. А.* Богословие иконы православной церкви. Переславль: Изд-во Братства во имя святого князя Александра Невского, 1997. 656 с.
12. *Флоренский П. А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. 324 с.
13. *Цареградская Т. В.* Музыкальный жест в пространстве современной композиции. М.: Композитор, 2018. 364 с.
14. *Чудинова И. А.* Аудиальный жест в литургическом пространстве храма // *Orega musicologica*. 2023. Т. 15. № 2. С. 196–219.
15. *Чудинова И. А.* Жест руки и звучащее слово в византийском литургическом искусстве. 1. Слушание жеста в православном храме // *Временник Зубовского института*. 2022. Вып. 2 (37). С. 76–97.
16. *Чудинова И. А.* Жест руки и звучащее слово в византийском литургическом искусстве. 2. Аудиальное пространство богослужения и певческий жест // *Временник Зубовского института*. 2022. Вып. 3 (38). С. 27–47.
17. *Чудинова И. А.* Жест руки и звучащее слово в византийском литургическом искусстве. 3. Монофония и полифония жеста // *Временник Зубовского института*. 2022. Вып. 4 (39). С. 44–60.
18. *Чудинова И. А.* Музыкальные инструменты в византийском богословии // *Вопросы инструментоведения. Исследовательская серия*. Вып. 12: Статьи и материалы XII Междуна-

- родного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 21–23 ноября 2019 г.). СПб.: РИИИ, 2020. С. 279–297.
19. *Berio L.* Sequenza V for trombone. Authors' note // Centro Studi Luciano Berio. URL: <http://www.lucianoberio.org/sequenza-v-authors-note> (дата обращения: 04.12.2023).
 20. *Feldman M.* Morton Feldman Says: Selected Interviews and Lectures 1964–1987 / Ed. by C. Villars. London: Hyphen Press, 2006. 303 p.
 21. *Graf F.* Gestures and Conventions: The Gestures of Roman Actors and Orators // Cultural History of Gesture / Ed. J. Bremmer and H. Roodenburg. Ithaca: Cornell University Press, 1986. P. 36–58.
 22. *Popova O.* Les miniatures russes du XI-e au XV-e siècle = Russian miniatures of the 11th to the 15th centuries. Leningrad: Éditions d'art Aurore, 1975. 170 p.
 23. *Chudinova I. A.* Soundscape of monastic worship. The Greek and Russian Liturgical tradition: Dissertation. Thessaloniki, 2020. XLVII + 376 p. (Τσιουντίνοβα Ε. Ηχοτόπιο της μοναχικής λατρείας: ελληνική και ρωσική λειτουργική παράδοση. Διδακτορική διατριβή υποβληθείσα στο Τμήμα Κοινωνικής Θεολογίας και Χριστιανικού Πολιτισμού ΑΠΘ. Θεσσαλονίκη, 2020. Xlvii + 376 σ. DOI 10/12681/eadd/48753. *Чудинова И. А.* Звуковой ландшафт монашеского богослужения: греческая и русская литургическая традиция. Докторская диссертация, защищенная на кафедре социального богословия и христианской культуры Богословского факультета Университета имени Аристотеля в Салониках; на греч. яз.). URL: <http://hdl.handle.net/10442/hedi/48753>.
 24. *Dimitraku D.* Mega leksikon olis tis ellinikis glossis: 15 t. Athina, 1953 (Δημητράκου Δ. Μέγα λεξικόν όλης της ελληνικής γλώσσης: 15 τ. Αθήνα, 1964. *Димитракус Д.* Большой словарь всего греческого языка: В 15 т. Афины, 1964; на греч. яз.).

Аннотация

Рассматривается рукописное искусство византийской и древнерусской монастырской традиции как одна из составляющих единой аудиально-жестовой системы восточнохристианского богослужения: соотношение жестуальности рукописания, интонирования и слушания литургического слова. В данной статье ставится задача научного обоснования такого подхода.

Abstract

The handwritten art of the Byzantine and Old Russian monastic tradition is considered as one of the components of a single auditory-gestural system of Eastern Christian worship: the relationship between the gestural nature of handwriting, intonation and listening. The article explores scientific substantiation of this approach.

- ✓ *Ключевые слова:* литургическое искусство, монастырская традиция, рукописание, жестуальность, церковный обряд, аудиальный жест, литургическая речь.
- ✓ *Keywords:* liturgical art, monastic tradition, handwriting, gestures, church ritual, auditory gesture, liturgical speech.

Демонические мотивы в рисунках Франса Франкена Младшего

УДК
7.046

СТАТКЕВИЧ ВЛАДИСЛАВ ОЛЕГОВИЧ

*Младший научный сотрудник, Государственный Эрмитаж
(Санкт-Петербург, Россия)*

STATKEVICH VLADISLAV O.

Junior Researcher, State Hermitage (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: vlstat@yandex.ru

Интерес к демонологии, колдовству и алхимии получает новый расцвет в Южных Нидерландах XVII столетия. Этот феномен привлекал внимание многих историков, интересовавшихся преследованием колдовства и развитием христианских представлений о дьяволе и его слугах. Однако в подобных исследованиях ученые использовали искусство лишь как вспомогательный визуальный источник, игнорируя искусствоведческий подход. При этом обращение художников к подобным темам в изобразительном искусстве является не только документальным свидетельством исторических событий и представлений, но и плодом барочной игровой культуры. Данные образы соединяют в себе и народные представления о демонах и колдовстве, и иллюстрации положений демонологической ученой литературы, и сплетение символов и традиционных иконографических типов. В них документальность отражения представлений о демонах и ведьмах в обществе Раннего Нового времени соединена с художественной условностью.

Целью данной научной работы является не только введение в научный оборот одного из рисунков Франса Франкена Младшего, публикуемого впервые, но и детальное рассмотрение проблемы развития демонической иконографии в произведениях мастера. Являясь представителем антверпенской художественной школы, мастер обращается к произведениям предшествующей эпохи, важным иконографическим источником для него становятся гравюры по рисункам Питера Брейгеля Старшего, изображавшие сюжеты противостояния христианских святых силам зла: святого Иакова — волшебнику Гермогену, святого Антония — демонам. Однако традиция эта еще более давняя, ее образность проистекает из творчества Иеронима Босха. Важной задачей данной работы является изучение соотношения художественной традиции привычной иконографии сцен с демонами, идущей еще с конца XV и XVI столетия и расцвета интереса к теме в теологической литературе и обществе. Актуальная проблема роли реминисценции и новаторства в визуальной культуре эпохи может быть рассмотрена на локальном сюжете графического наследия известного фламандского мастера.

В Антверпене, который в XVII веке оставался крупнейшим художественным центром Южных Нидерландов, тема колдовства и дьявольских козней не потеряла своего общественного значения. Необычайную популярность имела демонологическая литература, в частности труд иезуита и теолога Мартина Делрио (1551–1608), изданный в 1599 году в Левене¹. А в 1603 году состоялось резонансное дело, закончившееся казнью. Обвиняемой в колдовстве была Клара Гессен, приехавшая в Антверпен из Страсбурга. Согласно ее показаниям, она посещала шабаши близ Нивпорта и общалась с демоном по имени Роланд. Женщина была признана виновной и сожжена на костре 22 сентября. Это был один из последних судов над ведьмами в Антверпене, но не в Южных Нидерландах².

В это бурное время интереса к демонологии и колдовству на художественную арену города восходит новая звезда — Франс Франкен Младший (1581–1642). Он происходил из влиятельной художественной семьи, его отец, дядя и братья избрали себе эту профессию. Франс Франкен Старший (1542–1616) в свое время учился у Франса Флориса (1519–1570) и перенял от него нидерландскую маньеристическую традицию, вдохновленную итальянским искусством. Эти стилистические особенности передал он и своим сыновьям, проходившим обучение под его началом. В 1605 году Франс Франкен Младший войдет в Гильдию Святого Луки, довольно быстро художник становится популярным и в 1606 году обзаводится большим домом в центре Антверпена, в котором будет устроена мастерская, где будут работать младшие братья художника и его сыновья, также ставшие живописцами³.

Сохранилось множество картин, изображающих колдовство и демонов, вышедших из-под руки Франкена и его мастерской⁴. Существует и несколько рисунков художника, речь о которых пойдет в данном исследовании. Все они имеют довольно ранние датировки, в зрелом творчестве художник потерял интерес к подобным сюжетам. Эти листы не всегда являются подготовительными для будущих живописных произведений, хотя некоторые из них довольно близки к картинам мастера, другие, возможно, так и остались самостоятельными композициями, существующими только в рисунке.

Ко второму типу относится сцена шабаша, представленная на рисунке Франкена около 1610 года из Британского музея (ил. 1)⁵. Это интересней-

¹ *Del Rio M.* Investigations into Magic. Social and Cultural Values in Early Modern Europe, tr. Maxwell-Stuart P. Manchester: Manchester University Press, 2000.

² *Waite G. K.* Eradicating the Devil's Minions: Anabaptists and Witches in Reformation Europe, 1535–1600. Toronto: Univ. of Toronto press, 2007. P. 309.

³ *Harting U. A.* Frans Francken der Jungere (1581–1642). Die Gemalde mit kritischen Oeuvrekatalog. Freren: Luca Verlag, 1989. S. 19.

⁴ *Vervoort R.* Bruegel's Witches. Witchcraft Images in the Low Countries between 1450 and 1700. Bruges: Van de Wiele Publishing, 2016. P. 76.

⁵ URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Gg-2-223 (дата обращения: 22.08.23).



Ил. 1. Франс Франкен Младший. Шабаш. Около 1610.
Рисунок пером и кистью коричневым тоном на серо-голубой бумаге.
21,7 x 16,1 см. Британский музей, Лондон

шая композиция, имеющая вертикальный формат и представляющая шабаш, происходящий на открытом воздухе. Во многих отдельных мотивах и деталях рисунок Франкена использует иконографию гравюр Питера ван дер Хейдена (1530–1572) по рисункам Питера Брейгеля Старшего (1525–1569), изображающих противостояние святого Иакова и волшебника Гермогена. Так, мастер берет мотив волшебного полета, в центре композиции ведьмы наносят магическую мазь и вылетают через дымоход. Изображенные за этим занятием женщины встречаются на многочисленных живописных произведениях мастера на сюжет кухни ведьм, в частности на картине из Музея истории искусств в Вене (ил. 2)¹ и в работе из коллекции Государственного Эрмитажа (1606. Дерево, масло. 54,5 x 66,5 см). Изображение ведьм, вылетающих на метлах через печную трубу, было иконографической находкой Брейгеля², получившей широкое распространение уже в XVII столетии. Как и у Брейгеля, ведьмы на рисунке Франкена заняты погодной магией: с клубящихся облаков падают градины, линиями намечены потоки штормового ветра.

¹ URL: Frans Francken II – Witches' Kitchen – Kunsthistorisches Museum (gallerix.org) (дата обращения: 22.08.23).

² *Vervoort R.* Bruegel's Witches. P. 68.



Ил. 2. Франс Франкен Младший. Кухня ведьм. Около 1610. Дерево, масло. 51,8 x 66 см. Музей истории искусства, Вена

Берет мастер и мотив с магом-мужчиной: седобородый старец восседает в кресле за столом, перед ним находятся песочные часы и раскрытая книга, рядом стоит обнаженная девушка и вокруг колдуна очерчен магический круг. Эта фигура напоминает нам о волшебнике Гермогене с гравюры по рисунку Брейгеля и является редким примером мужского образа в демонологических сценах XVII века. Заимствует Франкен и небольшие детали, водружая на перекладину дымохода рядом с лошадиным черепом «руку славы»¹, специальный магический атрибут, представляющий собой отрубленную ладонь казненного разбойника и часто встречающийся в демонологических трактатах и изображениях колдовства. Около очага собираются животные, связанные с черной магией и также изображаемые Брейгелем: совы, жабы, кошки и пр.

Животных Франкен, как и Брейгель, изображает вблизи очага. Кошки часто присутствуют в сценах с ведьмами, их можно увидеть на многих работах немецкого художника Ганса Бальдунга Грина (около 1480–1545) на эту тему². Это происходит потому, что уже в Средние века кошка символизировала различные пороки. Чаще всего образ этого животного можно встретить в изображении Жадности, Гнева и Похоти, в особенности кошка намекала на наличие этих грехов именно у женщин³. Животное являлось символом проституции, могло быть воплощением дьявола и являться фамильяром ведь-

¹ Kieckhefer R. Magic in the Middle Ages. Cambridge: Cambridge University press, 1989. P. 36.

² Schuyler J. The «Malleus Maleficarum» and Baldung's «Witches' Sabbath» // Notes in the History of Art. Vol. 6. No. 3. Chicago: The University of Chicago Press, 1987. P. 20–26.

³ Encyclopedia of Witchcraft / Ed. by R. Golden. The Western Tradition. Oxford, Santa Barbara: ABC-CLIO. 2006. P. 174.

мы. В качестве воплощения Сатаны встречается кошка на одной из миниатюр списка трактата «Защитника дам» 1470-х годов из Лиля¹. На изображении животное представлено на каменистом уступе, а богатые женщины встали перед ним на колени. Фигурирует в ряде демонологических текстов кошка и как спутник ведьмы, то есть демон-фамильяр, который подсказывает колдунье, что делать². Ряд демологов, в частности Жан Боден (1530–1596), считали, что ведьмы способны обращаться в кошек, отправляясь в таком виде на шабаш³. Чаще всего кошки были помощниками ведьм в интимной магической сфере, способствуя магии, приводящей к потере мужской силы, или, напротив, возбуждая страсть⁴. Эта трактовка кошки как символа Похоти наиболее точно подходит к работе Франкена, где многочисленные кошки трутся о стенки камина, а некоторые особи уже перешли к соитию.

Однако ряд мотивов Франкена не лежит в русле брейгелевской иконографии. На втором плане рисунка изображен раненый человек, окруженный демонами, играющими на музыкальных инструментах и призывно кричащими и тянущими к нему свои лапы. Их поведение напоминает народную традицию осмеяния, выражавшуюся в унижительных шествиях, когда виновник подвергался побоям и сталкивался с шумной толпой. В отечественной историографии эта традиция известна под ее французским названием *charivari*⁵. В Нидерландах она называлась *scherminkelen* или *ketelmuziek*, при этом первый термин предпочтительней, так как слово *ketelmuziek* часто употребляли и для обозначения шума во время праздников и карнавалов⁶. Подобные унижительные шествия были частью жизни фламандских деревень Раннего Нового времени, этому наказанию подвергались за многие преступления против морали. Обычно осуждались скорые браки вдовцов, беременность и потеря девственности до замужества, отказ от свадьбы и т. д.

Маг, изображенный в центре, по всей видимости, не смог создать достаточно прочного магического круга и уже ранен, а вскоре будет растерзан теми, кого он пытался призвать. Мотив, трактуемый колдуна как молодого муж-

¹ Ostorero M., Paravicini Bagliani A., Utz Tremp K., Chène C. *L'imaginaire du sabbat*. Edition critique des textes les plus anciens (1430 c. – 1440 c.). Lausanne: Université de Lausanne, 1999. P. 294.

² Davidson J. P. *The Dark Side of European Culture, 1400–1700*. Denver, Colorado: Praeger, 2012. P. 37.

³ Bodin J. *On the Demon-mania of witches.*, tr. Scott R. A. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance studies. 2001. P. 141.

⁴ Vervoort R. *De zaak van de gestolen fallussen // Millennium No. 22*. Nijmegen: Brepols. 2008. P. 45–67.

⁵ Бахтин М. М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*. М.: Художественная литература, 1990. С. 163.

⁶ Moens K. *Muziek & Grafiek: Burgermoraal en muziek in de 16de- en 17de- eeuwse Nederlanden*. Antwerp: Hessenhuis, 1994. P. 38.

чину, использующего магический жезл и обнажающегося перед ритуалом, также встречается в некоторых более поздних работах, в частности в одной из картин фламандского мастера Шарля-Эммануэля Бизе (1633–1710) из частного собрания¹. Бизе представляет колдуна, тело которого лишь слегка прикрывает развевающаяся драпировка алого цвета. Он стоит в магическом круге и держит в руках волшебную палочку, его окружает группа людей, помогающих проводить ритуал: старуха со свечой в руке, ведущая за собой обнаженную девушку с метлой, старик в голубом одеянии и др. В темнеющем небе, прорезаемом всполохами огня и клубами дыма, видны летящие на метлах фигуры, таким образом, это вполне традиционное представление о шабаше, пусть и со смещением акцентов на роль мужчин в колдовстве. Однако в этом не было ничего непривычного: одну четвертую от всех осужденных составляли мужчины, а представление о сложном, ученом колдовстве и вовсе было связано исключительно с представителями мужского пола². Художник демонстрирует очень свободную живописную манеру. Он широко, почти эскизно наносит краску, колористически картина подчинена единому коричневатому тону, нарушаемому лишь синим и красным цветовыми акцентами в одеждах героев. Работа демонстрирует необычайную живость и даже эскизную легкость.

Еще один примечательный мотив на рисунке Франкена — архитектурные декорации, имеющие классические формы и вызывающие ассоциации с античными руинами. Можно предположить, что Франкен связывает древние языческие памятники с ересью и колдовством, такой ход мысли был довольно распространен. Демонологи говорят в своих книгах, что ведьмы любят устраивать шабашы на древних руинах³. Более того, именно в стенах Колизея, по воспоминаниям Бенвенуто Челлини, он присутствовал при магическом ритуале⁴. Связь древних руин и черной магии часто встречается в работах мастеров бамбочады, то есть в среде северных художников, работающих на территории Италии. Впервые о сцене шабашей известно еще из текста Карела ван Мандера (1548–1606), описывающего такие картины кисти Бартоломеуса Спрангера (1546–1611)⁵. Однако мы не знаем в точности, как они выглядели, так как есть лишь предполагаемые исследователями к атрибуции Спрангером произведения на этот сюжет. Из голландских ма-

¹ *Lucas M. S.* Het heksengeloof verbeeld: 17de eeuwse voorstellingen in de Nederlanden // *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen*, 1996. P. 126–128.

² *Apps L., Gow A.* Male witches in early modern Europe. Manchester: Manchester University Press, 2003. P. 35.

³ *Vervoort R.* Bruegel's Witches. P. 91.

⁴ Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, флорентинца, написанная им самим во Флоренции / Пер. М. Л. Лозинского. М.: ГИХЛ, 1958. С. 159.

⁵ *Мандер К. ван.* Книга о художниках. Пер.: В. М. Минорский. М.: Азбука, 2007. С. 388.

стеров, включаемых в бамбочаду и писавших ведьм, можно также назвать Якоба ван Сваненбурга (1571–1638), Леонарта Брамера (1596–1674) и Класа Дирка ван дер Хека (1575–1652). Из фламандских живописцев, посещавших Италию, лишь один художник прельстился на изображение ведьм — это Себастьян Вранкс (1573–1647), для которого колдовские сюжеты стали лишь занимательным стаффажем при передаче реальных и фантастических архитектурных пейзажей.

По мнению Р. Ферфорт, многие мотивы были взяты Франкеном из новостной немецкой листовки 1594 года, рассказывающей об ужасах темной магии и казни ведьм в Трире¹. Этот источник мог повлиять и на рисунок немецкого мастера эпохи барокко Михаэля Герра (1591–1661) (Бумага, перо и кисть черным и серым тоном по наброску черным мелом. 1620-е годы. Художественный музей Крокера, Сакраменто). Рисунок Герра, в свою очередь, стал основой для гравюры 1626 года Маттеуса Мериана (1593–1650) с латинским текстом Иоганна Людвига Готфрида (Иоганн Филипп Абелин) (1584–1633)². Одним источником Р. Ферфорт объясняет близость трактовки части композиции с магическим кругом и античными руинами гравюры и рисунком Франкена³. Так как Михаэль Герр вряд ли мог видеть работу фламандского художника, а стилистические особенности рисунка Франкена и его тематика противоречат предположению, что он был создан уже в 1620-е годы по мотивам гравюры Мериана, то можно предположить существование еще одного источника, который был известен и Герру, и Франкену, но пока не обнаружен исследователями.

Другой рисунок мастера хранится в Альбертине. Он выполнен пером и чернилами, а после некоторые фигуры были подцвечены акварелью (ил. 3)⁴. Лист имеет подпись и считается эталонным графическим произведением мастера. Рисунок датирован около 1610 года и представляет собой вариацию темы кухни ведьм, напоминая более всего композицию из Старой Пинакотеки в Мюнхене (Дерево, масло. 42 x 69,1 см), однако на нем меньше фигур, и они скомпонованы немного иначе, чем на картине, хотя многие из них повторены. В самом центре композиции — мотив поклонения небольшому демону, стоящему на табурете, богатая девушка расположена в отдалении слева, перед ней установлен котел, остальные фигуры ведьм сдвинуты в правую сторону. Из композиции исчезает дымоход, хотя мотив летающих за окном у горящей церкви ведьм остается. Многие излюбленные

¹ *Vervoort R.* Bruegel's Witches. P. 91.

² *DaCosta Kaufmann T.* Central European Drawings in the Collection of the Crocker Art Museum. Turnhout: Harvey Miller Publishers, 2004. P. 47.

³ *Vervoort R.* Bruegel's Witches. P. 91.

⁴ URL: <https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/3397d60d-1b4d-48b7-a41b-867a62b64539> (дата обращения: 22.08.23).



Ил. 3. Франс Франкен Младший. Кухня ведьм. 1610.
Рисунок пером коричневым тоном и акварелью по подготовке черном мелом.
19 x 27 см. Альбертина, Вена

детали Франкена, встречающиеся в его кухнях ведьм, также включены в рисунок: это мотив визита богатых знатных женщин в дом ведьм, нанесение мази для полетов, большое количество колдовских надписей и человеческих останков на полу.

Обилие костей в подобных сюжетах Чарльз Зика связывает с представлениями о каннибализме ведьм. По мнению исследователя, акцент на поедании человеческих тел появляется в изобразительном искусстве благодаря открытиям Нового света и знакомству с культурами народов Америки и Африки¹. Постепенно пугающая репрезентация каннибализма перешла от сцен с дикарями на ведовские сюжеты. Способствовало этому и представление, что покровителем темного начала в человеке является Сатурн², наиболее известным деянием которого было поедание собственных детей, часто становящееся предметом интереса со стороны художников. Но возможна и другая точка зрения, связанная с практикой покупки останков казненных для магических ритуалов. Ведьмы интересовались также и телами убитых воинов, так как факт насильственной смерти, согласно текстам демологов, увеличивал силу от используемого объекта³. На это намекает отрубленная голова, которая на рисунке приобретает руки и трансформируется в одного из демонов.

¹ Zika C. Cannibalism and Witchcraft in Early Modern Europe: Reading the Visual Images // Workshop Journal. No. 44. Oxford: Oxford University Press, 1997. P. 77–105.

² Moormann E., Uitterhoeve W. Van Achilles tot Zeus. Thema's uit de klassieke mythologie in literatuur, beeldende kunst en theater. Nijmegen: SUN, 1987. P. 154.

³ Zika C. Exorcising our Demons. Magic, Witchcraft and Visual Culture in Early Modern Europe. Leiden: Brill, 2003. P. 376.

Данный рисунок считается одним из лучших графических творений Франкена по своей беглости и живости в трактовке композиции, сочетаемой с тонкой подцветкой фигур акварелью и мастерским владением прихотливой извивающейся линией, посредством которой мастер моделирует формы. Данный лист может являться подготовительным этапом работы над одной из картин или служить схемой для мастерской, но, вероятно, он так и не был реализован в живописи. По мнению Кристофа Метцера, рисунок представляет законченную мастерскую композицию и изначально предполагался художником как самостоятельное произведение¹.

Третий рисунок Франса Франкена Младшего на тему колдовства находится в Лувре (ил. 4)². Он является еще одной вариацией на тему кухонь ведьм. Мастер изображает интерьер, где помещена фигура богато одетой женщины, пришедшей к ведьмам (любимый мотив художника), и небольшое количество колдуний. Одна из них, имеющая невысокий рост и карикатурные черты лица, уже прислуживает гостье. Другие разделены на две группы: справа ведьмы припадают на колени перед демоном, а слева едва намеченные фигуры готовятся к полету. Ведьма и демон на заднем плане держат лист бумаги, можно предположить, что это дьявольский договор, заключение которого также часто изображалось в сценах с ведьмами. Рисунок кажется более обобщенным, хотя некоторые его части (платье дамы, драпировка в верхней части композиции, сцена заключения договора) довольно детализированы. В данном листе мастер не стремится к законченности композиции, лишь намечая многие детали и создавая более живописное произведение, строящееся на переходах сероватых полутонов.

Помимо сюжетов, связанных с колдовством, встречаются демонические персонажи и в рисунках мастера, посвященных искушению святого Антония. К ранним рисункам художника был отнесен лист из собрания Британского музея на этот сюжет (ил. 5)³. Так, носивший ранее имя Иеронима Босха (1450–1516), он был впервые соотнесен с работами Франкена М. Виннером в 1975 году на основе стилистического сравнения с рисунком из Альбертины⁴. Атрибуция была подтверждена в новейшей публикации Лауры Риттер⁵. По ее мнению, лист может быть датирован второй половиной 1600-х годов, так как демонстрирует большую робость и тщательность в проработке дета-

¹ Schroder K., Metzger Ch. Bosch, Brueghel, Rubens, Rembrandt: Masterpieces of the Albertina. Berlin: Hatje Cantz, 2013. P. 104.

² URL: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020106684> (дата обращения: 22.08.23).

³ URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1946-0713-982 (дата обращения: 22.08.23).

⁴ Wimmer M. Pieter Bruegel d. Ä. als Zeichner. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, 1975. S. 308.

⁵ Ritter L. Tales of the City: Drawing in the Netherlands from Bosch to Bruegel. Cleveland: Cleveland Museum of Art, 2022. P. 176.



Ил. 4. Франс Франкен Младший. Кухня ведьм. 1610-е.
Рисунок пером и кистью коричневым тоном. 25,8 x 38,9 см. Лувр, Париж



Ил. 5. Франс Франкен Младший. Испытание святого Антония.
1605–1610. Рисунок пером коричневым тоном.
19,7 x 29,2 см. Британский музей, Лондон

лей, а также некоторую зависимость от работ мастеров старшего поколения, в частности Яна Брейгеля Старшего (1568–1625)¹. Лист, и действительно, по

¹ Nile T. De. Spoockerijen. Tassonomia di un genere della pittura nederlandese del XVII secolo. Doctoral Thesis. Leiden University. 2013. P. 16.

своей манере отличается от рассмотренных выше, в нем нет беглости и живописности рисунков Франкена 1610-х годов.

Художник изображает святого, сидящего за столом у небольшого дощатого сооружения, напоминающего таверну, рядом находится церковь, а вдали виднеется лишь слегка намеченная башня ратуши. К святому подходит несколько женщин-искусительниц, одна из них пышно одета и протягивает святому кубок, вторая обнажена, а третья выглядит как пожилая крестьянка и может быть трактована как ведьма. Подобная группа встречается в иконографии святого уже с XVI столетия и особенно любима была Яном Брейгелем Старшим и мастерами его круга.

Франкен использует характерный набор демонов, встречающихся и на других его работах. Это существа, похожие на лягушек с круглыми тельцами и раскинутыми в разные стороны лапками, взятые мастером из работ Питера Брейгеля Старшего; обнаженные фигуры с крыльями как у насекомых, которые часто встречаются и у Яна Брейгеля Старшего, в частности, в сценах с Орфеем в аду; отрубленная голова в шлеме с руками, речь о которой уже шла выше; а также комические монстры, похожие на антропоморфных животных, характерные для всей демонической иконографии после Иеронима Босха. Их мы находим в различных произведениях автора, в частности на живописном искушении святого Антония 1605 года из частного собрания¹. Композиция картины более компактная, фигура святого и небольшая группа демонов выдвинуты на первый план. Однако многие детали сближают рисунок и картину. Святой изображен на фоне церкви, простая архитектура которой схожа с храмом на рисунке. Его окружают демоны, подносящие блюдо с кубком и устрицами, являющимися здесь символом земных наслаждений. Характерным является и набор антропоморфных демонов, а за старцем стоит ведьма с темным лицом, напоминающая колдунью с рисунка из собрания Лувра. Встречается похожая приземистая женская фигура и на других работах мастера. Тщательная проработка деталей, довольно темный колорит и тяготение к вертикальной компактной композиции вполне соотносимы с другими ранними произведениями художника, в частности с «Кухней ведьм» 1606 года из Музея Виктории и Альберта².

Интересной особенностью иконографии рисунка из Британского музея является то, что изображенные на нем демоны облачены в латы и кирасы и стреляют из пушки. Вооруженные монстры часто встречаются в сценах с демонами и могут служить аллегорией Гнева. Подобным образом этот смертный грех решен на гравюре по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Гораздо сложнее с изображением артиллерийского орудия, которое практически не

¹ *Harting U. A. Frans Francken der Jungere (1581–1642). S. 300.*

² *Ibid. S. 360.*

встречается, и редким примером, когда пушка появляется в сцене искушения святого Антония, являются работы Жака Калло (1592–1635)¹. Однако первая гравюра французского мастера была выполнена в 1617 году, а вторая — в 1635 году, что отвергает гипотезу о том, что офорты Калло могли послужить основой для иконографии Франкена.

По всей видимости, рисунок Франкена был основой для будущего живописного произведения, не дошедшего до нас. Такой вывод можно сделать, основываясь на существовании картины довольно низкого художественного качества, проданной на аукционе «Кристис» в 2002 году². При продаже картина была атрибутирована как работа художника круга Якоба ван Сваненбурга, однако, по всей видимости, является анонимным повторением работы Франкена или его мастерской. Многие детали, встречающиеся на рисунке, были пропущены на картине или заменены на более обычные — так, пушка стала в живописном варианте телегой.

Еще один интересный лист (около 1605 года. Рисунок пером и коричневым тоном. 16,5 x 18,2 см), считающийся работой Франса Франкена Младшего и изображающий сцену искушения святого Антония, был продан на аукционе «Леклер» в 2010 году³. По своим стилистическим особенностям рисунок схож с работой из Британского музея. Перекликаются и особенности трактовки сюжета: святой представлен в молитве у небольшой часовни, к нему подходит группа демонов с обнаженной искусительницей. Интересно, что Франкен соединяет иконографию искушения святого и сцены колдовства — на переднем плане он помещает ведьму, проводящую обряд в магическом круге. Мастер использует уже привычный набор демонических существ; помимо уже описанных выше монстров, стоит отметить гигантскую ящерицу в центре композиции, которая будет повторена в рисунке из Альбертины.

Интересно включение в группу демонов акробата: этот небольшой монстр изображен на высоких ходулях и расположен на заднем плане. Здесь Франкен вновь обращается к иконографии Питера Брейгеля Старшего, который населил композицию падения мага Гермогена уличными артистами. Он изображает наперсточника с яйцом на голове, чревовещателей, факиров, акробатов и канатоходцев, а также тех, кто показывает трюки, обманно нанося себе раны, втыкая в себя специальные клинки. Однако, помимо обвинений в шарлатанстве и бродяжничестве, уличные артисты осуждались и за связь с дьяволом. Авторы демонологических трактатов, религиозные и светские

¹ Goldstein C. Print culture in early modern France: Abraham Bosse and the purposes of print. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. P. 77.

² См.: Официальный сайт аукционного дома Christies. URL: <https://www.christies.com/lot/lot-3998974> (дата обращения: 22.08.2023).

³ Claire T. Le. Master Drawings. No 26. Hamburg: Le Claire Kunst, 2010. P. 6–7.



Ил. 6. Франс Франкен Младший. Испытание святого Антония.
Около 1610. Рисунок пером и акварелью. 10 x 19 см.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

власти осуждали ярмарочные развлечения¹. Сильнее всего критике подвергались фокусники, имевшие дело с оптическими иллюзиями. Один из самых известных демонологов своего времени Мартин Делрио писал, что фокусники и жонглеры выполняют свои трюки не при помощи тренировок и умения, а при содействии дьявола, который стремится обмануть и запутать человека². Этому же мнения придерживался и Жан Боден, писавший: «Узнать слуг дьявола можно по их фокусам, ослепляя наши глаза и дурманя ум шуткой, они приводят наши души к Сатане»³. В композицию гравюры было вписано слово *praestigijs*, означавшее обман или фокус и имевшее отрицательное значение. Таким образом, наличие уличных артистов лишь усиливает связь образов с ведовством.

Последний рисунок (ил. 6), о котором необходимо сказать, никогда не публиковался ранее и не был учтен в каталоге-резоне Урсулы Хюртинг⁴. Он происходит из специального фонда Государственного Эрмитажа и попал в музей из Германии в результате Второй мировой войны. Его более раннее происхождение до сих пор остается невыясненным. Лист сдублирован и обрзан, имеет форму вытянутого по горизонтали восьмиугольника. Во второй половине XVIII — начале XIX века рисунок был сдублирован на лист бума-

¹ *Mellinkoff R.* Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the late Middle Ages. Los Angeles: University of California Press, 1993. P. 14.

² *Del Rio M.* Investigations into Magic. P. 70.

³ *Bodin J.* On the Demon-mania of witches... P. 96.

⁴ *Harting U. A.* Frans Francken der Jungere (1581–1642).

ги, имеющий водяной знак с гербом Пфальца; подобная маркировка соответствует этому времени и региону, встречается она также в Баварии, в частности, похожий водяной знак есть на бумаге из Вюрцбурга 1800-х годов¹.

Композиция листа, видимо, была несколько больше — можно предположить отсутствие каких-то персонажей, — хотя она и кажется цельной и, вероятно, была обрезана не столь значительно. Этот небольшой рисунок представляет еще одну сцену искушения святого Антония. По своей беглости он может быть отнесен к работам мастера около 1610 года. С работой из Альбертины его связывает еще и подцветка акварелью — мастер использует характерные оттенки серого, розового и желтоватого цветов; и свободное владение линией, которой без лишней штриховки он передает объемные подвижные фигуры. Сама композиция листа довольно динамична: святой, хотя и изображен в молитве, вынужден противостоять демонам, которые замахиваются на него палками и тянут за полы его монашеской рясы. Рисунок по своим художественным качествам занимает место среди лучших графических произведений художника. Стилистические особенности листа убедительно соотносятся с узнаваемой манерой мастера и соответствуют его работам и иконографии рисунка.

Франкен повторяет здесь излюбленные типажи многих демонов. Особенно узнаваемо существо с розовыми крылышками и круглым тельцем, изображенное в центре листа, о таком типе речь уже шла выше. Другой демон, представленный с духовым инструментом, близок к летающим монстрам с рисунка с изображением шабаша из Британского музея. А еще одно существо привлекает внимание своими увечьями — оно изображено справа, его ноги заканчиваются деревянными протезами, а руки опираются на костыли. Эта деталь отражает отношение общества Раннего Нового времени к физическим недостаткам людей, которые воспринимались как кара за грехи. Различные увечья также ассоциировались с идеей ряда демонологических трактатов того времени о том, что дьявол не может создать подобие человека и в любом его приспешнике обязательно есть уродство².

Завершая обзор рисунков Франса Франкена Младшего с демонологическими мотивами, нужно отметить, что сохранилось не столь много авторских листов художника. Большинство из них представляют сложные многофигурные композиции, некоторые из них, как наиболее известный лист из Государственного музея искусств Копенгагена на сюжет Триумфа Нептуна и Амфитриты (1610-е годы. Рисунок пером и коричневым тоном. 31,8 x 40,2 см), легли в основу будущих живописных произведений, но многие остались са-

¹ См.: Официальный сайт каталога водяных знаков Консорциума Бернштейна Австрийской академии наук. URL: <https://memoryofpaper.eu/fligrana/fligrana.php?wmid={DD232256-03CC-436E-AC75-5EC83B60C6C0}> (дата обращения: 22.08.2023).

² Davidson J. P. *The Dark Side of European Culture, 1400–1700*. P. 110.

мостоятельными художественными произведениями, варьирующими наиболее любимые темы художника.

Манера Франкена-рисовальщика отличается живописностью приемов, он использует кисть в отмывке чернил и акварели, свойственно ему и легкое и уверенное владение линией, которая изящно намечает форму. Рисунки Франкена, несмотря на обилие деталей, оставляют живое впечатление, мастер устанавливает баланс между художественной условностью и повествовательностью. А его рисунки с демоническими мотивами позволяют еще глубже проникнуть в вопрос увлечения художника подобными сюжетами, которое длилось недолго — с 1605 по 1613 год. Этим временем датируются все его основные работы, связанные с колдовством и демонами.

Тщательный разбор иконографических особенностей графического наследия Франса Франкена Младшего, посвященного демонологическим образам, показывает участие художника в нескольких важных контекстуальных пластах культуры эпохи барокко. Важно отметить приверженность данного искусства, особенно это хорошо заметно на фламандской почве, традициям XVI столетия. Многие иконографические мотивы творчески перерабатываются, получая новые стилистические воплощения. А реминисценции, идущие от искусства Иеронима Босха и Питера Брейгеля Старшего, получают новое звучание, встраиваются и комбинируются подчас в других сюжетах. При этом иконографическая традиция XVII столетия живо обогащается благодаря притоку новой демонологической литературы и интересу общества к ней. Фландрия, переживающая экономический кризис, связанный с длящимися событиями восьмидесятилетней войны, и являющаяся территорией, на которую направлен особый интерес контрреформационной активности католических теологов, при этом переживает расцвет интереса к сюжетам, связанным с ведовством и демонологией. Графические работы Франса Франкена Младшего демонстрируют эту двойственную природу — увлеченность новыми демонологическими текстами и представлениями и укорененность в традиционной, в некоторых своих мотивах еще позднесредневековой иконографической традиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 541 с.
2. Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, флорентинца, написанная им самим во Флоренции / Пер. М. Л. Лозинского. М.: ГИХЛ, 1958. 544 с.
3. *Мандер К. ван.* Книга о художниках. Пер.: В. М. Минорский. М.: Азбука, 2007. 542 с.
4. *Apps L., Gow A.* Male witches in early modern Europe. Manchester: Manchester University Press. 2003. 322 p.
5. *Bodin J.* On the Demon-mania of witches, tr. Scott R. A. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance studies. 2001. 218 p.
6. *Claire T. Le.* Master Drawings. No 26. Hamburg: Le Claire Kunst, 2010. P. 6–7.

7. *DaCosta Kaufmann T.* Central European Drawings in the Collection of the Crocker Art Museum. Turnhout: Harvey Miller Publishers, 2004. 308 p.
8. *Davidson J. P.* The Dark Side of European Culture, 1400–1700. Denver, Colorado: Praeger, 2012. 248 p.
9. *Del Rio M.* Investigations into Magic. Social and Cultural Values in Early Modern Europe, tr. Maxwell-Stuart P. Manchester: Manchester University Press, 2000. 290 p.
10. Encyclopedia of Witchcraft / Ed. by R. Golden. The Western Tradition. Oxford, Santa Barbara: ABC-CLIO. 2006. 1238 p.
11. *Goldstein C.* Print culture in early modern France: Abraham Bosse and the purposes of print. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. 238 p.
12. *Harting U. A.* Frans Francken der Jungere (1581–1642). Die Gemalde mit kritischen Oeuvrekatalog. Freren: Luca Verlag, 1989. 419 S.
13. *Kieckhefer R.* Magic in the Middle Ages. Cambridge: Cambridge University press, 1989. 219 p.
14. *Lucas M. S.* Het heksengelooft verbeeld: 17de eeuwse voorstellingen in de Nederlanden // Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, 1996. P. 126–128.
15. *Mellinkoff R.* Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the late Middle Ages. Los Angeles: University of California Press, 1993. 360 p.
16. *Moens K.* Muziek & Grafiek: Burgermoraal en muziek in de 16de- en 17de- eeuwse Nederlanden. Antwerp: Hesselhuis, 1994. 160 p.
17. *Moormann E., Uitterhoeve W.* Van Achilles tot Zeus. Thema's uit de klassieke mythologie in literatuur, beeldende kunst en theater. Nijmegen: SUN, 1987. 293 p.
18. *Nile T. De.* Spoockerijen. Tassonomia di un genere della pittura nederlandese del XVII secolo. Doctoral Thesis. Leiden University, 2013. 332 p.
19. *Ostorero M., Paravicini Bagliani A., Utz Tremp K., Chène C.* L'imaginaire du sabbat. Edition critique des textes les plus anciens (1430 c. — 1440 c.). Lausanne: Université de Lausanne, 1999. 571 p.
20. *Ritter L.* Tales of the City: Drawing in the Netherlands from Bosch to Bruegel. Cleveland: Cleveland Museum of Art, 2022. 336 p.
21. *Schroder K., Metzger Ch.* Bosch, Brueghel, Rubens, Rembrandt: Masterpieces of the Albertina. Berlin: Hatje Cantz, 2013. 335 p.
22. *Schuyler J.* The «Malleus Maleficarum» and Baldung's «Witches' Sabbath» // Notes in the History of Art. Vol. 6. No. 3. Chicago: The University of Chicago Press, 1987. P. 20–26.
23. *Vervoort R.* De zaak van de gestolen fallussen // Millennium No. 22. Nijmegen: Brepols. 2008. P. 45–67.
24. *Vervoort R.* Bruegel's Witches. Witchcraft Images in the Low Countries between 1450 and 1700. Bruges: Van de Wiele Publishing, 2016. 135 p.
25. *Waite G. K.* Eradicating the Devil's Minions: Anabaptists and Witches in Reformation Europe, 1535–1600. Toronto: Univ. of Toronto press, 2007. 319 p.
26. *Winner M.* Pieter Bruegel d. Ä. als Zeichner. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, 1975. 436 S.
27. *Zika C.* Cannibalism and Witchcraft in Early Modern Europe: Reading the Visual Images // Workshop Journal. No. 44. Oxford: Oxford University Press, 1997. P. 77–105.
28. *Zika C.* Exorcising our Demons. Magic, Witchcraft and Visual Culture in Early Modern Europe. Leiden: Brill, 2003. 603 p.

Аннотация

Интерес к демонологии проявляется в Южных Нидерландах XVII столетия, находя отражение и в изобразительном искусстве. Проявился он и в ряде произведений фламандского живописца Франса Франкена Младшего и его мастерской. В данной статье автор обращается к группе рисунков Франкена на данную тему, анализируя их иконографию и стилистику. Один из рисунков публикуется и вводится в научный оборот впервые. Ключевой проблемой, интересующей автора, является развитие иконографии демонических мотивов в искусстве XVII столетия, ее преемственность и новации.

Abstract

The interest in demonology emerged in the Southern Netherlands during the 17th century, finding reflection in the fine arts. It was also evident in the works of Flemish painter Frans Francken II and his workshop. The author of the article deals with a series of drawings by Francken on demonic motifs, analyzing their iconography and stylistic features. One of the drawings is published for the first time and introduced into scientific circulation. The key issue of interest to the author is the development of the iconography of demonic motifs in the art of the 17th century, its continuity and innovations.

- ✓ *Ключевые слова:* фламандское изобразительное искусство XVII века, Франс Франкен Младший, иконография, рисунок, демонология.
- ✓ *Keywords:* Flemish fine art of the 17th century, Frans Francken II, iconography, drawing, demonology.

Концепция красоты в философии эстетики В. С. Соловьева

ЩУПЛЕНКОВ ОЛЕГ ВИКТОРОВИЧ

Кандидат исторических наук, доцент кафедры истории, права и общественных дисциплин, Ставропольский государственный педагогический институт, филиал в городе Ессентуки (Ессентуки, Россия)

SHCHUPLENKOV OLEG V.

PhD (Historical Sciences), Associate Professor of the Department of History, Law and Social Sciences, Stavropol State Pedagogical Institute, Branch in Yessentuki (Yessentuki, Russia)

E-mail: oleg.shup@gmail.com

ЩУПЛЕНКОВ НИКОЛАЙ ОЛЕГОВИЧ

Кандидат исторических наук, доцент кафедры истории, права и общественных дисциплин, Ставропольский государственный педагогический институт, филиал в городе Ессентуки (Ессентуки, Россия)

SHCHUPLENKOV NIKOLAY O.

PhD (Historical Sciences), Associate Professor of the Department of History, Law and Social Sciences, Stavropol State Pedagogical Institute, Branch in Yessentuki (Yessentuki, Russia)

E-mail: veras-nik@yandex.ru

Центральным вопросом русской эстетики с середины XIX века является взаимосвязь между искусством и реальностью, искусством и повседневностью. Предлагаемые решения этой проблемы варьируются от традиционной идеи искусства как отражения жизни (или того, какой она должна быть) до тезиса, утверждающего, что искусство должно способствовать преобразованию реальности. Последнее направлено на то, чтобы разбавить искусство повседневности. По этой причине она объединяется с антагонизмом искусства и реальности, превращая его в отдельную, независимую сферу, и выступает за абсолютную автономию эстетической сферы. Эстетика Соловьева хотя и содержит элементы первого решения, но является в большей степени проявлением второго.

Соловьев рассматривает вселенную как органическое целое, наделенное жизнью, что неоплатонически понимается как серия последовательных восхождений по ступеням развития и совершенствования. Физический мир возникает в результате выпадения мировой души из положительной вездесущности, что приводит к распаду и разделению элементов и искажению их взаимоотношений. Космический эволюционный процесс заключается в реорганизации и повторном расположении этих элементов с целью восстановления утраченной гармонии и красоты. С появлением человека в космиче-

ском процессе мировая душа, ответственная за грехопадение, соединяется с Логосом и превращается в Софию. Человек как нечто, приходящее к нему из идеального духовного мира, содержит в себе структуру, формирующую смысл жизни всей вселенной; он единственный, кто способен постичь единство всего со всем.

Одной из важных тем эстетики классического построения, в представлении Соловьева, является красота. Используемые им определения красоты демонстрируют явную зависимость от неоплатонической мысли, из-за чего их нельзя назвать совершенно оригинальными. Соловьев считает, что красота объекта зависит от идеи, и чем больше чувственной пронизательности идеи, тем выше степень красоты. Соединение материального и духовного, воплощение Божественной идеи или духовной телесности, абсолютная красота, по-видимому, возможно только как человеческая или Богочеловеческая победа и заключается в неразделимости тела и души.

«Красота в природе» имеет в качестве эпиграфа знаменитую сентенцию «красота спасет мир», приписываемую князю Мышкину из «Идиота» Достоевского. Учитывая тесную связь между красотой и природой, можно предположить, что Соловьев не случайно выбрал сентенцию Достоевского для открытия этой статьи¹.

Определение в общих чертах смысла этой фразы у Достоевского может прояснить причинно-следственную связь всегда кратких и несколько схематичных утверждений Соловьева. Следовательно, возникает вопрос определения, в каком смысле в мировоззрении Соловьева красота спасет мир и какая красота спасет мир.

Наконец, есть еще один аспект, связанный с красотой, который особенно волновал Соловьева в его позднем творчестве, — фальсификации красоты. Эта проблема перекликается с критическим отказом от теории сверхчеловека и «языческим культом красоты и силы» Ницше². Обе эти проблемы подробно освещены в некоторых статьях и произведениях Соловьева, написанных в период с 1894 по 1900 год. Последнее погружение Соловьева в тему красоты и связь с любовью прослеживается между строк в завершенной за несколько месяцев до смерти автора работе «Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории» (1898–1900), а конкретно в последней части «Краткая повесть об антихристе», которую можно считать ответом на теорию Ницше о сверхчеловеке³.

¹ *Евлампиев И. И.* Достоевский и Соловьев: две тенденции в русской философии конца XIX — начала XX века // Соловьевские исследования. 2004. Вып. 2 (9). С. 5.

² *Соловьев В. С.* Оправдание добра // Соловьев В. С. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1988. С. 470.

³ *Grillaert N.* What the God-seekers found in Nietzsche. The Reception of Nietzsche's Übermensch by the Philosophers of the Russian Religious Renaissance. Amsterdam; New York: Rodopi, 2008. P. 97.

1. Смысл и определение красоты

В «Красоте в природе» Соловьев подчеркивает, что вся философия искусства должна исходить из правильного понимания истинной сущности красоты, проявляющейся в явлениях, в которых она действительно присутствует. Эти явления в основном относятся к двум областям — природе и искусству¹. Вот почему в поисках такого понимания он предлагает начать с изучения конкретных примеров естественной красоты, поскольку в природе «красота проявляется проще, чем в искусстве»².

В «Общем смысле искусства» Соловьев использует именно гегелевское определение красоты как чувственного проявления идеи³. Хотя влияние как Гегеля, так и, например, Шопенгауэра ощущается в разных измерениях мышления Соловьева, последний всегда старается критически дистанцироваться от обоих.

Стоит напомнить, что платонический Соловьев, по утверждению Смита, всегда видит красоту в тесной связи с любовью. Гегелевская красота не является плодом уравнилельной любви, в которой материя и дух находятся на одинаковом уровне. Идеальное проявляется в объекте, но не порождается в нем. Это не пафос любви, а пафос силы, которая диктует и упорядочивает идею. В этих отношениях доминирования теряется то, что для Соловьева — подлинная свобода, обращающая в рабство того, кто желает себя⁴.

Для Шопенгауэра вечные идеи как объективация универсальной воли являются содержанием красоты. Он определяет их как «неверный ответ, потому что для этой теории все существующее является проявлением воли, и не все существующее одинаково прекрасно»⁵.

В своих «Уроках метафизики прекрасного» Шопенгауэр утверждает, что красота существует тогда, когда «форма объекта достигает значительного выражения своей идеи»⁶. Таким образом, отмечает М. Торрес, объект будет тем красивее, чем больше он облегчит созерцание идеи, поднимая наблюдателя над его собственной индивидуальностью. Это позволяет нам интуитивно понять универсальность, которая в нем заключается⁷.

¹ Соловьев В. С. Красота в природе // Соловьев В. С. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. М.: Книга, 1990. С. 119.

² Там же.

³ Соловьев В. С. Общий смысл искусства // Соловьев В. С. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. С. 126–139.

⁴ Smith O. Vladimir Solov'ev and the Spiritualization of Matter. Dissertation Submitted in partial Fulfilment for the Degree of Doctor of Philosophy at University College London. School of Slavonic and East European Studies. London, 2008. P. 252.

⁵ Соловьев В. С. Красота в природе. 1990. С. 95.

⁶ Schopenhauer A. Lecciones sobre metafísica de lo bello. Valencia: Universitat de Valencia, 2004. P. 150

⁷ Marin Torres J. M. Actualidad de Schopenhauer a través de su estética. Los antihegelianos: Kierkegaard y Schopenhauer. Barcelona: Anthropos, 1990. P. 244–245.

Произведение искусства — это просто средство, облегчающее познание, вызывающее наслаждение. «Идея гораздо легче дается нам из произведения искусства чем из непосредственно природы и реальности... Художник... воспроизвел в своем произведении только чистую идею, отделив ее от реальности... представив существенное и характерное в гораздо более чистом виде, чем то, что мы видим вокруг нас»¹.

Для Соловьева красота — это степень воплощения идей или универсальности, то есть вездесущности, в материи. Чем полнее и многограннее это воплощение в материи, тем оно красивее. Разница между естественной красотой и художественной заключается в степени воплощения идей. Эта градация вписывается в мышление русского философа в рамках эволюционной концепции форм красоты как в природе, так и в искусстве, которая отсылает нас не к Шопенгауэру или Гегелю, а к Шеллингу.

Е. Левченко отмечает, что отражение смысловой значимости вокруг красоты как в природе, так и в искусстве прослеживается в творчестве Соловьева как вариация на шеллингианские темы². Для Соловьева, следуя Шеллингу, природа — это нечто живое, находящееся в процессе духовного саморазвития, которое берет свое начало в грубом бессознательном и становится осознаваемым человеком. Художественное творчество у Соловьева является продолжением русского космизма, основанного на холистическом мировоззрении.

Красота, утверждает Соловьев в «Общем смысле искусства», необходима для реализации добра в материальном мире. «Природная красота уже облекла мир своим лучезарным покрывалом, безобразный хаос бессильно шевелится под стройным образом космоса», однако «в природе темные силы только побеждены, а не убеждены всемирным смыслом, самая эта победа есть поверхностная и неполная, и красота природы есть именно только покрывало, брошенное на злую жизнь, а не преобразование этой жизни»³. Человек, изначально наделенный рациональным знанием, способен узнать цель космического процесса и средства его достижения и может действовать с точки зрения идеального принципа, выходить за рамки природы (рациональное знание позволяет человеку познать цель средства ее достижения, и может действовать с точки зрения идеального и выходить за рамки естественного). Конечно, эти утверждения следует рассматривать в связи с тем искусством будущего, которое проповедует Соловьев и которое в юности он называл свободной теургией. Искусство будуще-

¹ Schopenhauer A. Lecciones sobre metafísica de lo bello. P. 144.

² Левченко Е. В. Сакральная суть искусства или эстетика «двойного бытия»: полемическая аура теории Вл. Соловьева // Соловьевские исследования. 2009. Вып. 2 (22). С. 15–29.

³ Соловьев В. С. Общий смысл искусства. С. 128.

го находится за пределами искусства. С точки зрения будущего, отмечает Андерхилл, моральная практика и художественный подход должны сочетаться друг с другом¹.

По мнению Соловьева, «обращаясь к прекрасным явлениям физического мира, мы найдем, что они далеко не исполняют указанных требований или условий совершенной красоты. Во-первых, идеальное содержание в природной красоте недостаточно прозрачно, оно не открывает здесь всей своей таинственной глубины, а обнаруживает лишь свои общие очертания... поверхностной материализации идеального начала в природной красоте соответствует здесь столь же поверхностное одухотворение материи, откуда возможность кажущегося противоречия формы с содержанием... С этим же связано и третье существенное несовершенство природной красоты: так как она лишь снаружи и вообще прикрывает безобразие материального бытия, а не проникает его внутренне и всецело (во всех частях), то и сохраняется эта красота неизменно и вековечно лишь вообще, в своих общих образцах... каждое же отдельное прекрасное явление и существо в своей собственной жизни остается под властью материального процесса, который сначала прорывает его прекрасную форму, а потом и совсем его разрушает, поэтому необходимо вмешательство человека»².

На этих основаниях потребительского предпочтения как на «Красоту в природе», так и на «Общий смысл искусства» Соловьев анализирует развитие различных форм и степеней красоты в природе в первой из статей, а в искусстве — во второй, где он устанавливает уже сформировавшуюся в его сознании классификацию различных видов искусства.

Красота в природе проявляется между двумя полярностями — светом и материей.

«Свет... есть первичная реальность идеи в ее противоположности весо-мому веществу, и в этом смысле он есть первое начало красоты в природе. Дальнейшие ее явления обусловлены сочетаниями света с материей. Такие сочетания бывают двоякого рода: механические, или наружные, и органические, или внутренние»³.

Если красота — это «преображение материи чрез воплощение в ней другого, сверх-материального начала», то основой красоты является свет. Согласно В. Бычкову, «здесь он фактически обращается к давно забытой в новоевропейской культуре метафизике и эстетике света, составлявших важную часть средневековой христианской (особенно византийской и древнерус-

¹ *Underhill E.* The Mysticism. A Study in the nature and development of spiritual consciousness. London: Methuen & co., 1911.

² *Соловьев В. С.* Общий смысл искусства. С. 126–139.

³ *Соловьев В. С.* Красота в природе // Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. М.: Искусство, 1991. С. 44–45.

ской) эстетики. Однако в отличие от своих средневековых предшественников философ позитивистской эпохи спускает световую эстетику с мистических высот абсолютного духовного (даже Божественного — у византийских Отцов Церкви и христианских мистиков) бытия на почву естественно-научных и философских достижений своего времени, оставив световую мистику в качестве идеала грядущей эпохи»¹.

Необходимо отметить, что, хотя в своем исследовании установления красоты в природе Соловьев опирается на научные теории того времени, это рассмотрение света как основы и условия всего жизненного движения восходит к средневековым (западным) размышлениям XIII века о «сиянии материи», что, например, резюмирует де Брюйн в своих исследованиях средневековой эстетики².

В «Философии искусства» Шеллинг утверждает, что красота присутствует всякий раз, когда «свет и материя, идеальное и реальное вступают в контакт... красота — это полное взаимопроникновение или объединение того и другого»³.

Что касается Шопенгауэра, то его критические взгляды на метафизику света, как отмечает Филоненко, вдохновлены Платоном и Плотинином⁴, к которым следует добавить влияние Теории цвета Гёте. И Гёте, и Шеллинг были ответственны за возрождение Плотина в романтизме⁵. В сущности, Соловьев придерживался схожих взглядов в своем понимании красоты через свет и материю, развивал и совершенствовал подобную позицию в своем творчестве.

Соловьев подчеркивал существование трех типов небесной красоты: красоты солнца, олицетворяющего мировое всеединство или торжество светлых сил; красоту луны, олицетворяющей пассивное мировое единство со стороны воспринимающей его материальной природы; и красоту звезд, свет изначальной расчлененности на множественность самостоятельных средоточий, обнимаемых, однако, общею гармонией⁶.

Согласно Бычкову, «для бытия красоты вовсе не нужно, чтобы темная сила была уничтожена в торжестве мировой гармонии: достаточно будет, если светлое начало подчинит себе темное, отчасти воплотится в нем, овладеет им, но не уничтожит окончательно»⁷.

«Безобразное, как эстетическая характеристика хаоса, — продолжает исследователь, — проявляет себя только с появлением красоты, с момента, ко-

¹ Бычков В. В. Эстетика В. С. Соловьева как актуальная парадигма // История философии. 1999. № 4. С. 42–43.

² De Bruyne E. Estudios de estética medieval. El siglo XIII. Vol. 3. Madrid: Gredos, 1959. P. 24–37.

³ Шеллинг В. Ф. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. С. 81–82.

⁴ Philonenko A. Schopenhauer. A philosophy of tragedy. Barcelona: Anthropos, 1989. P. 169.

⁵ Schopenhauer A. Lecciones sobre metafísica de lo bello. P. 158.

⁶ Соловьев В. С. Красота в природе. 1991. С. 47.

⁷ Бычков В. В. Эстетика В. С. Соловьева как актуальная парадигма.

гда свет и жизнь начинают пронизывать косную материю, когда появляется форма. Красота и “безобразие” — два взаимопроявляющих себя феномена. Отсутствие одного приводит к исчезновению и другого. Начало, противодействующее становлению идеальной формы, “должно производить резкое впечатление безобразия”¹. Красота и безобразное обуславливают друг друга, отсутствие одного ведет к исчезновению другого. Противодействие хаотических сил пропорционально степени совершенствования в организации материи, адекватности в воплощении идеи².

По мнению В. Моисеева, Соловьев выделяет три чувства красоты: «1) красота как надматериальное всеединство, когда надматериальное начало (идея) воплощает себя в материи; 2) красота как равновесное, гармоничное всеединство, в котором особенно достигается законченность, равновесие, гармония синтезируемых начал; 3) красота как финальное всеединство, достигаемое на конечных стадиях развития мирового эволюционного процесса, где форма получает момент автономии»³. Процесс утверждения красоты в природе, или, по выражению Моисеева, «космический эстетогенез», ведет к зарождению истории искусства⁴.

Согласно утверждению Беркли, «какое искреннее удовольствие созерцать природные красоты земли! <...> Какого же обращения заслуживают в таком случае те философы, которые лишают эти благородные и восхитительные сцены всякой реальности? Как можно принимать во внимание те принципы, которые заставляют нас думать, что вся видимая красота творения — это ложный воображаемый блеск»⁵.

Как предполагает Матсар, с онтологической точки зрения красота — это соединение материального и духовного, с софиологической — воплощение красоты, Божественная идея или духовная телесность, а с антропологической точки зрения абсолютная красота, по-видимому, возможна только как человеческое достижение или триумф и заключается именно в неразделимости тела и души⁶. Человеческое существо достигло совершенства в том, что каса-

¹ *Королькова Е. А.* Смысл красоты в природе (Ф. Шеллинг и Вл. Соловьев) // Серия «Symposium». Минувшее и непреходящее в жизни и творчестве В. С. Соловьёва. Вып. 32: Материалы международной конференции 14–15 февраля 2003 г. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. С. 36.

² *Бычков В. В.* Русская теургическая эстетика. М.: Ладомир, 2007. С. 65.

³ *Моисеев В. И.* «Оправдание красоты»: проблема реконструкции эстетической философии Владимира Соловьева // Symbol w kulturze rosyjskiej / Red. naukowa K. Duda, T. Obolovitch. Wyszka Szkoła Filozoficzno-Pedagogiczna “Ignatianum”. Krakow: Wydawnictwo WAM, 2010. S. 115–128.

⁴ Там же. С. 116.

⁵ *Berkeley G.* Tres diálogos entre Hílas y Filónus. Transferencia de capullos de concha. Madrid: Alianza Editorial, 1990. P. 135–137.

⁶ *Матсар М.* В диалоге с позитивизмом: становление положительной эстетики (О. Конт, Н. Г. Чернышевский, В. С. Соловьев) // Соловьёвские исследования. 2009. Вып. 4 (24). С. 27.

ется его биологической формы, и любое возможное дальнейшее развитие или эволюция находят отклик в стремлении Соловьева выявить «хорошую сторону» нищестанства, заключающегося в преобразовании или преображении его природного или материального существа в Богочеловеческое существо¹. Соединение естественного человеческого с Божественным, в сущности, как и соединение материального и духовного, сама суть красоты. Человек — это не только высшее проявление красоты в природе; его действия и сознательное, свободное сотрудничество с Божественной силой зависят от установления и воплощения абсолютной красоты. Хотя преобразование или преображение всей реальности является задачей человечества как коллективного организма, необходимо также индивидуальное преобразование каждого человека, чтобы сделать его более чутким к восприятию Божественного замысла².

2. Какая красота спасет мир?

Если искусство обладает теургической природой, значит преобразовывать бытие из эстетической сферы возможно. По мнению В. Зеньковского, эстетический утопизм Соловьева очень близок к эстетическому утопизму других русских авторов — например, Ф. Достоевского³. В обоих случаях это связано с определенным антропологическим пониманием и отражает сходную позицию в отношении чувства красоты и задач искусства. Тем не менее эстетический утопизм Соловьева погружен в эсхатологическую перспективу, отсутствующую у русского романиста⁴. Эта связь между эстетикой и эсхатологией связана с приоритетом философии Соловьева, проистекающей из его мистических встреч с Софией. И своей эстетикой, и своей эсхатологией Соловьев пытается ответить на вопрос о конечном предназначении материи⁵. По словам Левченко, именно эта взаимосвязь между эстетикой и эсхатологией лежит в основе теургического понимания искусства⁶.

Эстетика, утверждает Мазинг-Делик, является ключом к спасительной программе Соловьева и отсылает к его космогонии, падению Софии и идее космического процесса как постепенного восстановления утраченной перво-

¹ *Моисеев В. И.* О двух метафизических моделях и философии Владимира Соловьёва // Соловьёвские исследования. 2013. № 2. С. 6–16.

² *Серова Н. В.* Теургийный смысл красоты в философских исканиях В. С. Соловьёва и в художественных воплощениях искусства XIX–XX вв. // Соловьёвские исследования. 2009. Вып. 4 (24). С. 60.

³ *Зеньковский В. В.* Идея всеединства в философии В. С. Соловьёва // Зеньковский В. В. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. М.: Русский путь, 2008. С. 228–245.

⁴ Там же. С. 241.

⁵ *Smith O.* Vladimir Solov'ev and the Spiritualization of Matter. P. 245.

⁶ *Левченко Е. В.* Сакральная суть искусства или эстетика «двойного бытия»... С. 15–29.

начальной красоты. Красота исправляет структурную ошибку в расположении элементов этого мира, вызванную самоутверждением Софии и ее последующим падением. Окончательное исправление этих ошибок в материальном мире будет означать их увековечение: смерть — не что иное, как результат неправильного устройства этого мира¹. По мнению Н. Серовой, то, что красота имеет теургическое значение, означает, что она препятствует разрушению и смерти, духовно совершенствует человека и способствует восстановлению его истинной природы. Проявление теургии красоты заключается в гармонизации природных явлений и их объединении под единым духовным началом, приобретающим черты единого мистического творчества. Красота оказывает сопротивление действующим в природе процессам энтропии и разрушения, которые человек сам по себе не в состоянии преодолеть². Но преодолеть хаос способна только абсолютная красота. Под силу ли человеку создать абсолютную красоту? Да, хотя и не без Божьей помощи — таков был бы возможный ответ Соловьева.

Как и Соловьев, Достоевский пытался быть посредником между радикалами, их эстетическим утилитаризмом — и пуристами, выступающими за «искусство ради искусства». Хотя проблемы чувства красоты и задачи искусства, очевидно, глубоко волновали Достоевского, в статьях и письмах он лишь изредка поднимал эти вопросы, основное же внимание им уделял в своих романах³. Будучи глубоко религиозным, Достоевский свое мистическое ощущение образа передавал персонажам, через которых проявлялась философско-эстетическая концепция красоты, глубоко прочувствованная самим художником, но не стоит забывать, что слова и поступки персонажей далеко не всегда должны соответствовать мировоззрению автора⁴.

Наиболее обширную формулировку эстетических идей Достоевского можно найти в статье 1861 года, озаглавленной «Г-н -бов и вопрос об искусстве». Достоевский полемизирует с такими радикальными представителями интеллигенции, как Чернышевский, Добролюбов и Писарев, выступавшими с критикой эстетического утилитаризма Соловьева. Иными словами, статья представляет собой жаркие дебаты, демонстрирующие споры, которые велись в российской прессе с 1860-х годов вокруг отношения искусства к реальности и его функции, об основных направлениях

¹ *Masing-Delic I.* Abolishing death: A Salvation Myth of Russian Twentieth-century Literature. Stanford: Stanford University Press, 1992. P. 109–110.

² *Серова Н. В.* Теургийный смысл красоты в философских исканиях В. С. Соловьёва и в художественных воплощениях искусства XIX–XX вв. С. 58–67.

³ *Зеньковский В. В.* Проблема красоты в мирозерцании Достоевского // Путь. 1933. № 37. С. 36–60.

⁴ *Jackson R. L.* Dostoevsky's Quest for Form. A Study of his Philosophy of Art. New Haven: Yale University Press, 1966. P. 41

и представителей религиозно-философских направлений, о которых говорилось выше¹.

В начале статьи «Красота в природе» Соловьев признавал неоднозначным возложение на красоту миссии спасения мира, в то время как и утилитаристы, и сторонники искусства ради искусства говорили о необходимости спасения красоты.

Утилитаристы, отвергая искусство ради искусства, признают возможность подлинной красоты действовать в реальности, того, что «эстетическое прекрасное должно вести к подлинному улучшению реальности»². На взгляд Соловьева, утилитаристы ошибочно пытаются искусственно воплотить красоту в реальности, в то время как смысл и полезность искусства заключается в красоте, которую художник в порыве вдохновения создает своими собственными средствами, опираясь на собственное понимание красоты³.

Смысловая органичность искусства и реальности заключается, по мнению Соловьева, в стремлении искусства быть реальной силой, которая освещает и возрождает мир⁴. Достоевский видел в искусстве то, что оно заключает в себе «мощные средства и великую силу», запечатленные в красоте, которую оно способно преобразовать⁵.

В своем видении красоты Соловьев неизбежно адресует понимание прекрасного человеческой природе, характеристике сущности отражения реальности в образах. В конце XIX века постмодернистские акценты определения человеческой природы приобретают характер взаимосвязи психического и биологического в человеке⁶. Этот взгляд подчеркивает фундаментальную основу для развития биоэтики, поскольку позволяет вмешиваться и изменять человеческую жизнь, что стало возможным благодаря достижениям в области биотехнологий. Но вмешательство в человеческую природу чревато также этическими и политическими последствиями.

Современное поколение живет в рамках новой космологии, созданной последней технологической революцией и определяемой во многих своих

¹ Ермолаева В. Е., Харгроув Ю. Основы этики отношений с природной средой // Глобальные проблемы и перспективы цивилизации. Философия отношений с природной средой. М.: ИНИОН РАН, 1994. С. 80.

² Королькова Е. А. Смысл красоты в природе (Ф. Шеллинг и Вл. Соловьев). С. 36–38.

³ Соловьев В. С. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина // Соловьев В. С. Литературная критика. М.: Современник, 1990. С. 223–273.

⁴ Соловьев В. С. Три речи в память Достоевского: (1881–1883 гг.). М.: Университетская типография (М. Катков), 1884. С. 8.

⁵ Зырянов О. В. Г-н -бов и вопрос об искусстве // Достоевский: Сочинения, письма, документы: Словарь-справочник. СПб.: Институт русской литературы (Пушкинский Дом), 2008. С. 197–200.

⁶ Marcos A. El sentido común de la bioética // Cuadernos de Bioética. 2013. Vol. 24. № 81. P. 157.

существенных аспектах постмодернистским мышлением. Постмодернистская космология заменила универсальные истины «вариантами игр», «перспективами», «моделями» и «творческими возможностями»¹. Достижения в области биотехнологий позволяют отказаться от естественного детерминизма; природа изобретается заново или переделывается, и именно человек, ставший «управляющим эволюцией», устанавливает правила и параметры новой реальности.

Собственную жизнь на индивидуальном уровне можно рассматривать как изменяемый проект — как на физическом, так и на психическом уровне. Таким образом, мы находимся на этапе перехода к новой «творческой» эре, движимой «белковым телом». «Эта жизнь, долгое время считавшаяся творением Божиим, в последнее время рассматривается как случайный процесс, управляемый “невидимой рукой” естественного отбора, и представляется как творческая среда с непредсказуемыми возможностями»².

В контексте психосоциальной природы познания человека возникла необходимость переосмыслить природу этого «управляющего», а также подумать о том, куда направить ход эволюции. Спектр ответов, данных на этот вопрос в рамках постмодернистской космологии, можно сгруппировать, как отмечает Маркос, вокруг двух противоположных полюсов: тех, кто отрицает существование человеческой природы, и тех, кто защищает идею, что человек — это только природа, и ничего больше. Критики человеческой природы настаивают на основополагающей и радикальной свободе человека.

С позиций экзистенциализма и нигилизма, обобщенных постгуманизмом, люди не имеют общей сущности или природы. Сторонниками постгуманизма утверждается идея естественной природы человечества, человек — это всего лишь часть природы, вид животных, и не более того. Этот радикальный натурализм ведет к трансгуманизму, который отстаивают такие авторы, как Бостром или Савулеску, выступающие за модификацию и искусственную обработку человека для его улучшения³.

Согласимся: постгуманизм — это постмодернистский феномен, который концентрируется на критике и преодолении исторического гуманизма, в то время как трансгуманизм стремится улучшить человека как живой организм. Между обоими движениями существует определенная конвергенция, предполагающая представление человека в фокусе вариативной системы. Оба направления мысли приходят к Ницше как к одному из столпов, на которых строятся его теории⁴. Конечно, Ницше рассматривает человека с на-

¹ *Rifkin, J.* El siglo de la biotecnología. El comercio genético y el nacimiento de un mundo feliz. Barcelona, Paidós. 2009. P. 304.

² *Ibid.* P. 308.

³ *Marcos A.* El sentido común de la bioética. P. 157–158.

⁴ *Ibid.* P. 159.

туралистической точки зрения как разновидность животного и в контексте эволюционного процесса. Его философию необходимо рассматривать, на взгляд А. Рока, как переосмысление размытых границ между человеком и животным и как попытку выйти за рамки гуманизма¹. Если исторически гуманизм стремился найти и показать путь, который позволил бы человеку стать настоящим и подлинным человеком, то путь, который предлагает Ницше, ясен: человек должен исчезнуть, выйти за пределы человеческого, чтобы на его месте появился сверхчеловек.

Преображение мира и человека — это не часть трансцендентного действия, не катаклизм, что разорвет бесконечную петлю застрявшей в стагнации цивилизации, но имманентный и медленный эволюционный процесс возрождения, обожествления человека и природы. Культура, наука и искусство, объединенные религиозной целью, оправданы в рамках этой картины мира. Однако человечество может, пользуясь своей свободой, выбрать другой путь. Идея о важности миссии человека сочетается в его мышлении с пониманием сложной человеческой природы, которая может исказить Божественный план. Человек может предать эволюционную цель, поставленную перед его разумом, и отвернуться от Божественного. Чтобы взять в свои руки бразды правления эволюцией, человек должен сначала изменить свою собственную внутреннюю природу, потому что «человек действует как хочет, но хочет он согласно тому, каков он есть, т. е. каков его особенный характер»².

Чем глубже индивидуум берет на себя Божественную задачу, тем сильнее коллективная человеческая воля. Но как мы узнаем, что движемся в правильном направлении? Есть один критерий, и это красота, которая, в мышлении Соловьева, выступает не только как эстетическая, но и как онтологическая категория. Красота — это признак степени воплощения всеобъемлющей идеи в материальном мире.

Гармония и баланс между идеальным и материальным при помощи красоты создает материальную причастность вневременности идеала. Истинная красота — это признак победы добра над негативными аспектами материального. По Н. Федорову, человеческая задача состоит в том, чтобы внедрить этический принцип в материальную реальность, сделав ее истинной и прекрасной³. Поскольку нечто, наделенное абсолютной красотой, побеждает время, религиозная утопия Соловьева, как и утопия Федорова, также является программой увековечения. Восстановление вездесущности в материальном

¹ *Roca A. V. Sloterdijk, Agamben y Nietzsche: Biopolítica, Posthumanismo y Biopoder // Nómadas, Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas. 2009. № 23. P. 291–302.*

² *Соловьев В. С. Критика отвлеченных начал = Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьева / Под ред. и с примеч. С. М. Соловьева и Э. Л. Радлова. Т. 2: 1873–1880. СПб.: Просвещение, [1911]. С. 86.*

³ *Young G. M. The Russian Cosmists: The Esoteric Futurism of Nikolai Fedorov and his Followers. New York: Oxford University Press, 2012. P. 4.*

мире — это восстановление отношений между элементами этого мира, их гармонизация. Смерть — результат неправильных отношений или гибель мира.

Хотя Соловьев видит в разуме квинтэссенцию человеческих способностей, было бы ошибкой считать, что он тем самым отдает предпочтение чисто теоретической сфере. Стоящая перед человеком задача требует одновременного применения всех его способностей: разума, вдохновения, интуиции, иррационального и бессознательного, присутствующих в каждом творческом акте, в каждом мистическом видении. Более того, воплощение в материальной реальности всепроникающего идеала, который обнаруживает наш разум, для Соловьева — задача искусства, но искусства коллективного, или коллективного творчества, которое будет использовать собственную жизнь и реальность в качестве материала и который будет увековечен в том, что мы могли бы назвать окончательным и абсолютным произведением искусства. В любом случае художником будет не человечество, а Бог, который будет действовать через человечество, когда этого захотят все и каждый, объединенная этой конечной целью воля человечества.

Основная идея в этом вопросе также не нова; она появляется уже в Платоновом «Ионе»: через вдохновенного художника действует Божественное. Соловьев расширяет и экстраполирует эту идею, чтобы говорить о скоординированном человечестве, способном принимать Божественную энергию и позволять ей действовать через себя. Человечество, с помощью которого осуществляется эта работа, больше не будет просто человечеством или искусством в привычном смысле¹. В то время как творческая энергия исходит от Божественного, воплощение вездесущности в материи, или, что то же самое, создание ее красоты в абсолютном смысле, требует участия человека как необходимое условие. Так было для появления Богочеловека, так будет и для преображения человечества в Богочеловечество.

Возможно, в постмодернистской космологии, в которой человечество находится, жизнь превращается в художественную среду непредсказуемых возможностей. Люди перемещаются между перспективами и вариантами игры. Можно полностью обойтись без финалистических объяснений, но это не то же самое, что утверждать, что их необходимо искоренить или что от них можно полностью отказаться. Человек давно порвал с человеческой природой, с фиксированной и антиисторической сущностью. Особенностью человеческого вида является его неспецифичность. Мы можем придумывать мифы, великие истории, которые отвечают нашей потребности в смысле существования. Мы можем жить, как животные. Мы можем играть в Бога. Возможно, есть и другие варианты. Мы также можем попытаться установить абсолютную цель, которая объединит и направит все человечество, единое челове-

¹ *Fernández Calzada M.* Vladímir Soloviev y la filosofía del Siglo de Plata. Lo estético como factor religioso-transfigurativo: Tesis doctoral. Universidad de Valladolid. 2013. P. 119–270.

ство, и осознавать свою потенциальную силу и свою ответственность перед будущими поколениями, перед всей природой, почему бы и нет.

В заключение можно сказать, что, рассматривая эстетико-этический симбиоз мировоззрения Соловьева, необходимо подчеркнуть различие исторических форм понимания, которые выделил русский мыслитель в отношении к искусству и субъектам, практикам и объектам, которые составляют познание. Тем самым Соловьев не пытался установить волевые обязательства, не говоря уже о телеологии или аксиологии ценностей. Разработанное им учение о красоте направлено на поиск исторически определенной логики того, как эти отношения переживали отдельные люди, начиная с категории подчинения. Будь то через образование через искусство, через внедрение системы ценностей культуры, через сакрализацию искусства как схемы священного или через красоту ради красоты, превосходящей доброту. Все эти комбинации являются результатом случайных взаимодействий, с помощью которых мы, люди, строим наши представления о мире и, следовательно, о наших культурах и цивилизациях. Вот почему полезность искусства связана со структурной, контекстуальной, ситуационной схемой, которую можно четко определить, показав ее составляющие элементы.

По мнению Соловьева, любое взаимодействие между эстетическим и этическим задано как особенность, поэтому необходимо иметь всеобъемлющее притязание, которое должно спасти человека от возможного насилия, возникающего в хаосе существования, или же избавить его от лишений. Говоря о полезности этического и эстетического, мы утверждаем о том, что считаем полезным для нашего собственного существования.

Соловьев воспринимает искусство через красоту всего, что окружает человека и что вступает в противоречие с негативными проявлениями человеческой жизни. По мнению мыслителя, негатив и хаос становится тем, что мобилизует творческий потенциал человека как художника, вынуждает его через образ искать путь к освобождению души от зла. Единство зла и добра в полной мере отражает смысл жизни, показывает путь через самоочищение к бессмертию. Апофеозом жизни, по Соловьеву, является утверждение «красота есть бессмертие», подчеркивающее признание красоты как реальной силы, побеждающей хаос, разрушение и смерть.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бычков В. В.* Русская теургическая эстетика. М.: Ладомир, 2007. 743 с.
2. *Бычков В. В.* Эстетика В. С. Соловьева как актуальная парадигма // История философии. 1999. № 4. С. 3–43.
3. *Евлампиев И. И.* Достоевский и Соловьев: две тенденции в русской философии конца XIX — начала XX века // Соловьевские исследования. 2004. Вып. 2 (9). С. 5–22.
4. *Ермолаева В. Е., Харгроув Ю.* Основы этики отношений с природной средой // Глобальные проблемы и перспективы цивилизации. Философия отношений с природной средой. М.: ИНИОН РАН, 1994. С. 75–81.

5. *Зеньковский В. В.* Идея всеединства в философии В. С. Соловьёва // Зеньковский В. В. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. М.: Русский путь, 2008. С. 228–245.
6. *Зеньковский В. В.* Проблема красоты в миросозерцании Достоевского // Путь. 1933. № 37. С. 36–60.
7. *Зырянов О. В.* Г-н -бов и вопрос об искусстве // Достоевский: Сочинения, письма, документы: Словарь-справочник. СПб.: Институт русской литературы (Пушкинский Дом), 2008. С. 197–200.
8. *Королькова Е. А.* Смысл красоты в природе (Ф. Шеллинг и Вл. Соловьёв) // Серия «Symposium». Минувшее и непреходящее в жизни и творчестве В. С. Соловьёва. Вып. 32: Материалы международной конференции 14–15 февраля 2003 г. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. С. 36–38.
9. *Левченко Е. В.* Сакральная суть искусства или эстетика «двойного бытия»: полемическая аура теории Вл. Соловьёва // Соловьёвские исследования. 2009. Вып. 2 (22). С. 15–29.
10. *Матсар М.* В диалоге с позитивизмом: становление положительной эстетики (О. Конт, Н. Г. Чернышевский, В. С. Соловьёв) // Соловьёвские исследования. 2009. Вып. 4 (24). С. 27–40.
11. *Моисеев В. И.* «Оправдание красоты»: проблема реконструкции эстетической философии Владимира Соловьёва // Symbol w kulturze rosyjskiej / Red. naukowa K. Duda, T. Obolovitch. Wyższa Szkoła Filozoficzno-Pedagogiczna “Ignatianum”. Krakow: Wydawnictwo WAM, 2010. S. 115–128.
12. *Моисеев В. И.* О двух метафизических моделях и философии Владимира Соловьёва // Соловьёвские исследования. 2013. № 2. С. 6–16.
13. *Серова Н. В.* Теургийный смысл красоты в философских исканиях В. С. Соловьёва и в художественных воплощениях искусства XIX–XX вв. // Соловьёвские исследования. 2009. Вып. 4 (24). С. 58–67.
14. *Соловьёв В. С.* Значение поэзии в стихотворениях Пушкина // Соловьёв В. С. Литературная критика. М.: Современник, 1990. С. 223–273.
15. *Соловьёв В. С.* Красота в природе // Соловьёв В. С. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. М.: Книга, 1990. 573 с.
16. *Соловьёв В. С.* Красота в природе // Соловьёв В. С. Философия искусства и литературная критика. М.: Искусство, 1991. 702 с.
17. *Соловьёв В. С.* Критика отвлеченных начал = Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьёва / Под ред. и с примеч. С. М. Соловьёва и Э. Л. Радлова. Т. 2: 1873–1880. СПб.: Просвещение, [1911]. 370 с.
18. *Соловьёв В. С.* Общий смысл искусства // Соловьёв В. С. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. М.: Книга, 1990. С. 126–139.
19. *Соловьёв В. С.* Оправдание добра // Соловьёв В. С. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1988. С. 47–580.
20. *Соловьёв В. С.* Три речи в память Достоевского: (1881–1883 гг.). М.: Университетская типография (М. Катков), 1884. 55 с.
21. *Шеллинг В. Ф.* Философия искусства. М.: Мысль, 1966. 496 с.
22. *Berkeley G.* Tres diálogos entre Hílas y Filónus. Transferencia de capullos de concha. Madrid: Alianza Editorial, 1990. 189 p.
23. *De Bruyne E.* Estudios de estética medieval. El siglo XIII. Vol. 3. Madrid: Gredos, 1959. 263 p.
24. *Fernández Calzada M.* Vladímir Soloviev y la filosofía del Siglo de Plata. Lo estético como factor religioso-transfigurativo: Tesis doctoral. Universidad de Valladolid. 2013. 410 p.
25. *Grillaert N.* What the God-seekers found in Nietzsche. The Reception of Nietzsche s Übermensch by the Philosophers of the Russian Religious Renaissance. Amsterdam; New York: Rodopi, 2008. 282 p.
26. *Jackson R. L.* Dostoievsky’s Quest for Form. A Study of his Philosophy of Art. New Haven: Yale University Press, 1966. 274 p.

27. *Marcos A.* El sentido común de la bioética // Cuadernos de Bioética. 2013. Vol. 24. № 81. P. 155–168.
28. *Marin Torres J. M.* Actualidad de Schopenhauer a través de su estética. Los antihegelianos: Kierkegaard y Schopenhauer. Barcelona: Anthropos, 1990. 285 p.
29. *Masing-Delic I.* Abolishing death: A Salvation Myth of Russian Twentieth-century Literature. Stanford: Stanford University Press, 1992. 376 p.
30. *Philonenko A.* Schopenhauer. A philosophy of tragedy. Barcelona: Anthropos, 1989. 271 p.
31. *Rifkin J.* El siglo de la biotecnología. El comercio genético y el nacimiento de un mundo feliz. Barcelona, Paidós. 2009. 384 p.
32. *Roca A. V.* Sloterdijk, Agamben y Nietzsche: Biopolítica, Posthumanismo y Biopoder // Nómadas, Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas. 2009. № 23. P. 291–302.
33. *Schopenhauer A.* Lecciones sobre metafísica de lo bello. Valencia: Universitat de Valencia, 2004. 425 p.
34. *Smith O.* Vladimir Solov'ev and the Spiritualization of Matter. Dissertation Submitted in partial Fulfillment for the Degree of Doctor of Philosophy at University College London. School of Slavonic and East European Studies. London, 2008. 325 p.
35. *Underhill E.* The Mysticism. A Study in the nature and development of spiritual consciousness. London: Methuen & co., 1911. 585 p.
36. *Young G. M.* The Russian Cosmists: The Esoteric Futurism of Nikolai Fedorov and his Followers. New York: Oxford University Press, 2012. 296 p.

Аннотация

Рассматривая философию эстетики В. С. Соловьева, необходимо отдельно остановиться на его концепции красоты. Невозможно рассматривать искусство в отрыве от красоты у мыслителя, погруженного в традиционную концепцию эстетики. Необходимо более подробно вернуться к различным определениям красоты, которые можно найти в творчестве Соловьева, попытаться рассмотреть их на фоне философов, на которых он частично опирается, частично дистанцируется или критически отвергает. Основными справочными работами по этому вопросу являются статьи «Общий смысл искусства» и, прежде всего, «Красота в природе».

Abstract

Examining the philosophy of aesthetics of Vladimir Solovyov, it is necessary to focus separately on his concept of beauty. It is impossible to consider art apart from beauty in the thought of a thinker immersed in the traditional concept of aesthetics.

Various definitions of beauty found in Solovyov's works should be studied more and analyzed in comparison with the perspective of philosophers whom Solovyov partially relies on, partially distances himself from, or critically rejects. The main reference works on this subject are the articles 'The general Meaning of Art' and, above all, 'Beauty in Nature'.

- ✓ *Ключевые слова:* идеал, искусство, красота, природа, философия, человек.
- ✓ *Keywords:* ideal, art, beauty, nature, philosophy, human being.

М. М. Бахтин как теоретик кино: автокоммуникация на рапиде

МАРКОВ АЛЕКСАНДР ВИКТОРОВИЧ

Доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)

MARKOV ALEXANDER V.

Doctor of Philology, Full Professor, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)

E-mail: markovius@gmail.com

ШТАЙН (БРАТИНА) ОКСАНА АЛЕКСАНДРОВНА

Кандидат философских наук, доцент кафедры истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры, Уральский федеральный университет имени первого президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия)

SHTAYN (BRATINA) OKSANA A.

PhD (Philosophy), Associate Professor, Department of History of Philosophy, Philosophical Anthropology, Aesthetics and Theory of Culture, Ural Federal University Named after the First President of Russia B. N. Yeltsin (Ekaterinburg, Russia)

E-mail: shtaynshtayn@gmail.com

М. М. Бахтин в книге «Проблемы творчества Достоевского» высказывается о кинематографе презрительно: полемизируя с тезисом Леонида Гроссмана о быстрой смене разнородных эпизодов как специфике романов Достоевского, Бахтин говорит: «[ч]то касается вихревого движения, то здесь с Достоевским может поспорить самый пошлый современный кино-роман»¹. Эту же фразу Бахтин повторяет во второй редакции своей книги, «Проблемы поэтики Достоевского», только слово «кинороман», по новым редакционным требованиям, пишет слитно². Между двумя редакциями книги прошло 33 с лишним года, за это время кинематограф успел стать звуковым и цветным, но понятие «кинороман» у Бахтина не сдвинулось с места. Понятно, что выражение «кино-роман» Бахтин использует в общем значении массового зрелища, фильма, где есть любовь и измена, страсть и заговор, соперничество и угроза убийства, тюрьма и счастливый исход. Представить такой

¹ *Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского // Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 2. М.: Русские словари, 2000. С. 11.*

² *Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. С. 12.*

«кино-роман» нам нетрудно, но все же рассуждение Бахтина явно не сводится только к критике массовых вкусов.

Бахтин бранит выражение Гроссмана «вихревое движение событий» (поясняющим синонимом которого, заметим, является выражение «разбросанный ход событий»¹, которое к кино явно не может быть отнесено даже при большом желании), имеющее в виду постоянную смену планов происходящего при общем объединяющем хаосе человеческих дел: «В самом деле, едва ли вихревое движение событий, как бы оно ни было мощно, и единство философского замысла, как бы он ни был глубок, достаточны для разрешения той сложнейшей и противоречивейшей композиционной задачи, которую так остро и наглядно сформулировал Гроссман»². Получается, что Бахтин видит Достоевского-писателя, который, осознанно или не вполне осознанно, ставит перед собой задачи, и полностью осознанно решает поставленные перед ним задачи. Но Гроссман, которого цитирует Бахтин, говорил не о Достоевском-писателе, а о Достоевском-читателе, Достоевском, который вычитывает из Евангелия, из мировых романов, из газет, из новелл различный материал и соединяет его в романе. Вообще, вся книга Гроссмана — это наиболее последовательная биография Достоевского-читателя.

Бахтин цитирует Гроссмана: «Таков основной принцип его романической композиции: подчинить полярно несовместимые элементы повествования единству философского замысла и вихревому движению событий. Сочетать в одном художественном создании философские исповеди с уголовными приключениями, включить религиозную драму в фабулу бульварного рассказа, привести сквозь все перипетии авантюрного повествования к откровениям новой мистерии — вот какие художественные задания выступали перед Достоевским и вызывали его на сложную творческую работу. Вопреки исконным традициям эстетики, требующей соответствия между материалом и обработкой, предполагающей единство и — во всяком случае — однородность и родственность конструктивных элементов данного художественного создания, Достоевский сливает противоположности»³. Из приведенной цитаты мы видим, что Гроссман не говорит о творческих решениях Достоевского, о выполнении им задания, но только о принятом им вызове создать новый тип романа. Не Достоевский творит религиозную драму или новую мистерию, но перед ним поставлена такая задача, самим развитием искусства, читательским опытом, культурной ситуацией, — и великий писатель эту задачу решает. Вихревое движение событий, в понимании Гроссмана, — только инструмент решения задачи, а то и момент разрозненности, а вовсе не принцип организации материала, что приписывает Гроссману Бахтин. Поэтому

¹ Гроссман Л. П. Поэтика Достоевского. М.: ГАХН, 1925. С. 19.

² Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. С. 11.

³ Там же.

Гроссман дальше говорит о единстве личностного стиля Достоевского, мировоззренческого и художественного, понимая это как принятие вызова, как готовность решать задачи, тогда как Бахтин видит в этом попытку исчерпать открытия Достоевского стилистическими задачами, пусть даже в самом широком смысле.

Недоверие к кинематографу Бахтин сохранял до конца жизни. Так, в интервью Збигневу Подгужецу Бахтин скептически оценивает возможности кино, театра и живописи по адаптации романов Достоевского: полифония не может быть воспроизведена где-либо, кроме словесной речи. Он допускает кино как исключительно способ заинтересовать широкого читателя Достоевским: «Пусть иной фильм только сюжетный, но все же кто-то обратит на Достоевского внимание и, может быть, прочтет его»¹. То есть опять же, различия между кинороманом и развитым киноискусством для Бахтина нет: чистый кинороман может привлечь к Достоевскому внимание; и вероятно, искусный фильм ненамного выиграет перед кинороманом.

Характерно, как там же Бахтин критикует работу Василия Качалова, игравшего Ивана Карамазова в постановке Московского Художественного театра: «Знаменитая сцена — беседа с чортом — у публики, не знающей Достоевского, вызывала смех»². Как раз критика постановки 1910 года однозначно восторгалась игрой Качалова, считая, что она сто́ит всех остальных, менее внятных сцен адаптации романа, так что это не был банальный смех над непонятым. При этом постановка оказалась кинематографичной — она сразу попала на экран и стала тем самым сенсацией, настоящим бенефисом Качалова в двух искусствах. Бахтин опять же имеет в виду не аффекты публики, смеющейся над определенным характером или над определенной саркастической ситуацией этого характера, а аффекты Достоевского. Как и в споре с Гроссманом, Бахтин не интересуется аффектами во время творчества, но только итоговыми аффектами, которые должен создать полифонический роман.

Также Бахтин допускает, что первым приближением к полифонии может быть современный театр с синхронией нескольких эпизодов на сценических конструкциях: «Например, во Франции пытались создавать драмы, которые не были бы ограничены одним местом и одним временем, но не путем чередования, а как одновременное сосуществование разных миров, сцен. Пока еще дальше таких чисто формальных исканий дело не пошло»³. Бахтин не видит осуществленности в этих драмах, но только искания, интеллектуальные модели. Если драматурги и режиссеры прочитывают определенным образом

¹ *Бахтин М. М.* О полифонии романов Достоевского // Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. С. 464.

² Там же.

³ Там же.

действительность или сюжет, создают собственное прочтение, для Бахтина такое прочтение — только «искания» (характерное слово из узуса интеллигенции и духовенства, означавшее мировоззренческий кризис во времена детства, а даже не молодости Бахтина), тогда как завершенный полифонический роман полностью меняет само дело, нашу социальную действительность и отношение к ней. Когда мы говорим об искусстве, тогда мы не можем ограничиваться исканиями с их синхронией мыслей и аффектов. «Открытия М. Бахтина связаны с тем, что для него не существует просто синхронии, то есть существования структуры в ее чистом и изолированном виде. В этой синхронии уже есть диахрония, поскольку каждая структура воспринимается лишь на фоне предшествующих структур и является реакцией на них»¹.

В своей синефобии Бахтин сходиллся со своим братом, эмигрантом Николаем Бахтиным. Николай Бахтин столкнулся в полемике с Зинаидой Гиппиус². Гиппиус воспринимала кинематограф как возрожденный атавизм, собрание самых примитивных условностей: как это так, что хороший герой всегда уходит от погони, а плохого героя, напротив, настигает кара. Для Гиппиус это попрание всех принципов искусства, когда дикарь-зритель начинает фактически диктовать сюжет. Николай Бахтин возразил, что в таком случае любое искусство можно объявить ненужным: ведь в старом искусстве не меньше условностей при изображении добра и зла. Гиппиус, браня условности для дикаря, понимает условность как что-то искомое, редкое, что художник еще должен найти и понять, как применить в произведении; тогда как Николай Бахтин рассматривает условность как нечто готовое, как то, что превращает отражение жизни в искусстве. Николай Бахтин, как и Михаил Бахтин, имеет в виду не творческий акт как место аффективного различения, когда ты думаешь, как вызвать нужный аффект, позволяющий создать художественную форму, — но творческую завершенность, которая свободно распоряжается аффектами зрителей и создает публику. Кинематограф для него просто создает далеко не лучшую публику, но при этом работает как вполне завершенное искусство.

Несмотря на то что М. М. Бахтин не допускал полифонии в кинематографе, бахтиноведение, наоборот, тесно связало судьбы теорий Бахтина и судьбы кинематографа. В программной статье Вяч. Вс. Иванов говорит об открытии Бахтиным «межъязыковой креолизации в романе»³, которая позволяет вклю-

¹ Хренов Н. А. Киноведение как гуманитарная наука // Артикульт. 2015. 19 (3). С. 14.

² «Синефилы» и «антисинемисты»: Poleмика русской эмиграции о кинематографе в 1920-х гг. (по страницам эмигрантской прессы) / Предисл., подгот. текста Р. М. Янгирова // Ежегодник Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына. 2010. № 1. С. 345–362.

³ Иванов Вяч. Вс. Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // Труды по знаковым системам. Т. 6: Сборник научных статей в честь Михаила Михайловича Бахтина (к 75-летию со дня рождения) / Редкол.: Ю. Лотман (и др.). Тарту: Тартуский гос. университет, 1973. С. 29.

читать в роман не только разные языки, но и различные повествовательные искусства, прежде всего экранные искусства. «Не меньшее значение идеи Бахтина имеют и для исследования новейшего жанра киноромана, в котором диалогическое, а часто и карнавальное построение дано в особенно отчетливой форме»¹. «Для исследования современного романа (и в еще большей степени киноромана) особое значение имеет рассмотрение его структуры в свете тех точек зрения, с которых ведется повествование»². К первой цитате Вяч. Вс. Иванов дает сноску на статью Юлии Кристевой «Разрушение поэтики», сближающую «Сатирикон» Петрония Арбитра и киноверсию этого романа авторства Феллини, и сам вспоминает романы близкого Бахтину К. Вагинова, воскрешающие поэтику античного романа-мениппеи в век экранных визуализаций. При этом сама Кристева вовсе не имела в виду, что Феллини воспроизвел мениппею или усилил в ней черты полифонического романа: «В наше время, однако, бунтарское ниспровержение деградировало до уровня репрезентации — вплоть до того, что карнавальная стихия затопила как киноэкран, так и литературу, предающиеся изображению “эротики”. Мениппейная традиция (ср. “Сатирикон”) весьма услужливо извлекается на свет и происходит отождествление с ней...»³ Кристева говорит, что роман-мениппея становится и реальностью нашей жизни, и реальностью киноэкрана, то есть что кино оказывается тоже произведенным, *natura naturata*, как и текущая повседневность. Тогда как для Вяч. Вс. Иванова, как, по-видимому, и для Бахтина, кинематограф относится к *natura naturans* романа, Феллини так же может производить действительность, как и Достоевский. Просто Бахтин имел в виду кинороман как производящий только банальную действительность и ничего не прибавляющий к реальности, тогда как Иванов — новый кинематограф, новую киноклассику, создающую универсальные символы современности.

Магистральная линия мирового бахтиноведения вписала Бахтина прежде всего в контекст критики культуры в версии Вальтера Беньямина и Франкфуртской школы социальных наук. В этой критике не только содержание кино, но и принципы его производства были поняты как идеологические. В этом смысле идеи Бахтина были поняты как эмансипационные для кино: многоязычие романа, по Бахтину, допущение различных языков для экрана позволяет противопоставить индустрии культуры обновленную новеллизацию⁴. В этом свете «Сатирикон» Феллини, конечно — радикальная новеллизация современности, превращение ее образов в единую линию приклю-

¹ Иванов Вяч. Вс. Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики. С. 29.

² Там же. С. 30.

³ Кристева Ю. Разрушение поэтики / Пер. с фр. Г. К. Косикова // Кристева Ю. Разрушение поэтики. Избранное. М.: РОССПЭН, 2004. С. 23.

⁴ Ной М. Bakhtin and popular culture // New Literary History. 1992. Vol. 23. № 3. С. 765–782.

чения желания, эмансипирующая желание от капиталистического культурного производства. Сопоставление идей Бахтина и Бенямина позволило говорить о кинематографе как о жесте, который как раз вталкивает человека в современность, делает человека участником этой неудержимой новеллизации¹, с постоянным расширением свободы выражения².

Но при таком понимании Бахтина как теоретика заверщенного романа с его *natura naturans* по отношению к действительности остается не вполне понятно, почему а) Бахтин не изменил своего отношения к кинематографу, хотя кинематограф менялся много раз на глазах Бахтина; б) почему Бахтин понимает «кинороман» как синхронию, не имеющую развития, не имеющую диахронических элементов, но только вызывающую «смех» над синхронической вихревой нелепостью ситуаций. Мы исходим из того, что Бахтин переосмысляет несколько важнейших понятий своей интеллектуальной эпохи — это понятие *medium* (среда), которое использовалось в тогдашнем немецком и русском контексте для обозначения нейтральной среды взаимодействия, и это понятие *Kunstwille* (художественная воля), введенное Генрихом Брюном и развитое Алоисом Риглем³. При этом в критике «мистерий» Бахтин критикует экспрессионизм и, вполне признавая противопоставление «абстракции» импрессионизма и «вчувствования» экспрессионизма, введенное Вильгельмом Воррингером⁴, не принимает «вчувствование» (художественную эмпатию, умение поставить себя на место другого, в отличие от обобщающих, абстрагирующих впечатлений импрессионизма), которое он связывает с синхронией.

Слово *medium* Бахтин употребляет в полемике с Б. М. Энгельгардтом и его концепцией «идеологического романа Достоевского»⁵. Бахтин пишет, что, вопреки выводам Энгельгардта, идея — не «героиня» романов Достоевского, Достоевский изображает «не идею в человеке», а «человека в человеке». «Идея же была для него или пробным камнем для испытания человека в человеке, или формой его обнаружения, или, наконец, — и это главное — тем *medium* 'om, той средою, в которой раскрывается человеческое сознание

¹ *Beasley-Murray T.* Mikhail Bakhtin and Walter Benjamin. Experience and Form. Springer, 2007.

² *Davis R. K.* Bakhtin's Carnavalesque: A gauge of dialogism in Soviet and Post-Soviet cinema. PhD Thesis. Virginia Commonwealth University, 2014.

³ *Ванеян С. С., Ванеян Е. А.* Венская школа искусствознания: Orient oder Wien? // Искусствознание. 2019. № 2. С. 18.

⁴ *Ванеян С. С.* Вильгельм Воррингер: чувствуя абстракцию // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2016. № 1. С. 123–164.

⁵ *Энгельгардт Б. М.* Идеологический роман Достоевского // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. М.; Пг.: Мысль, 1924. Вып. 2. С. 78–93.

в своей глубочайшей сущности»¹. Достоевский изображал «взаимодействие сознаний в *medium* 'е идей» — во второй редакции слово *medium* заменено в последней цитате на слово «сфера»², опять же, исходя из непонятности читателю 1960-х латино-немецкого термина. Но мысль Бахтина понятна — идея есть та среда, в которой сознания могут взаимодействовать, но собственная жизнь сознания порождается художественной речью. Именно такая речь, причем сколь угодно «мениппейная», не столько выводит сознание из одиночества в общение, потому что в медиуме идей это общение уже осуществляется; такая речь просто позволяет сознанию жить реальной жизнью, и этим отличается полифонический роман, где есть постоянное развитие жизни, от киноромана, где жизнь постоянно возвращается к тем же штампам. При этом оба вида романа равно интенсивны, вихревы, они действуют одинаково, просто живут по-разному.

Такое понимание *natura naturans* романа, не развивающего идеи с их энергией, но превращающего общение идей через людей в нашу жизнь, может быть названо теорией автокоммуникации. Вполне освоенный киноведением³ термин Ю. М. Лотмана «автокоммуникация» обозначает внешне прерывистый дискурс самого себя как форму проявления интерсубъективности. Автокоммуникация как обращение к самому себе помещает собственное отражение производителя прерывистого внутреннего высказывания в зеркальной поверхности Других, которые и делают это высказывание завершённым. Подлинность Я подтверждается и утверждается Другими. Без оценки и взгляда Другого Я не подлинно, не присутствует в своем экзистенциальном измерении, а только его посещает как раз в своеобразном вихревом движении языка, вырываясь от власти Другого. Другой подвергает меня в вечное неприсутствие: Я всегда с Другим, Я-не-в-себе. Следовательно, здесь Бахтин вполне превосходит всю эту теорию автокоммуникации.

Согласно Бахтину, Достоевский представляет идею не как завершённую в своей явленности, а «как воплощённую в Христе, то есть представляет ее как личность, вступающую во взаимоотношения с другими личностями»⁴. Приведенная фраза может считаться кратчайшей формулой автокоммуникации, из которой можно развернуть поэтику автокоммуникации. Личность, вступающая в разговор с собой, обретает свою память и свою интуицию как необходимую часть воплощённого бытия, которое и требует внешней речи со стороны другого, подтверждающего твое бытие. Такое подтверждение и происходит в исповеди в момент отпущения грехов, то есть подтверждения того,

¹ Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. С. 28.

² Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 32.

³ Пярт И. Кино и автокоммуникация // Новое литературное обозрение. 2017. № 5 (147). С. 87–103.

⁴ Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. С. 25.

что и твое безгреховное бытие может быть принято Богом и другими. В исповеди фигура Бога становится экзистенциальным измерением, в которое Я пытается войти, когда признается в своих грехах, то есть смотрит на них глазами Бога, и из которого потом пытается вырваться, получая отпущение грехов, то есть признавая всемогущество Бога как способного вступить во взаимоотношения со всем и тем самым стереть грех.

Обретение собственного Я в автокоммуникации — это тогда подтверждение вечного присутствия Бога как нормативной основы бытия всех людей. Роман Достоевского, по Бахтину, и обретает свои основания высказывания, в том числе и полифонического высказывания, соединяющего внешнюю и внутреннюю речь каждого героя, в автокоммуникации как нормативной основе для проникновения сознания одного героя в сознание другого героя. Каждый герой только тогда обретает свое Я, обеспечивающее связанное высказывание, когда в сознании Другого открывает присутствие Бога или же разворачивает свое сознание к присутствию Бога. Воплощение, можем мы сказать, и есть поэтика связанных высказываний такого сознания.

Это автокоммуникативное понимание романа Бахтин, опять же с помощью слова «медиум», противопоставляет экспрессионизму, требующему вчувствования или эмпатии, то есть умения интеллектуально себя поставить на место героя. В концепции Бахтина романский герой подвергнут неотменимым пыткам, испытаниям, своей Страстной седмице, следующей за Воплощением, и в этом смысле эмпатия к нему невозможна — в отличие от экспрессионизма, где синхрония пыток, сознание того, что что-то страшное и невыносимое происходит пусть в другом месте, но прямо сейчас, в наши дни, требует эмпатии. «Своего рода моральные пытки, которым подвергает своих героев Достоевский, чтобы добиться от них слова самосознания, доходящего до своих последних пределов, позволяют растворить все вещное и объектное, все твердое и неизменное, все внешнее и нейтральное в изображении человека в чистом *medium*'е его самосознания и самовысказывания»¹. Во второй редакции оборот «чистый медиум» заменен на слово «сфера»²: эпитет «чистый» здесь эмфатический, подчеркивающий свойства автокоммуникации как выхода к собственно сознанию другого, а не к его аффектам.

Но получается, что вместо эмпатии мы осуществляем тот акт автокоммуникации при чтении романа, который и позволяет нам принять действительность как мир необратимых событий и одновременно мир присутствия объясняющих действительность голосов, из которых голос Христа и оказывается самым авторитетным. Моральное суждение невозможно как синхроническое, как *реакция*, но только как *акция*, как действие Христа, всегда присутствующего в мировой истории. В противном случае моральное суж-

¹ Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. С. 31.

² Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 41.

дение будет претендовать на то, чтобы обратить события, то есть будет присваивать себе божественные привилегии. Но для Достоевского и для Бахтина это немислимо, мораль как замена Бога для них — ложная мораль. Поэтому настоящее моральное суждение — это действие Христа, который выступает как свидетель исповеди, позволяя исповеди стать открытием чужого сознания, — исповедуясь, человек убеждается в том, что другой человек может не грешить, а значит, можно впредь не грешить.

Автокоммуникация здесь осуществляется как убеждение в возможности диахронически продлить праведность, которая может состояться в полифоническом романе как итог всего действия — как праведность мальчиков, клянувшихся у Илюшина камня в романе «Братья Карамазовы». Им известно сознание покойного Илюши как ребенка, имевшего завершённые представления о чести и потому сознававшего свои поступки, а Алеша Карамазов знает мотивацию его поступков; и тем самым они и устанавливают у камня те правила чести, идти впредь по жизни рука об руку, которые и длят их праведную верность чести. То, что во внутренней речи — честь как залог правильной автокоммуникации, то во внешней речи полифонического романа оказывается декларацией праведности, что праведность возможна, в развитие автокоммуникации Алеши Карамазова, которому нужно было понять, почему Илюша ему мстил. В момент, когда Алеша прощает Илюшу, но одновременно признает его невиновность, и происходит автокоммуникативный прорыв: от размышлений наедине с собой к установлению общих правил спасения как действительного бытия-вместе.

Режис Дебре, французский социолог, соратник Че Гевары и участник освободительного антиколониального движения, трактует автокоммуникацию как первое звено в цепи передачи сообщения и говорит о собственных свойствах этого звена как акции, действия, действительности: преодоление шума и сопротивления, в том числе внутреннего, например, при выступлении от первого лица¹, «спираль изобретений, окольных путей, реинтерпретаций, новых аффектаций»². Не ссылаясь на Бахтина, Дебре пишет, что библейская вечность была эффектом автокоммуникации, выраженной на письме, консонантного письма, превращавшего номадизм пастушеского народа в переживание непосредственной представленности той вечной памяти, которая преодолевает любое сопротивление и шум среды³: автокоммуникация и становится духовным действием. Христианство, согласно Дебре, превратило автокоммуникацию в синхронизацию уже личных вечностей и действительности личного спасения: «Христианские сообщения трех первых веков были синхронизированы на этих трех диапазонах частот»⁴, богослужения, школы

¹ Дебре Р. Введение в медиологию / Пер. с фр. Б. М. Скуратова. М.: Праксис, 2010. С. 28.

² Там же. С. 43.

³ Там же. С. 127.

⁴ Там же. С. 161.

и гражданского участия. Тогда мы можем истолковать мысль Бахтина в свете теории Дебре так. Голос Христа как становящийся над другими голосами — это не содержательный в простом смысле, но обращенный к автокоммуникации голос, настраивающий на себя частоты различных автокоммуникаций, позволяющий автокоммуникации стать не просто преодолением шума, но построением спасения при каждом взгляде в вечность. Это голос-призыв, голос спасения, но не голос-заявление. Здесь Дебре и Бахтина объединяет слуховая и волновая метафора, чуждая плоскости простой содержательности экрана.

Исходя из такой параллели мысли Дебре и Бахтина, понятно недоверие Бахтина к экранному медиуму и доверие только к идейному медиуму как началу такой акции, по Дебре, преодолевающей навязчивый хаотический шум. Экранный медиум является точкой разворачивания драматургии, поскольку экран, в отличие от театра, это монологическое вещание и демонстрация, в то время как идейный медиум может предложить диалог или дискуссию, общую акцию разделения искусства. Экранный медиум не является областью взаимодействия, а является областью непосредственного выявления происходящего. Вилем Флоссер сравнил медиаобраз с «плотиной»¹, а любая плотина регулирует поток, прерывая естественное течение эмоций и переживаний от увиденного. Экранный медиум проявляется прежде всего в медиаобразе, который и можно считать эмпатическим всплеском экрана, интеллектуальным построением в качестве самостоятельного бытия того, что просто до этого было дано как проекция на экране.

В этом смысле медиаобраз экспрессионистичен по определению и потому эмпатичен, требует относиться к изображенному на экране как к данности, ставя себя на место этой данности. Функция медиаобраза, как и функция плотины, — удерживать и пропускать, в данном случае удерживать и пропускать эмоциональный и информационный поток, оставляя только эффекты конструирования другого, полагания его не просто как отражения, но как самостоятельного бытия. Образ не существует вне медиапространства, но в самой материальности медиа есть нечто, что, помимо интерпретаций, вызывает чувственный резонанс. Образ эмоционально закрепляет информацию, удерживая ее в области памяти тела до полной отдачи тела этому образу, когда воспринимающий выстраивает себя как окликнутый этим образом, выстраивает свою мысль как не сомневающуюся в том, что его же телесность сохраняет память об этом образе. И соответственно, бахтинское понимание акции, действия, поступка требует признать кинематограф только реактивным, реагирующим искусством, сменяющим образы, а не сохраняющим тот самый материально-чувственный план памяти об образе — даже если экран-

¹ Флоссер В. За философию фотографии / Пер. с нем. Г. Хайдаровой. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2008. С. 7.

ное искусство и вовлекает человека в тот поток образов и мыслей, с которым он прежде не сталкивался.

Экранный медиум — поток образов, новостных лент, фотографий исторических событий, которые, по мнению С. Сонтаг, являются не столько свидетелями и документами, сколько авторами самих событий: здесь принцип эмпатии и одновременно кинематографической экранной визуализации (или квазиматериализации) достигает апофеоза. Фотографические и кинематографические образы «говорят», но речь их можно интерпретировать по-разному. Созерцание бедствий и страданий людей в чужих странах стало частью современного визуального опыта. Сьюзен Сонтаг упоминает установку новостных каналов: «Главные новости там, где кровь»¹. Но именно это и есть эмпатия, которую Бахтин не допускает в полифоническом романе, но допускает только ту художественную волю, которая не превращается в коллективный аффект или познание/интерпретацию коллективного аффекта.

Понятие о художественной воле у Бахтина появляется, когда он спорит с В. Л. Комаровичем и другими толкователями Достоевского, видящими в его романах жизнь идеи, некоторое саморазвитие идеи, раскрывающей себя через героев или их высказывания. Комарович видел в романах Достоевского мистику прорыва от личного к сверхличному, явно руководствуясь моделью Б. Христиансена, требующего понимать искусство как коллективный аффект и одновременно коллективное познание условий аффекта, — эта модель Христиансена была широко востребована в русском символизме². Для Бахтина это пример дурного монтажа, в чем-то кинематографического. «Основная ошибка Комаровича заключается в том, что он ищет непосредственного сочетания между отдельными элементами действительности или между отдельными сюжетными рядами, между тем как дело идет о сочетании полноценных сознаний с их мирами»³. Таким образом, любая такая мистерия воли в интерпретации Комаровича оказывается просто проекцией элементов или сюжетов в общее поле сочетания по принципу рядов, смены образов. Мы бы вполне отождествили это со сменой образов на киноэкране, где сюжетные ряды могут быть представлены только как кадры, элементы действительности. Комарович создает своеобразный кинороман, в котором непосредственные сюжеты, взятые из действительности, оказываются манифестацией личного и сверхличного опыта и тем самым дублируют этот опыт. Мы как бы оказываемся перед экраном, на который спроецирована наша жизнь, ассоциируем с репрезентациями жизни наш опыт, переживаем —

¹ Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 17.

² Богданова О. А. Эстетические идеи Б. Христиансена и российская наука о Достоевском в 1910–1920-е гг. (М. М. Бахтин, Б. М. Энгельгардт, В. Л. Комарович, Ю. А. Никольский) // Новый филологический вестник. 2014. № 4 (31). С. 21–33.

³ Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. С. 16.

но вместо медиума идей перед нами только медиум ассоциаций, неизбежно становящихся всё более банальными.

Бахтин противопоставляет там же волюнтаризму Комаровича, «акцентному единству» таких жизненных эпизодов свою версию «воли к событию», требующей полноценного участия сознания, преодолевающего замкнутость воли на жизненном эпизоде, когда воля просто решает текущую задачу представления о происходящем. «Если уже говорить об индивидуальной воле, то в полифонии именно и происходит сочетание нескольких индивидуальных волей, совершается принципиальный выход за пределы одной воли. Можно было бы сказать так: художественная воля полифонии есть воля к сочетанию многих волей, воля к событию»¹. Понятие «художественная воля» (*Kunstwille*) означает волю к созданию прежде всего национальных стилей, на переходе от органической к имманентной организации формы, — именно так оно употреблялась искусствоведами венской школы². Если совсем просто объяснять этот термин, то воля к созданию искусства творит стили, а потом эти стили оказываются обязывающими для каждого художника эпохи в качестве имманентных самому искусству. Иначе говоря, воля создает некоторый стиль как единый образ для множества произведений искусства этого периода, а эти произведения искусства потому, устремляясь к этому волевому образу, и могут обладать жизненной силой, как-то улучшать и наше бытие. Бахтин, прошедший уже неокантианскую и феноменологическую выучку, требующую критически относиться к такой версии философии жизни, в которой воля к творчеству наделяет образность особой житнетворческой динамикой, выворачивает смысл термина: воля полифонии позволяет не ограничиваться стилями, не сводить объем жизни к плоскости стилей, но обязывающим оказывается событие, только диахронически происходящее с нами самими.

Здесь явно Бахтин продолжает полемику с Гроссманом, для которого вихревое движение позволяет Достоевскому найти стиль, свой тон, свое читательское настроение. Бахтин, как мы уже сказали, в отличие от Гроссмана, видит в Достоевском не читателя, а писателя, и поэтому говорит так: «С точки зрения монологического понимания единства стиля (а пока существует только такое понимание) роман Достоевского многостилен или бесстилен, с точки зрения монологического понимания тона роман Достоевского многоакцентен и ценностно противоречив; противоречивые акценты скрещиваются в каждом слове его творений. Если бы разнороднейший материал Достоевского был бы развернут в едином мире, коррелятивном единому монологическому авторскому сознанию, то задача объединения несовместимого не была бы разрешена, и Достоевский был бы плохим, бесстильным художником»³.

¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 28–29.

² Ванеян С. С., Ванеян Е. А. Венская школа искусствознания... С. 19.

³ Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. С. 11.

Там, где Гроссман видит движение, Бахтин видит только скрещивание. Иначе говоря, где Гроссман видит коммуникативный факт, там Бахтин видит автокоммуникативный факт, скрещивание противоречивых акцентов, ударений, эмфаз. Каждая эмфаза сама по себе ничего не решает, но вместе они решительны внутри диахронических процедур автокоммуникации, где требуется не ровное общение, а насущный вопрос и роковой ответ.

Итак, Бахтин критикует кинематограф за нехватку автокоммуникации. Он относится к кинематографу как форме массовой культуры со своей звездностью, с ажиотажем форм внимания и форм событийности вокруг звезды. Несмотря на то что теория романа Бахтина специфицирует взаимное проникновение приемов романа и кинематографа и учреждает элементы теории медиа в теории романа, полемика Бахтина против кинематографа часто встроена в скрытую полемику против экспрессионизма и теории вчувствования вообще, которой и противопоставляется его философия Другого. Бахтин критически относится к массовым вкусам зрителей кинематографа и читателей, читающих романы так, как они смотрят кино. Поэтому он так пристрастен к выражению Гроссмана «вихревое движение событий» как синониму «разбросанного хода событий»¹ и требует введения действия/действительности, не сводящейся к этому ходу, даже к ходу внутренней жизни.

Творчество Ф. М. Достоевского становится точкой отсчета критической рефлексии Бахтина над различными режимами чтения. Бахтин явно различает чтение как просмотр событий, каждое из которых проходит мимо, оставляя только условный след в памяти, и чтение как память о событии, вновь вовлекающее в него и требующее пережить само наше бытие как событие, как событие окликнутости свыше. Бахтин вполне согласен с Гроссманом, что сочетать в художественном создании философские исповеди с уголовными приключениями, включать религиозную драму в фабулу бульварного рассказа, приводить авантюрное повествование к откровениям новой мистерии — это художественные высоты Достоевского. Но именно они невозможны для экранизации: он, в отличие от Гроссмана, видит здесь не сюжеты, а акты автокоммуникации, то есть нахождение Другого, который и позволяет не просто заявлять о происходящем, но быть откровенным в этих заявлениях. Бахтин скептически оценивает возможности кино, театра и живописи по адаптации романов Достоевского, так как на плоскости сцены или экрана не будет воспроизведена полифония. Полифонический роман Достоевского сложен и прекрасен словесно, но не *дан* экранно. Согласимся, что драматурги и режиссеры определенным образом прочитывают действительность или сюжет, создают собственное прочтение. Бахтин такое прочтение называет «исканием», оно никогда не будет до конца искренним и откровенным, а разве что плоско-эмпатичным, тогда как заверченный полифонический ро-

¹ Гроссман Л. П. Поэтика Достоевского. С. 19.

ман требует от читателя и иначе видеть социальную действительность, и иначе помещать собственную активность внутрь социальной действительности.

Несмотря на то что М. М. Бахтин не допускал полифонии в кинематографе, бахтиноведение, наоборот, как мы показали, тесно связало судьбы теорий Бахтина и судьбы кинематографа. Бахтин понимает «кинороман» как синхронию, не имеющую развития и диахронических элементов. Введение термина «автокоммуникация» только и смогло объяснить интерес субъективности на экране, а значит, добавить диахроничность самой начальной автокоммуникации, например, *режиссерского замысла*, первичного по отношению к фильмам. Понятие *medium* (среда), которое использовалось в тогдашнем немецком и русском контексте для обозначения нейтральной среды взаимодействия, включается в теории Бахтина в структуру автокоммуникации. Другой подвергает меня в вечное неприсутствие: Я всегда с Другим, Я-не-в-себе. И этот Я и Другой равно преодолевают себя в диахронии, превращая слово в зеркало собственных коммуникативных возможностей. Другой тогда и может быть спасением для тебя, как преодолевший себя и потому помогающий тебе преодолеть себя. Поэтому и личность Христа, которая не может быть отражена ни в каком психологическом романе, при этом становится основой полифонического романа как механизма преодоления героями собственной ограниченности. Герой уже не ограничен репрезентациями своего характера или поступка и потому доказывает возможность спасения.

Согласно Бахтину, Достоевский представляет идею не как завершенную в своей явленности, а как воплощенную в Христе личность. Это автокоммуникативное понимание романа Бахтин с помощью слова «медиум» противопоставляет экспрессионизму, требующему вчувствования или эмпатии, то есть умения интеллектуально себя поставить на место героя. Этому интеллектуализму синхронии он не устает противопоставлять диахронию полифонического романа, который сохраняет свою конструктивность во всех перечитываниях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. О полифонии романов Достоевского // Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. С. 458–465.
2. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. С. 6–367.
3. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского // Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 2. М.: Русские словари, 2000. С. 6–175.
4. Богданова О. А. Эстетические идеи Б. Христиансена и российская наука о Достоевском в 1910–1920-е гг. (М. М. Бахтин, Б. М. Энгельгардт, В. Л. Комарович, Ю. А. Никольский) // Новый филологический вестник. 2014. № 4 (31). С. 21–33.
5. Ванеян С. С. Вильгельм Воррингер: чувствуя абстракцию // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2016. № 1. С. 123–164.

6. *Ванеян С. С., Ванеян Е. А.* Венская школа искусствознания: Orient oder Wien? // Искусствознание. 2019. № 2. С. 10–43.
7. *Гроссман Л. П.* Поэтика Достоевского. М.: ГАХН, 1925. 188 с.
8. *Дебре Р.* Введение в медиологию / Пер. с фр. Б. М. Скуратова. М.: Праксис, 2010. 368 с.
9. *Иванов Вяч. Вс.* Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // Труды по знаковым системам. Т. 6: Сборник научных статей в честь Михаила Михайловича Бахтина (к 75-летию со дня рождения) / Редкол.: Ю. Лотман (и др.). Тарту: Тартуский гос. университет, 1973. С. 5–44.
10. *Кристева Ю.* Разрушение поэтики / Пер. с фр. Г. К. Косикова // Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М.: РОССПЭН, 2004. С. 5–30.
11. *Пярт И.* Кино и автокоммуникация // Новое литературное обозрение. 2017. № 5 (147). С. 87–103.
12. «Синефилы» и «антисинемисты»: Полемика русской эмиграции о кинематографе в 1920-х гг. (по страницам эмигрантской прессы) / Предисл., подгот. текста Р. М. Янгирова // Ежегодник Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына. 2010. № 1. С. 345–362.
13. *Сонтаг С.* Смотрим на чужие страдания. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 96 с.
14. *Флюссер В.* За философию фотографии / Пер. с нем. Г. Хайдаровой. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2008. 146 с.
15. *Хренов Н. А.* Киноведение как гуманитарная наука // Артикульт. 2015. 19 (3). С. 6–17.
16. *Энгельгардт Б. М.* Идеологический роман Достоевского // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. М.; Пг.: Мысль, 1924. Вып. 2. С. 78–93.
17. *Beasley-Murray T.* Mikhail Bakhtin and Walter Benjamin. Experience and Form. Springer, 2007. 214 p.
18. *Davis R. K.* Bakhtin's Carnavalesque: A gauge of dialogism in Soviet and Post-Soviet cinema. PhD Thesis. Virginia Commonwealth University, 2014. 248 p.
19. *Ной М.* Bakhtin and popular culture // New Literary History. 1992. Vol. 23. № 3. С. 765–782.

Аннотация

М. М. Бахтин с недоверием относился к кинематографу как форме массовой культуры, в целом сохраняя свою позицию всю жизнь. При этом его теория романа специфицирует взаимное проникновение приемов романа и кинематографа. Внимательное чтение высказываний Бахтина и их контекстуализация позволяет объяснить этот парадокс отношения философа к кинематографу. Бахтин понимал сферу идей как среду, в которой разворачивается полифонический роман, тем самым учреждал элементы теории медиа в теории романа. Полемика Бахтина против кинематографа встроена в скрытую полемику против экспрессионизма и его теории вчувствования, которой Бахтин и противопоставлял свою философию Другого. Наконец, Бахтин выдвинул свою версию художественной воли, вводя понятие о собственной художественной воле полифонии как принципа искусства. Если традиционное понятие художественной воли имеет в виду стиль, то это новое понятие подчиняет стиль автокоммуникативно насыщенному монтажу. Бахтин отвергает стилистический принцип кинематографа как проекции событий на единый экран, но вполне мог бы принять кинематограф как форму автокоммуникации.

Abstract

Mikhail Bakhtin remained skeptical of cinema as a form of mass culture, generally maintaining his position throughout his life. Yet, his theory of the novel specifies the mutual permeation of the techniques of the novel and cinematography. A close reading of Bakhtin's statements and their contextualization allows us to explain this paradoxical attitude of the philosopher towards cinema. Bakhtin understood the sphere of ideas as the medium in which the polyphonic novel unfolds, thereby instituting elements of media theory within the theory of the novel. Bakhtin's controversy against cinema is embedded in an implicit polemic against Ex-

pressionism and its theory of empathy, which Bakhtin opposed with his philosophy of the Other. Bakhtin finally put forward his own version of artistic will (Kunstwille), introducing the notion of polyphony's own artistic will as a principle of art. Whereas the traditional notion of artistic will refers to style, this new notion subordinates style to auto-communicatively rich montage. Bakhtin rejects the stylistic principle of cinema as a projection of events onto a single screen, but could well accept cinema as a form of auto-communication.

- ✓ *Ключевые слова:* Михаил Бахтин, киноведение, критика культуры, массовая культура, полифония, автокоммуникация.
- ✓ *Keywords:* Mikhail Bakhtin, film studies, cultural criticism, mass culture, polyphony, auto-communication.

№ 1 / 2024

ОБЗОРЫ,
РЕЦЕНЗИИ,
ХРОНИКИ

Памяти ученого

[Рецензия на: Пути-перепутья современной фольклористики: Сборник статей и воспоминаний памяти Виктора Аркадьевича Лапина / Отв. ред. А. Ф. Некрылова. СПб.: Арт-Экспресс, 2022. 360 с.]

БЕРДИБАЙ АЙЖАН РАХМАНКУЛОВНА

Доктор философии, доцент кафедры музыковедения и композиции, Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

BERDYBAY AIZHAN R.

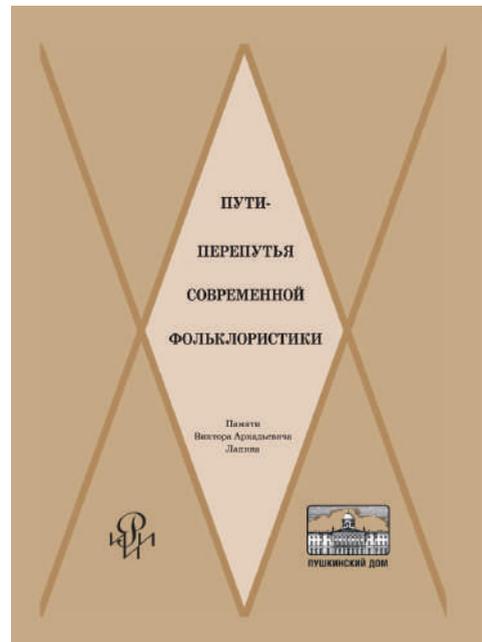
PhD (Art History), Associate Professor of Department of Musicology and Composition, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Republic of Kazakhstan)

E-mail: a.berdibay@mail.ru

В 2022 году вышла в свет новая книга «Пути-перепутья современной фольклористики», подготовленная Институтом русской литературы (Пушкинский Дом) РАН и Российским институтом истории искусств. Речь идет о сборнике статей и воспоминаний памяти Виктора Аркадьевича Лапина (1941–2021), видного российского этномузыколога, фольклориста-собиравателя, ведущего научного сотрудника РИИИ, доктора искусствоведения.

Многогранная и плодотворная деятельность ученого, его креативные идеи оказали влияние на развитие современной этномузыковедческой науки и фольклористики, нашли отражение в материалах, опубликованных в выше-названном издании.

Книга состоит из предисловия и четырех разделов. *В первых двух*, имеющих мемориальный характер, представлена краткая биография, очерчена сфера научных интересов В. А. Лапина, включающая историю русского музыкального фольклора, его локальных традиций, в том числе Северо-Запада, особенности музыкального языка севернорусской свадьбы и др. (подготовлено С. В. Подрезовой и Ю. И. Марченко). Приводятся воспоминания о нем, а также «странички памяти» самого этномузыколога о важнейшем периоде в жизни РИИИ (конец 1980-х – начало 1990-х годов).



В центре внимания — концепция В. А. Лапина о так называемом «фольклорном двуязычии», возникающем «при длительном и глубоком межэтническом этнокультурном взаимодействии» в определенной фольклорной среде. В изучении этих явлений им используется исторический подход.

Второй раздел включает воспоминания коллег о В. А. Лапине как выдающемся деятеле науки, патриоте и гражданине своей страны, верном соратнике и друге, грамотном руководителе, требовательном наставнике. Процесс формирования профессиональных навыков Виктора Аркадьевича, приобретения им фольклорно-экспедиционного опыта показан в статье Е. Е. Васильевой («Пути фольклориста. О Викторе Лапине»). Особое место отводится его учителям, представителям старшего поколения исследователей (Ф. А. Рубцов, П. А. Вульфийус, Е. Н. Разумовская, В. Е. Гусев, И. И. Земцовский и др.), специалистам других смежных наук (историков, археологов, этнографов, лингвистов). Его личностные качества, такие как честность, целеустремленность, трудолюбие, ответственность, требовательность к себе и окружающим сочетались с доброжелательностью и любознательностью. Неоценим вклад фольклориста в открытии малоизвестной музыкальной культуры вепсов. Экспедиция на Северо-Запад, предпринятая им еще в годы обучения в Ленинградской консерватории, впоследствии определила его научную судьбу, а также во многом способствовала сохранению и возрождению культуры этого этноса. В частности, В. А. Лапину принадлежит заслуга в учреждении ежегодного национального праздника вепсов «Древо жизни» в поселке Винницы Подпорожского района Ленинградской области, что нашло отражение в подготовке соответствующих документов и в изменившейся культурной политике (с. 14).

Мысли известного ученого И. И. Земцовского о В. А. Лапине («Несколько слов о Викторе Лапине») представляют особый интерес: Виктор Аркадьевич изучал живые локальные традиции и реальную, в особенности музыкальную историю русского фольклора. «Будучи первоклассным музыкантом, чей слух был открыт звучащему миру, он занимался самым важным и самым трудным — историей музыкального мышления, как оно нашло свое выражение в музыке устной традиции» (с. 20).

Разнообразная деятельность В. А. Лапина и собственно Российского (Зубовского) института истории искусств неотделимы друг от друга. Особенно это стало понятным в годы кризиса, на рубеже XX–XXI веков, когда судьба института зависела от многих факторов, в том числе от усилий самих сотрудников, прежде всего В. А. Лапина. «Он оказался транслятором идей и представлений “золотого века” РИИИ, у него получалось формировать будущее через прошлое» (с. 23). Об этом пишут его коллеги — Т. А. Клявина («Камертон смысла и справедливости»), М. Г. Хрущева («Великие, которые рядом...») и Ю. М. Зислин («Два эпизода»). Сказанное подтверждается и воспоминаниями самого Виктора Аркадьевича, относящимися к этому периоду.

Сквозь призму насыщенной жизни сектора фольклора («сердца советской фольклористики»), совместного участия в конференциях и на защитах диссертаций в качестве оппонента, а также в домашней обстановке высвечиваются разные стороны характера Виктора Аркадьевича, его научных интересов, что тонко подмечено М. Г. Хрущевой («Великие, которые рядом...»).

В третий раздел книги вошли статьи этномузыковедов, музыковедов и филологов, представляющих разные научные и учебные заведения России и Казахстана. Некоторые из них долгие годы сотрудничали или общались с В. А. Лапиным, занимались изучением сходных проблем.

Здесь условно можно выделить несколько тематических блоков. В первый из них — этнокультурные традиции народов Русского Севера — вошли статьи И. Ю. Винокуровой («Шимозерский Знаменский приход: события и люди (по материалам рукописей К. А. Силакова о жизни вепсов)»), Т. С. Каневой («Усть-цилемские виноградья в севернорусском контексте»), Д. Д. Абросимовой («Праздничный календарь в Лекшмозерье (Каргопольский край): по материалам экспедиции 2008 года»), М. Н. Власовой («Сюжеты о гаданиях на “пустом” месте (Терский берег Белого моря, вторая половина XX — начало XXI века)»); Т. Г. Ивановой («Освоение пространства Северо-Запада в исторических песнях русского народа XVIII–XIX веков»). Второй — вопросы межкультурного взаимодействия — отражен в статьях А. Н. Власова («Фольклорное “двуязычие”: актуальные проблемы российской антропологии»), И. Г. Райскиной («О музыкальном двомирии»), Н. Ю. Альмеевой («Традиция присваивает, оставаясь собой»), С. И. Утегалиевой («Казахские домбровые и башкирские курайные кюи, посвященные генерал-губернатору В. Перовскому») и Д. Ж. Амировой («К вопросу об истоках казахской музыкальной фольклористики»).

Третий блок статей рецензируемого сборника имеет разнообразную тематику, так или иначе связанную с кругом вопросов, разрабатываемых В. А. Лапиным. Отметим работы А. В. Ромодина («Об идеальном в народной традиции»), Д. В. Морозова («Динамика музыкально-фольклорных традиций верхнедонского казачества на рубеже XX–XXI веков в свете современных этномузыкологических исследований»), С. В. Подрезовой («Музыка Революции в творчестве Д. Д. Шостаковича»), А. Ф. Некрыловой («Музыка и музыканты улиц, дворов и праздничных площадей Петербурга XIX века»), В. Н. Юнусовой («Феномен мастера в классической музыке Азии»), В. В. Головина («Частушка в повести Гайдара “Тимур и его команда” (ответ Виктору Аркадьевичу Лапину к сюжету о “бодливой козе”)»).

Завершает сборник подборка статей обзорно-библиографического характера. К ним относятся работы А. Н. Розова («Фольклорно-этнографические материалы Челябинского уезда на страницах журнала “Оренбургские епархиальные ведомости” (1873–1917)»), Т. С. Молчановой («Русские народные песни в изданиях для гитары в конце XVIII — первой трети XIX века»). В кон-

це книги помещен список научных трудов В. А. Лапина за 2017–2021 годы, составленный А. Б. Никаноровым.

Как известно, культурное двуязычие (научное понятие, введенное В. А. Лапиным) является составной частью проблемы межэтнического взаимодействия. К этой концепции ученый обращается при изучении «художественных форм, возникающих на основе межэтнических культурных контактов» (с. 7). Если А. Н. Власов и И. Г. Райскин в своих статьях развивают ее в общетеоретическом направлении, то выводы исследований Н. Ю. Альмеевой и С. И. Утегалиевой опираются на музыкально-стилевой анализ образцов традиционной вокальной (татарской) и инструментальной (казахской и башкирской) музыки. Так, предметом изучения в исследовании Н. Ю. Альмеевой стала русская песня «Разлука» (возможно, европейского происхождения), бытующая в репертуаре татар-кряшен. По мнению автора, среди механизмов «присвоения» песни немаловажное значение имело ее переинтонирование. В статье С. И. Утегалиевой рассматриваются три варианта кюя Курмангазы «Перовский марш», а также одноименная пьеса для башкирского курая, посвященная образу В. А. Перовского, генерал-губернатора Оренбургского края (XIX век). Сравнительный анализ их музыкально-структурных особенностей демонстрирует, что в одном случае связь с музыкой иных (славянских) народов представлена в скрытом виде (варианты кюя Курмангазы). В другом, в явном — путем прямого цитирования некоторых элементов (пьеса для башкирского курая) (с. 296). Следует отметить, что оба вышеназванных автора занимаются изучением вопросов межкультурного взаимодействия на протяжении нескольких десятилетий. Статья Д. Ж. Амировой продолжает направление, открытое в прошлом столетии видным казахстанским исследователем Б. Г. Ерзаковичем. Деятельность российских ученых рассматривается как один из факторов становления казахского этномызыкального знания.

Исследователем А. Ф. Некрыловой на основе воспоминаний современников, бытовых очерков писателей, газетных и журнальных публикаций предпринята попытка воссоздать целостный культурный облик Петербурга XIX века. В статье представлена разнообразная музыкальная жизнь петербургского простонародья, а также исполнителей (певцы, шарманки и шарманщики, балалаечники, гармониисты, скрипачи, популярные «бродячие» музыканты и др.), включая их специализацию, пол и возраст. Сопоставляя различные факты и свидетельства современников об искусстве уличных музыкантов, ученый приходит к выводу, что музыка улиц и площадей Петербурга XVIII — первой половины XIX века послужила началом возникновения городского русского песенного фольклора. В этой связи следует отметить, что характеристика звуков природы, сел, деревень и городов представляет собой одно из перспективных направлений в современной музыкальной науке.

Среди материалов, касающихся восточной музыки, привлекает внимание статья В. Н. Юнусовой, посвященная искусству выдающихся мастеров му-

гама (Бахрам Мансуров) и Шашмакома (Нерии и Рошель Аминовы, Нисон Шаулов). Она подсказана небольшой публикацией В. А. Лапина, в которой, опираясь на системно-этнофонический метод И. В. Мациевского, Виктор Аркадьевич акцентирует вопрос о «музыканте-творце». Выделив триаду «музыкант-инструмент-традиция», ученый подчеркнул ведущую роль мастера-лидера и соответствующего контекста в определении его статуса (с. 271).

Рамки рецензии, к сожалению, не позволяют более подробно остановиться на всех материалах сборника, посвященного В. А. Лапину, ведь каждый из них представляет собой самостоятельное исследование. Тем не менее при первом же знакомстве с его содержанием можно сказать, что издание, с одной стороны, отражает наиболее актуальные вопросы современного этномызыкального и фольклористического знания России и стран СНГ, с другой — определяет важные этапы в их эволюции, открывая многообещающие перспективы.

Надеемся, что данное издание, равно как и труды самого Виктора Аркадьевича, послужит стимулом для появления новых идей и открытий, поможет сформировать будущее поколение исследователей, разносторонне одаренных и готовых к глубокому познанию мира традиционной культуры.

Рецензия на:

Богатырев В. Ю. Режиссер в музыкальном театре.
СПб.: Лань: Планета музыки, 2023. 396 с.

РЯПОСОВ АЛЕКСАНДР ЮРЬЕВИЧ

Доктор искусствоведения, старший научный сотрудник, заведующий сектором источниковедения, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)

RYAPOSOV ALEXANDER Y.

Doctor in Arts, Senior Researcher, Chief of the Source Criticism Department, Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: alexandrriyaposov@gmail.com

Музыкальный театр конца XX — первых десятилетий XXI века является лидером в современном сценическом искусстве; новые оперные постановки неизменно оказываются в центре внимания критики, представителей профессионального сообщества и зрителей. Оперные премьеры часто сопровождаются острыми дискуссиями, и наиболее обсуждаемой персоной таких дискуссий выступает фигура оперного режиссера.

Пафос монографии «Режиссер в музыкальном театре» Всеволода Юрьевича Богатырева — режиссера, либреттиста, певца, театрального педагога, доктора искусствоведения, профессора Российского государственного института сценических искусств — тесно связан по меньшей мере с двумя проблемами оперного театра конца XX — первых десятилетий XXI столетия.

Первая из них — это сценические процессы, связанные с актуализацией оперы, поиск средств выразительности, которые были бы способны сделать оперный спектакль доступным широкой и неискушенной части театральной публики. И, как следствие, привнесение в художественную ткань постановки элементов, напрямую не связанных с музыкально-драматической структурой оперы, не вытекающих из ее партитуры.

Вторая проблема связана с процессами привлечения к постановкам оперы режиссеров драматического театра (Ю. Любимов, Л. Додин, Т. Чхеидзе, В. Крамер, А. Могучий, Т. Кулябин,



К. Серебренников, К. Богомолов, Б. Юхананов и др.) и кинорежиссеров (А. Тарковский, А. Михалков-Кончаловский, А. Сокуров, Ю. Грымов и др.)¹. Режиссеры драматического театра и кинорежиссеры пришли на оперную сцену как «авторы спектакля» (термин был введен в 1923 году В. Э. Мейерхольдом, и сегодня определение «режиссер — автор спектакля» является общепотребимым), то есть опираясь на повсеместную практику и личный опыт, согласно которому исходный драматургический материал или литературный киносценарий — это именно материал для сочинения драматического спектакля или кинофильма. Привычка режиссеров драматического театра и кинорежиссеров свободно, а порой и произвольно обращаться с литературной основой своих сценических и экранных произведений, на оперной сцене столкнулась с тем, что основой спектакля выступала не драматическая структура, а партитура — структура музыкально-драматическая. И вольное, а тем более произвольное обращение режиссера с оперной партитурой ведет не только к художественным обретениям, но и довольно часто — к существенным потерям (стоит отметить, что целенаправленное освоение постмодернистской методологии отечественным искусством начиная с 1990-х годов предполагало деконструкцию исходной художественной структуры, а применительно к опере такой структурой была именно партитура).

Пафос всей книги В. Ю. Богатырева, и прежде всего ее первой главы — «Музыка и театр», заключен в утверждении, что режиссер в музыкальном театре не может быть в полной мере автором спектакля и при работе над постановкой должен опираться на партитуру как на музыкально-драматическую основу будущего спектакля.

Такой посыл вовсе не означает, что режиссер музыкального театра должен быть рабом партитуры. В этом смысле наибольший интерес имеет третья глава — «Не только опера», которая посвящена оперетте и мюзиклу. Здесь не только идет речь об истории и сущности данных форм музыкального театра, но и показаны опыты практической режиссерской работы В. Ю. Богатырева над конкретными постановками оперетт и мюзиклов, что позволяет еще более внятно и конкретно познакомиться со взглядами автора монографии на природу авторства режиссера в музыкальном театре.

Самое интересное во второй главе — «Постижение классического текста оперы», как представляется, — возможность познакомиться с феноменом «композиторской режиссуры», то есть с возможностью воссоздать и проанализировать ту театральную структуру, которая потенциально заложена в композиторском произведении — в оперной партитуре.

Четвертая глава — «Из истории музыкальной режиссуры» — посвящена обзору творческих программ режиссеров первой половины XX века, режис-

¹ Приводятся имена постановщиков, преимущественно связанных с отечественной оперной сценой, но процесс прихода режиссеров драмы и кинорежиссеров в музыкальный театр носит общемировой характер.

серов второй половины XX столетия и режиссеров современности, при этом достаточно часто характеристики постановочных подходов того или иного режиссера даются посредством высказываний самого постановщика. Можно, конечно, спорить, насколько продуктивен подобный подход к подаче материала, но такова авторская позиция В. Ю. Богатырева. Стоит привести список имен режиссеров, вошедших в данный обзор: К. С. Станиславский, В. Э. Мейерхольд, Г. Крэг, И. М. Лапицкий, Н. В. Демидов, К. А. Марджанов, А. Я. Таиров, С. Э. Радлов, Ф. Ф. Комиссаржевский, В. А. Лосский, Э. И. Каплан (режиссеры первой половины XX века); Б. А. Покровский, Е. Н. Соковнин, Р. И. Тихомиров, В. Фальзенштейн, Дж. Стрелер, Ф. Дзеффирелли, П. Брук, П. Штайн, Ф. Гётц, К.-М. Грубер, П. Шеро, Л. Бонди, И. Шааф, Д.-В. Миллер, Г. Купфер, С. Л. Гаудасинский, А. С. Кончаловский, Л. А. Додин, А. В. Петров, Ю. А. Александров, Д. А. Бертман (режиссеры второй половины XX столетия); Р. Уилсон, Д. Паунтни, Г. Вик, П. Селларс, Р. Карсен, К. Гут, Ш. Херхайм, Д. Черняков, В. Бархатов, Т. Кулябин (режиссеры современности). И это далеко не полный перечень постановщиков музыкального театра, имена которых можно обнаружить на страницах четвертой главы книги В. Ю. Богатырева.

В пятой главе — «Воспитание режиссера музыкального театра» — речь идет о театральной педагогике. Вопреки известному выражению «режиссура научить нельзя», В. Ю. Богатырев убежден, что научить режиссуре музыкального театра можно. Богатырев-педагог, опираясь на собственный преподавательский опыт, точно знает, что для этого необходимо сделать и что при этом делать не следует.

Монография «Режиссер в музыкальном театре» снабжена обширным списком литературы по теме на русском и иностранных языках.

Подводя итоги, можно с уверенностью сказать, что книга В. Ю. Богатырева является фундаментальным, глубоким и вместе с тем полемически заостренным исследованием. Многие положения монографии вызовут у читателей — исследователей, преподавателей театральных вузов и профильных дисциплин консерваторий, практиков театра и любителей сценического искусства — горячие возражения. И это прекрасно, поскольку свидетельствует о том, что книга В. Ю. Богатырева — исследование актуальное, связанное с изучением современного живого, противоречивого и изменчивого театрального процесса.

Информация для авторов

Журнал «Временник Зубовского института» принимает ранее не публиковавшиеся материалы (статьи, научные обзоры, рецензии), оформленные в соответствии с изложенными ниже требованиями.

Материалы передаются в редакцию в формате файлов Microsoft Word (расширение *.doc, *.docx) (имя файла — фамилия автора) на электронном носителе или по электронной почте (vremennik.riii@artcenter.ru) как приложение к письму.

Присланные статьи авторам не возвращаются.

1. Объем статьи, включая сноски и список литературы, — 0,5–1,0 п. л. (20 000–40 000 печатных знаков с пробелами). Статьи большего объема могут быть приняты к публикации по решению редколлегии в исключительных случаях. Объем рецензии, научного обзора, научной хроники — не более 0,5 листа (20 000 печатных знаков).

Материалы должны быть набраны в текстовом редакторе, шрифт Times New Roman. В статье могут быть использованы *курсив* или **полужирный шрифт**. Просим авторов не применять разрядку для выделения фрагментов текста.

2. Статьи могут содержать нотные примеры и графические изображения (рисунки, карты, схемы, таблицы). Они должны быть вставлены в документ, а также приложены в виде отдельных файлов. Нотные примеры принимаются в формате TIFF (расширение *.tiff или *.tif). В тексте ссылка на нотный пример — в круглых скобках: (пример 3). Все графические материалы должны быть в растровых форматах TIFF или JPEG с разрешением 600 dpi. В имени файла следует указать автора и название публикации, а также порядковый номер фотографии, рисунка или схемы. К тексту статьи должен прилагаться полный перечень иллюстраций и нотных примеров.

3. Примечания и ссылки на литературу должны быть подстрочные. Ссылки на литературу оформляются в соответствии с Государственным стандартом ГОСТ Р 7.0.5–2008 «Библиографическая ссылка». Номера сносок обозначаются арабскими цифрами.

Примеры ссылок в тексте:

Порфирьева А. Л. «Парсифаль» и его средневековые корни // Традиция в истории музыкальной культуры. Античность. Средневековье. Новое время: Сб. науч. трудов / Сост. и отв. ред. В. Г. Карцовник. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 109.

Список литературы помещается в конце текста в алфавитном порядке. Иностранные источники перечисляются после литературы на русском языке. В списке обязательно указывается название издательства и количество страниц в книгах; для статей — страницы в сборниках и журналах. В описании сборников просим указывать научного редактора (редактора-составителя).

Название источника приводится на языке оригинала. Названия источников на языках, использующих алфавиты, кроме кириллицы и латиницы (например, на арабском, греческом, иврите и др.), должны даваться в транслитерации латинским шрифтом. В конце ссылки в круглых скобках необходимо указать язык оригинала.

При оформлении ссылок на электронный ресурс необходимо указание даты размещения материала либо даты обращения к нему.

Примеры ссылок на электронный ресурс:

Огаркова Н. А. «Гром победы раздавайся» Г. Р. Державина — О. А. Козловского // Гимн А. Ф. Львова «Боже, царя храни!» в культурной и политической жизни императорской России. Глава 1. Российские гимны до 1834 г. URL: <http://hymn.artcenter.ru/book/1> (дата обращения: 26.01.2015).

Указания на архивные источники даются в тексте (сносках) в виде аббревиатуры (например: ЦГА СПб. Ф. 82. Оп. 3. № 38. Л. 59). Аббревиатуры расшифровываются при первом упоминании. Сокращения расшифровываются и подаются отдельным списком в конце статьи.

Рукописи, не отвечающие изложенным требованиям, в печать не принимаются, не редактируются и не рецензируются.

Авторы статей несут полную ответственность за точность и достоверность сведений, цитат, ссылок и списка литературы.

Исправления стилистического и фактологического характера согласовываются с автором.

4. К статье должна быть приложена краткая аннотация на русском языке (до 500 печатных знаков с пробелами) и на английском языке (возможна более объемная — до 1000 печатных знаков с пробелами), название статьи

на английском языке, а также список ключевых слов (от пяти до десяти слов и словосочетаний) на русском и английском языках.

5. Мы просим авторов прислать нам следующие сведения о себе: фамилия, имя, отчество, ученая степень, звание, должность, место работы на русском и английском языках, контактная информация (адрес электронной почты, телефон).

ВРЕМЕННОК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА. ВЫП. 1 (44). 2024

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 28.03.2024 г.

Бумага офсетная. Гарнитура «Петербург».

Формат 70×100/16. Усл. печ. л. 15,11. Тираж 500 экз.

Дата выхода в свет: 17.04.2024 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, 2024

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