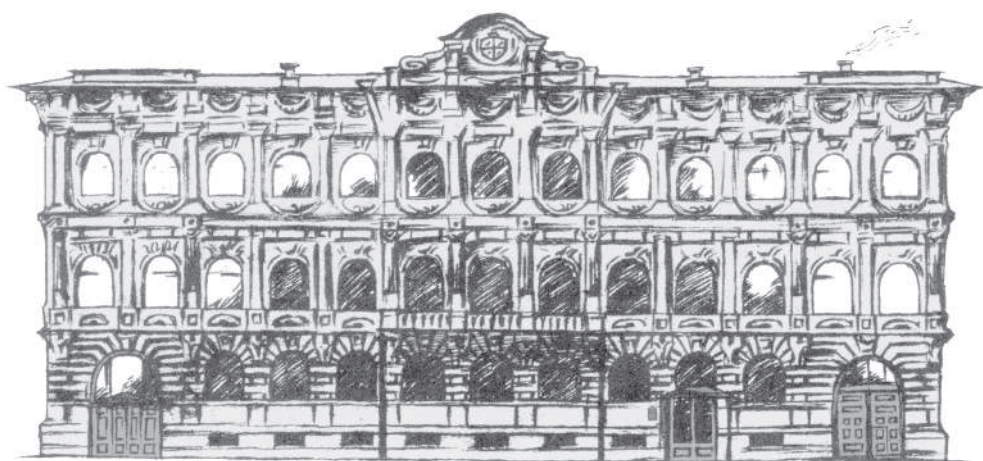


Министерство культуры Российской Федерации
Российский институт истории искусств

ВРЕМЕННОК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА

№ 1 (48) / 2025



*Санкт-Петербург
2025*

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 — доктор 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

А. В. Денисов — 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

П. Ю. Климов — кандидат искусствоведения, заведующий отделом живописи второй
половины XIX — начала XXI века, Государственный Русский музей

А. С. Клюев — доктор философских наук, профессор, Российский государственный
педагогический университет имени А. И. Герцена

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

Д. Г. Ломтев — кандидат искусствоведения, приглашенный ответственный редактор
музыкального издательства «Лаурентиус» (Франкфурт-на-Майне, Германия)

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

У. Моргентштерн — 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, 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.* «Краткое и основательное наставление» Готфрида Генриха Штёльцеля — барочное учебное пособие по гармонии для начинающих 9
- А. Б. Никаноров.* Кумулятивные труды о колоколах на русском языке первой половины XIX века в историко-кампанологическом контексте.....29
- А. С. Клюев.* Молитвенное пение у народов мира: время и вечность45
- М. И. Карпец.* Инструментарий создания виртуальных ценностей: поэтика созерцания, восприятия и оценки тишины56

Фольклор

- Е. А. Панова.* Духовные, поминальные стихи и религиозные песни Смоленщины: пение по рукописям68

Драматический театр

- Ю. Е. Галанина.* Пьесы Ф. Сологуба на русской сцене: постановка проблемы. Часть 189
- М. В. Кожекина.* Организация восприятия зрителя через процессы погружения и очуждения в спектакле Арианы Мнушкиной «1789» 109

Изобразительное искусство

- П. Ю. Климов.* «Поистине и дело народное, и дело высочайшего искусства» (к вопросу о значении творчества Виктора Васнецова в контексте русского церковно-монументального искусства второй половины XIX века)..... 123

Юбилей. Памятные даты

К 225-летию со дня рождения К. П. Брюллова

- А. С. Лисицына.* «Распятие» Карла Брюллова: к истории создания и бытования алтарного полотна для лютеранской церкви Святого Петра 145

Юбилей. Памятные даты

К 100-летию театрального художника Марта Китаева

- Л. С. Овэс.* Март Китаев в Академическом театре драмы имени А. С. Пушкина 169

Обзоры, рецензии, хроники

- А. В. Королёв.* Каспар Давид Фридрих и Россия: пейзаж Власти, Одиночества и Судьбы..... 193
- А. Ю. Ряпосов.* Рецензия на: *Слесарь Е. А.* Советский праздник: театрализация мифа. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2024. 260 с.: ил. 198

Информация для авторов..... 205

Contents

Research

Music

- D. Lomtev. Kurzer und gründlicher Unterricht* by Gottfried Heinrich Stölzel.
A Baroque Harmony Book for Beginners..... 9
- A. Nikanorov. Cumulative Works on Bells in Russian of the First Half*
of the 19th Century: Historical-Campanological Review29
- A. Klujev. Prayer Singing Among the Peoples*
of the World: Time and Eternity45
- M. Karpets. The Organum for Virtual Values Formation:*
Poetics of Silence as a Contemplation, Perception and Evaluation56

Folklore

- E. Panova. Spiritual, Memorial Verses and Religious Songs*
of the Smolensk Region. Singing from Manuscripts68

Dramatic Theatre

- Y. Galanina. Plays by Fyodor Sologub on the Russian Stage:*
A Problem Statement. Part 189
- M. Kozhekina. Immersion and Alienation Effects as Techniques*
of Managing Audience. Perception in Ariane Mnouchkine's Play *1789* 109

Fine Art

- P. Klimov. On Viktor Vasnetsov's Creativity Within the Context*
of Russian Monumental Art at the Second Half of the 19th Century..... 123

Anniversaries and Important Dates

225th Anniversary of Karl Bryullov's Birth

- A. Lisitsyna. The Crucifixion* by Karl Bryullov: the History of the Altar Painting
for the Lutheran Church of Saint Peter in Saint Petersburg 145

Anniversaries and Important Dates

100th Anniversary of Theatre Designer Mart Kitaev

- L. Oves. Mart Kitaev at the A. Pushkin Academic Drama Theatre* 169

Reviews and Chronicles

- A. Korolev. Caspar David Friedrich and Russia:*
A Landscape of Power, Loneliness, and Fate..... 193
- A. Ryaposov. Review of Evgeniy Slesar,*
Soviet Celebration: The Theatricalization of Myth 198

№ 1 / 2025

ИССЛЕДОВАНИЯ

«Краткое и основательное наставление» Готфрида Генриха Штёльцеля — барочное учебное пособие по гармонии для начинающих

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

Автор рассматриваемого ниже учебного пособия, немецкий композитор Готфрид Генрих Штёльцель, имел репутацию «одного из здравомыслящих, образованных и великих мастеров музыкального искусства»¹. Именно так оценил своего незаурядного современника и коллегу по цеху Иоганн Маттезон в составленном им биографическом словаре «Основы врат чести» (1740). Там же он опубликовал присланные самим композитором сведения о себе. Из них следует, что Штёльцель, к тому времени многолетний руководитель капеллы герцогов Саксен-Гота-Альтенбургских, родился 13 января 1690 года в Грюнштедтеле, обучался у своего отца, церковного учителя и органиста, а затем закончил гимназию в Гере. В 1707 году он поступил в Лейпцигский университет, где произошла решающая в плане его музыкальной карьеры встреча с руководителем Collegium musicum Мельхиором Хофманом.

В 1710-е годы Штёльцель получил известность как автор опер, сменив на этом поприще по меньшей мере пять мест службы. Осенью 1719 года он нашел удовлетворяющую его творческим амбициям вакансию при герцогском дворе в Готе (там он оставался до конца жизни, скончавшись 27 ноября 1749 года). Поскольку должность предусматривала прежде всего музыкальное оформление богослужений, центральное положение в его композиторском наследии занимала церковная кантата².

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

² Подробнее о творческом пути Штёльцеля и его кантатах см.: *Ломтев Д. Г.* Духовные кантаты Готфрида Генриха Штёльцеля в нотном собрании герцогов Саксен-Гота-Альтенбургских // Научный вестник Московской консерватории. 2017. № 4 (31). С. 52–91; *Ломтев Д. Г.* Первый годовой цикл церковных кантат Готфрида Генриха Штёльцеля // Временник Zubovskogo instituta. 2023. № 1 (40). С. 21–42.

Помимо сочинения музыки, в обязанности Штёльцеля входило обучение принятых в капеллу музыкантов, и именно с этим родом деятельности в большей или меньшей степени связаны его методические работы. При жизни композитора увидела свет только одна: в 1725 году тиражом в 400 экземпляров было отпечатано «Практическое доказательство того, как из основанного на искусной игре звуками бесконечного четырехголосного канона в верхнюю квинту образовать много четырехголосных бесконечных канонов, различающихся отчасти мелодией, отчасти только гармонией»¹. К работе неоднократно обращались авторы научных и учебных публикаций вплоть до недавнего прошлого², но, по всей видимости, впервые ее упомянул в 1745 году младший современник Штёльцеля, композитор и музыкальный теоретик Георг Андреас Зорге (1703–1778)³.

В 1952 году музыковед Вернер Штегер обнаружил методическое пособие Штёльцеля о речитативе⁴, долго считавшееся утерянным и обнаруженное публикатором в архиве венского «Общества друзей музыки» (Sign. 587/33). Законченное только вчерне, оно, тем не менее, считается самым подробным и самым старым из известных на сегодняшний день руководств к сочинению немецкого речитатива.

¹ *Stölzel G. H.* Practischer Beweis wie aus einem nach dem wahren Fundamente solcher Noten-Künsteleyen gesetzten Canone perpetuo in hypo dia pente quatuor vocom, viel und mancherley, Theils an Melodie, Theils auch nur an Harmonie, unterschiedene Canones perpetui à 4 zu machen seyn. o. O., 1725. 24 S.

² *André A.* Lehrbuch der Tonsetzkunst. Bd. 2. Abt. 2. Enthaltend die Lehre der Nachahmung und des 2-, 3-, 4- und mehrstimmigen Canons. Nebst einem hierzu gehörigen Anhang. Offenbach a. M.: Verlag der Musikalienhandlung von Johann André, 1838. S. 211–218; *Lobe J. C.* Lehrbuch der musikalischen Composition. Bd. 3. Lehre von der Fuge, dem Canon und dem doppelten Kontrapunkte, in neuer und einfacher Darstellung mit besonderer Rücksicht auf Selbstunterricht. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1860. S. 498–504; *Schmidt-Weiss W.* Gottfried Heinrich Stölzel (1690–1749) als Instrumentalkomponist. Würzburg: Konrad Triltsch, 1939. S. 2–3; *Crean E. G. H.* Stölzel's „Practischer Beweis“: A Hitherto Unconsidered Source for J. S. Bach's // *Bach*. Vol. 40 (2009). No. 2. P. 1–21; *Янкус А. И.* Вертикаль в канонах из Гольдберг-вариаций И. С. Баха (BWV 988, BWV 1087): некоторые аспекты // *Opera musicologica*. 2020. Т. 12. № 5 (С). С. 121–122.

³ *Sorge G. A.* Vorgemach der musicalischen Composition, oder: Ausführliche, ordentliche und vor heutige Praxin hinlängliche Anweisung zum General-Baß, Durch welche ein Studiosus Musices zu einer gründlichen Erkenntniß aller in der Composition und Clavier vorkommenden con- und dissonirenden Grund-Sätze, und wie mit denselben Natur- Gehör- und Kunst-mäßig umzugehen, kommen, folglich nicht nur ein gutes Clavier als ein Compositor extemporaneus spielen lernen, sondern auch in der Composition selbst wichtige und gegründete Profectus machen kan. Erster Theil. Lobenstein, 1745. S. 19–20.

⁴ *Steger W. G. H.* Stölzels „Abhandlung vom Recitativ“. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karl-Universität in Heidelberg. Heidelberg: Grosch, 1962. См. также: *Ломтев Д. Г.* Трактат Готфрида Генриха Штёльцеля о речитативе: к истории музыкально-теоретических учений эпохи барокко // *Проблемы музыкальной науки*. 2024. № 2 (55). С. 184–195.

Наконец, в 2018 году музыковед Флориан Фогт опубликовал текст рукописной копии «Руководства к музыкальной композиции» Штёльцеля, хранящейся в музыкальном отделе Берлинской государственной библиотеки (Mus.ms.theor. 830)¹. Наряду с очевидными методическими заимствованиями из известного учебника «Ступени к Парнасу» (1725) австрийского композитора и музыкального теоретика И. Й. Фукса, в трактате имеется ряд новых теоретических положений, свидетельствующих о восприятии единства созвучия в его структурной и функциональной узнаваемости в значении аккорда (хотя самого этого термина там не встречается).

Одной из центральных тем «Руководства» является учение о так называемом «современном простом контрапункте» (*Cap. XXIV: De Contrapuncto simplici moderno*), представляющее собой методику четырехголосной гармонизации мелодии. Таковая показывается на примере начальной фразы одного протестантского хора и подразумевает гомофонный склад. Как и в нынешнем учебном курсе гармонии, на первом этапе используются только главные трезвучия. Сначала к мелодии приписывается бас, а тенор и альт добавляются по принципу недостающих тонов трезвучия при удвоении основного тона.

Однако Штёльцель, вероятно ориентируясь на обучающихся с достаточным уровнем теоретической и слуховой подготовки, не дает разъяснений о методе присочинения основополагающей, как он сам подчеркивает, линии баса. Данный «методический пробел» с лихвой восполнен в другом его труде со следующим названием: «Краткое и основательное наставление, как любителю музыки, знающему музыкальные интервалы и как [их] записывать нотами, за короткое время научиться простому контрапункту на четыре голоса, однако без секст[аккордов]» (*Kurzer und gründlicher Unterricht, wie ein Liebhaber der Music, welcher die Intervalla Musica kennet, und durch die Noten aufzuschreiben weiß, in einer kurzen Zeit, einen Contrapunctum Simplicem, doch ohne Sexten, mit vier Stimmen zu se[t]zen erlernen kan[n]*).

Автограф этого учебного пособия также хранится в Берлинской государственной библиотеке (Mus.ms.theor. 839), куда он поступил из собрания певца и коллекционера Георга Иоганна Даниэля Пёльхау (1773—1836). Рукопись насчитывает 16 листов формата 17,5 x 10,3 см. Текст, состоящий из двадцати лаконичных параграфов с нотными примерами и несколькими дополнениями, не датирован, и об обстоятельствах его создания ничего не известно, потому вопрос о возможной его связи с «Руководством к музыкальной композиции» в рамках общих методических задач остается открытым.

¹ Vogt F. Die »Anleitung zur musikalischen Setzkunst« von Gottfried Heinrich Stölzel (1690—1749). Edition und Kommentar. (= Musik der frühen Neuzeit, Bd. 5). Neumünster: von Bockel, 2018. См. также: Ломтев Д. Г. Традиционное и новаторское в «Руководстве к музыкальной композиции» Готфрида Генриха Штёльцеля // Временник Zubovskogo instituta. 2024. № 4 (47). С. 9—22.

Ценность этого источника заключается прежде всего в обрисовке практикуемого Штёльцелем метода обучения гармонизации мелодии в стиле протестантских хоралов.

В отличие от выверенного научного слога «Руководства к музыкальной композиции», конспективный стиль «Краткого и основательного наставления», с частыми сокращениями слов (в том числе ключевых понятий) и пропусками знаков препинания, скорее похож на собрание методических тезисов для личного пользования или на некую промежуточную рабочую версию текста. Вряд ли неискушенный любитель музыки, а ведь именно ему адресована работа Штёльцеля, без затруднений распознал бы, к примеру, в череде сокращений *der 5te die 5te* указание на образуемый между пятой ступенью лада в мелодии и басом интервал квинты, к тому же на практике являющийся квинтой через октаву, то есть дуодецимой. Потому в данной статье предпочтение отдано не дословному переводу, требующему в силу «шероховатости» оригинала непропорционально большого количества редакторских пояснений, а аналитическому реферированию с цитированием ключевых фрагментов.

Причем одна такая «шероховатость» обнаруживается уже на титульном листе: в приведенном выше заголовке фигурирует лишь «простой контрапункт», хотя в рукописи речь идет о *современном* простом контрапункте, который, как отмечалось, рассматривается в «Руководстве к музыкальной композиции» и представляет собой аккордовое четырехголосие.

В первом же параграфе «Краткого и основательного наставления» неожиданно выясняется, что, помимо заявленных в заголовке двух необходимых условий успешного освоения предлагаемого «легкого метода», а именно знания музыкальных интервалов и умения их записывать, еще понадобится умение распознавать отклонения в родственные тональности. Их деление на две группы почти дословно цитируется из публикации Иоганна Давида Хайнихена (1683—1729) «Вновь изобретенное и основательное наставление любителю музыки, как определенным удобным способом в совершенстве овладеть генерал-басом»¹. Штёльцель даже указывает страницу, на которой напечатан воспроизводимый им фрагмент: «Heinichens Anweisung zum Generalbass p. 211». Согласно параграфу второму в рукописи, к «регулярным» относятся отклонения в тональности III, V и VI ступеней в мажоре и в тональности III и V ступеней в миноре; «нерегулярными» считаются отклонения в тональности II и IV ступеней в мажоре и в тональности VII натуральной, IV и VI натуральной ступеней в миноре, причем последнее дополнительно обозначается как особенно редкое.

¹ *Heinichen J. D.* Neu erfundene und Gründliche Anweisung, wie ein Music-liebender auff gewisse vortheilhaftige Arth könne zu vollkommener Erlernung des General-Basses, entweder durch eigenen Fleiß selbst gelangen oder durch andere kurz und glücklich dahin angeführet werden. Hamburg: Benjamin Schiller, 1711. 284 S.



Пример 1

Параграф третий начинается с изложения правил, коих следует придерживаться при сочинении мелодии:

- 1) мелодия может начинаться «только с терции, квинты или октавы», то есть с третьей, пятой или первой ступени лада (под октавой имеется в виду ее потенциальная отдаленность от баса);
- 2) мелодия может завершаться «только в октаве», то есть на первой ступени;
- 3) «по важным причинам», нигде, правда, не разъясненным, в мелодии следует полностью избегать скачков шире кварты, а скачки на терцию и кварту использовать не так часто, предпочитая поступенное движение.

По этим правилам Штёльцель сочиняет «мелодию на известную песню», а фактически — на первую строфу из текста Отто фон Шверина (1616—1679) *Jesus, meine Zuversicht*, действительно весьма часто употребляемую в немецких евангелическо-лютеранских богослужениях вплоть до настоящего времени. Привлечение в качестве иллюстрации именно собственной мелодии (пример 1), а не одной из бытовавших в то время с данным текстом, продиктовано, вероятно, дидактическими соображениями, ведь нотные примеры «Краткого и основательного наставления» призваны самым доходчивым образом продемонстрировать читателю принципы четырехголосной гармонизации. Несмотря на инструктивную функцию, мелодия выдержана в стиле протестантского хораля, что с самого начала указывает на наиболее очевидную область практического применения излагаемого метода.

В плане предстоящего досочинения трех нижележащих голосов Штёльцель считает необходимым уже на данном этапе выделить те участки мелодии, в которых можно усмотреть отклонения. Таких два, и оба они «регулярные»: на словах *Heiland, ist im Leben* мелодия «отклоняется в G-dur или в квинту», на словах *was die lange Todesnacht* — «в a-moll или [в] сексту».

Как гласит параграф четвертый, сначала к верхнему голосу будет подставлен бас, затем альт и тенор. В качестве подспорья для заполнения басовой линии в параграфе пятом предлагается универсальная схема, в верхней

строчке которой числами в порядке возрастания указаны семь ступеней лада в мелодии, а в нижней — интервалы, «естественным образом» возникающие между ними и басом (возможные составные интервалы сведены здесь к простым). «Но поскольку при определенных обстоятельствах этот порядок неизбежно должен быть прерван», для ступеней лада в мелодии, образующих с басом октаву, допускается комбинация, образующая квинту, и наоборот. Соответственно, в следующем, шестом параграфе первоначальная схема дополняется еще одной строкой с альтернативными, уже не «естественным образом» полученными интервалами для первой, второй, четвертой и пятой ступеней лада в мелодии:

Ступень лада в мелодии	1	2	3	4	5	6	7
Интервал, образуемый	8	5	3	8	5	3	3
ею с басом	5	8	—	5	8	—	—

При помощи этой схемы в параграфах с восьмого по одиннадцатый ступеням лада в мелодии последовательно присваиваются порядковые номера и затем проставляются цифры интервалы, которые, в свою очередь, определяют линию баса (пример 2).

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Above the treble staff, numbers 1 through 7 are written, representing the degrees of the mode. Below the bass staff, numbers 8, 5, 3, 8, 5, 3, 3 are written, representing the intervals between the melody and the bass. The first system is for C-dur and G-dur, and the second is for a-moll and C-dur. The numbers indicate the intervals between the melody and the bass.

Пример 2

Как можно заметить, для первых двух нот участка a-moll Штёльцель выбирает альтернативные интервалы из схемы. Благодаря этому удастся избежать запрещенных параллелизмов $g^1/G - a^1/A$ на границе второго и третье-

го участков, ведь обе ноты мелодии, g^1 и a^1 , определены как первые ступени соответствующих тональностей, и второй из них «естественным образом» тоже соответствовала бы октава.

Теперь, когда все ноты баса установлены, от них следует отталкиваться при написании альты и тенора, используя уже имеющиеся цифры интервалов между крайними голосами, а также данные другой схемы, представленной в параграфе двенадцатом:

8 5 3
5 3 8
3 8 5

Строки здесь соответствуют трем вышележащим голосам относительно баса, а столбцы — образующимся в результате подстановки голосов трезвучиям в мелодическом положении примы (или октавы в терминологии Штёльцеля), квинты и терции при удвоении основного тона. С использованием этой схемы в параграфе тринадцатом средние голоса заполняются по принципу недостающих тонов, в результате чего получаются трезвучия в тесном расположении (пример 3).

Пример 3

Употребление в альте случайных знаков альтерации *fis* и *gis* Штёльцель объясняет в параграфе пятнадцатом. Предлагаемое там правило, несколько громоздко сформулированное, действует в условиях гармонизации трезвучиями и подразумевает интервал между басом и терцовым тоном в одном из вышележащих голосов (составные интервалы, как и прежде, сведены к простым): с первой, четвертой и пятой ступенями басовой линии в мажоре об-

разуется большая терция, со второй ступенью — малая; в миноре же с первой, второй и четвертой ступенями басовой линии образуется малая терция, а с пятой — большая.

Судя по отсутствию разъяснений в отношении уменьшенной квинты между басом и альтом во второй гармонической вертикали построения в а-moll, Штёльцель допускает употребление уменьшенного трезвучия по крайней мере в миноре, ведь необходимое условие согласно вышеизложенному правилу — наличие малой терции относительно второй ступени баса — соблюдено.

Штёльцель утверждает, что полученную четырехголосную композицию в плане гармонизации «упрекнуть не в чем». Больше того, ее структура позволяет путем перестановки трех верхних голосов извлечь «еще две других мелодии». В одном случае, описанном в параграфе семнадцатом, мелодия песни помещается на октаву ниже в партию тенора, а исходные линии альты и тенора сохраняют свои высотные положения, становясь, соответственно, верхним голосом (Штёльцель называет его дискантом) и альтом. В другом случае, описанном в параграфе восемнадцатом, дискант и альт сохраняют свои высотные положения, превращаясь, соответственно, в альт и тенор, а исходная линия тенора переносится на октаву вверх в позицию дисканта. Однако оба варианта, как сообщается в параграфе шестнадцатом и еще раз в параграфе девятнадцатом, нуждаются в корректировке каденций (они также названы клаузулами), что подразумевает прежде всего обязательное завершение мелодии на первой ступени тональности согласно второму правилу из параграфа третьего.

Последние страницы рукописи содержат примечания к параграфу девятому. Сам он входит в группу указаний о присочинении баса и предостерегает от незапланированных отклонений в другие тональности — те невольно могут возникнуть при сопровождении мелодии «одной только терцией». Примечания же, за исключением первого, напрямую не относятся к изложенному в основном тексте методу, а скорее намечают следующий этап в освоении гармонизации мелодии с использованием секстаккордов.

В первом примечании разъясняются признаки гармонического отклонения через появление в мелодии тонов, которые можно трактовать как VII ступень предстоящего мажора или гармонического минора с последующим разрешением в новую тонику, а также в тех случаях, когда вводный тон основной тональности разрешается вопреки слуховому ожиданию.

Остальные примечания вкратце описывают случаи применения секстаккордов:

- 1) если при гармонизации трезвучиями в одном из средних голосов имеется восходящий полутон, эти две ноты можно поменять местами с нотами баса, в результате чего первая вертикаль становится секстаккордом;
- 2) если вместо «естественного полутона» в натуральном мажоре и гармоническом миноре мелодия восходит на тон, то есть используется хро-

матизм (к примеру, *e-fis* или *h-cis* в C-dur и a-moll), второй ноте (*fis* и *cis*) соответствует секстаккорд;

- 3) если бас из основного тона перемещается вверх на терцию, а мелодия остается на той же высоте, вторая вертикаль может быть секстаккордом;
- 4) если в мелодии имеется восходящий полутон, первой ноте соответствует секстаккорд;
- 5) если мелодия из основного тона понижается на полутон, но сразу возвращается в основной тон, срединная нота может быть гармонизована секстаккордом;
- 6) все семь ступеней мажора или минора могут быть гармонизованы секстаккордами как в восходящем, так и в нисходящем порядке.

Вполне возможно, что примечания могли быть методически связаны с параграфом вторым упомянутой выше главы 24 из «Руководства к музыкальной композиции»¹. Там как раз вводится употребление секстаккордов, правда их строение, как и строение трезвучий, объясняется не посредством цифр и вспомогательных таблиц, а посредством комбинации *infimus*, *medius* и *supremus*, что соответствует современным представлениям о тонах примы, терции и квинты в аккорде. И тот факт, что Штёльцель при этом ни слова не говорит о предварительном гармоническом анализе мелодии, как и о выведении басовой линии на основе разметки гармонических вертикалей, может указывать на подразумеваемый им уровень подготовки читателя, уже обученного, к примеру, по вышеизложенной методике.

Учитывая ограниченную на данный момент доступность «Краткого и основательного наставления», представляется целесообразным в заключение статьи обнародовать его оригинальный текст. Это дает возможность сравнить приведенное выше толкование методики Штёльцеля непосредственно с первоисточником, публикующимся здесь впервые². Написанный куррентом или, как его называют в России, готическим курсивом, текст воспроизводится современным печатным латинским шрифтом с сохранением орфографии и пунктуации автора; также отражены подлежавшие восстановлению зачеркнутые фрагменты. Музыкальная нотация в нотных примерах полностью следует оригиналу. В угловых скобках дана нумерация листов рукописи с указанием сторон — лицевой (*recto*) и оборотной (*verso*). В квадратные скобки заключены необходимые редакционные добавления.

<1 recto>

Kurzer und gründlicher Unterricht, wie ein Liebhaber der Music, welcher die Noten und Intervalla Musica kennet, und durch die Noten aufzuschreiben

¹ *Vogt F.* Die »Anleitung zur musikalischen Setzkunst«... S. 269—270.

² Автор и редакция журнала сердечно благодарят заведующую музыкальным отделом Берлинской государственной библиотеки Мартину Ребман за любезно предоставленное разрешение на публикацию текста.

weiß, in einer kurzen Zeit, einen Contrapunctum Simplicem, doch ohne Sexten, mit vier Stimmen zu sezen erlernen kan.

[добавлено рукой Георга Иоганна Даниэля Пёльхау:]
Von Capellmeister Stölzel in Gotha

<2 recto>

Musica noster Amor

§ 1.

Wer sich dieser leichten Methode zu Erlernung eines vierstimigen Contrapuncti Simplicis ohne Sexten, bedienen will, muß vorherho nothwendig die Außweichungen der Tone wißen.

§ 2.

Hie zu dienet folgende einzige Regul. Alle Tone dur weichen ordentlich aus in 3[,] 5 u[nd] 6[,] außer ordentlich in 2 u[nd] 4. Hingegen alle Tone moll weichen ordentlich auß in 3[,] 5, außer ordentlich in 7[,] 4 u[nd] sehr selten in 6b. Heinichens Anweisung zum Generalbass p. 211.

<2 verso>

§ 3.

Hat er sich hier einen[,] und zwar nur in denen Tönen[,] so er zu seinen Entzwek [Endzweck] für nöthig hält, veste gesezet [festgesetzt], so fängt er nunmehr an[,] eine Melodie zu sezen. Wobey er folgende Reguln zu observiren hat.

1. daß die Melodie nur in tertia, quinta, oder octava anfangen kan,
2. daß sie alleine in der Octave schluß[e] [schlösse]
3. daß hier wichtiger Ursachen wegen die größern als Qvart-Sprünge gänzlich zu vermeiden, die kleinern aber[,] als nehml. [nämlich]

<3 recto>

Terz[-] u[nd] qvart-Sprünge[,] nicht so oft, als die gradus ascendetes u[nd] descendentes zu gebrauchen sind.

I. E. [Id est] wir wollen über ein bekandtes lied eine Melodie sezen.

Je - sus mei - ne Zu - ver - sicht und mein Hey - land ist im Le - ben
die - ses weiß ich soll ich nicht mich da - rum zu - frie - den ge - ben.

was die lan - ge To - des - nacht mir auch für Ge - dan - ken macht.

<3 verso>

In dieser Melodie ist nach der 1. Regul observirt worden[,] daß sie in der octave anfängt oder[,] wie wir künfftig reden werden, im ersten Clavi des Modi C. und in diesem Modo modulirt diese Melodie biß auf die zehende Note, über der ersten Sylbe des Wortes Heyland, da sie in den Modum G dur oder in die Quinte ausweicht. Üeber den Worten „was die lange Todes Nacht[“], weicht sie aus in A moll oder die Sexte, hernach biß zum Ende bleibet sie in dem Fundament-Modo.

§ 4.

Unter diese Melodie soll nun ein Bass nebst zween Mittel Stimmen Alt u[nd] Tenor

<4 recto>

gesezt werden. da dann auf alle Noten des Modi genau Achtung zu geben ist, wie nehml. [nämlich] solche in Ansehung des Basses accompagnirt werden.

§ 5.

Ist demnach zu wißen, daß ordentlicher u[nd] natürlicher weiße der erste Thon des Modi die Octave zum Bass, der andere die 5te [Quinte] u[nd] der dritte die tertie, der 4te wieder die Octave[,] der 5te [Ton] die 5te [Quinte] u[nd] der sechste abermals die tertie, endlich der Siebende als das hemitonium unter dem Fundament Clavi die 3tie [Terz] ingleichen zum Bass hat. welches aus folgenden Zahlen auff einmahl zu sehen ist

<4 verso>

Modo 1 2 3 4 5 6 7

Bass. 8 5 3 8 5 3 3

§ 6.

weil aber bey gewissen Umständen, nothwendig diese Ordnung unter brochen werden muß, so ist nöthig[,] daß wir eine Regul darüber abfaßen, welche in folgenden Worten bestehet: Die Tone[,] welche die 8te [Oktave] unter sich haben, können auch die 5te [Quinte] unter sich leiden, und diejenigen, welchen die 5te [Quinte] kan zum Basse dienen, denen kan auch die 8te [Oktave] solchen Dienst thun. Hingegen wo die tertia einmahl stehet[,] bleibt sie unveränderlich.

Die Regul ist leicht zu behalten; doch in folgenden Zahlen liegt sie auch

<5 recto>

vor den Augen.

1 2 3 4 5 6 7

8 5 3 8 5 3 3

5 8 – 5 8 – –

§ 7.

Nun mehro können wir zu obiger Melodie den Bass sezen, wenn wir nur noch folgende Regul voran gesezt haben.

Zwey gleiche Zahlen als 1.1. 2.2. 3[.]3. 4.4. etc. können hier einander nicht folgen; Es wäre denn, daß die Melodie einen Sonum mehr als einmahl mit ebendenselben Bass repetirte.

<5 verso>

§ 8.

doch nunmehr zum werk



diese sieben Noten, werden nun in denen Zahlen nach der Ordnung[,] wie sie im Modo liegen[,] folgender Gestalt vorgestellt:

1.7.1.2.3.4.2

demnach ist der Bass folgender maßen zu sezen:

8. 3. 8. 5. 3. 8. 5.



diese 8 Noten sehen in denen Zahlen also auß:

3 1 2 3 4 3 2 1

Es ist oben schon gesagt worden[,] daß der Modus bey der zehenden Note außweiche, und zwar ins g dur oder in

<6 recto>

die quinte, dahero dann die zehende note nicht mehr in den Modum C dur gehöret[,] per consequens auch nicht mehr, wie vorhin die sechste, sondern nunmehr in dem neuen Modo die andre ist, und so fort mit denen übrigen. Dahero der Bass also stehet:

3 8 5 3 8 3 5 8.



Diese sieben Noten sind nach dem Modo A moll[,] als worin nunmehr die Melodie tritt, zu zehlen.

Doch weil die letzte von denen vor[i]gen die 8ve [Oktave] unter sich hat, so kan der obigen gegebenen Regul zu folge die Octave

<6 verso>

nicht noch einmahl folgen[,] sondern man kan die qvinte an statt der Octave nehmen, und weil die folgende 2dere [andere] Note des Modi der natürlichen Ordnung nach die 5te [Quinte] unter sich haben solte; doch aber zu vor hero schon eine qvinte vorhergehet; so kan die 8ve [Oktave] drunter stehen, mit hin u[nd] wenn in folgenden die Ordnung wieder natürl[ich] fortgeführt wird, stehen die Bass-Zahlen also:

5 8 3 8 3 5 8



Diese sieben Noten[,] weil sie wiederum in den Modum C dur gehören, sehen in

<7 recto>

Zahlen also aus:

7 1 2 3 4 2 1.

und steht der Bass also da[r]unter

3 8 5 3 8 5 8.

§ 9.

Hiebey ist noch mit zu nehmen, daß die mit der 3tie [Terz] alleine accompagnirten Noten so wohl zum Changement des Modorum als auch zu derselben Retour in den Haupt Modum gar sehr incliniren. welches zu einen großen aver-tissement dienen kan. F vide infra

§ 10.

Nunmehr wollen wir unsere Zahlen in eine Reyhe bringen.

Melodie

1.7.1.2.3.4.2.3.1.2.3.4.3.2.1.

Bass.

8.3.8.5.3.8.5.3.8.5.3.8.3.5.8.

<7 verso>

Mel[oldie]:

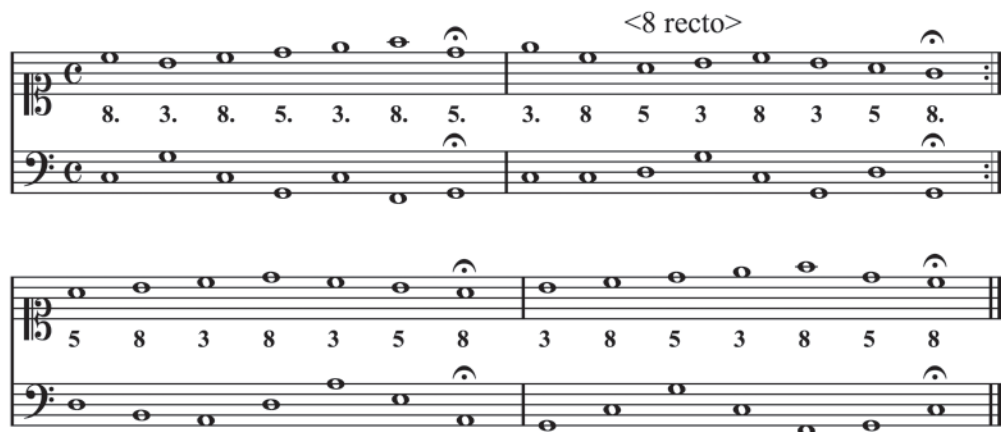
1.2.3.4.3.2.1.7.1.2.3.4.2.1.

Bass.

5.8.3.8.3.5.8.3.8.5.3.8.5.8.

§ 11.

In diesen unter gesezten Zahlen steken so wohl die Melodie als der Bass. Dahero wir nun die obern fahren laßen, als welche uns hiemit ihre Dienste völlig gethan haben, daß wir sie also weiter nicht nöthig haben. Doch aber zu zeigen[,] wie in denen erwehnten Zahlen die Melodie u[nd] zu gleich der Bass stekt, wird es nöthig seyn, dieselben in Noten vorzustellen.



<8 recto>

Hieraus ist zu sehen, daß die Zahlen allezeit richtig das Intervallum[,] welches der Bass u[nd] Discant miteinander machen[,] anzeigen.

§ 12.

I[t]zo fragt sichs, wie nun die Mittel Stimme als der Alt u[nd] Tenor dazu zu erfinden seyn? Dieses Geheimniß aber liegt in folgenden dreyen Säzen vor

<8 verso>

Augen.

8 5 3

5 3 8

3 8 5

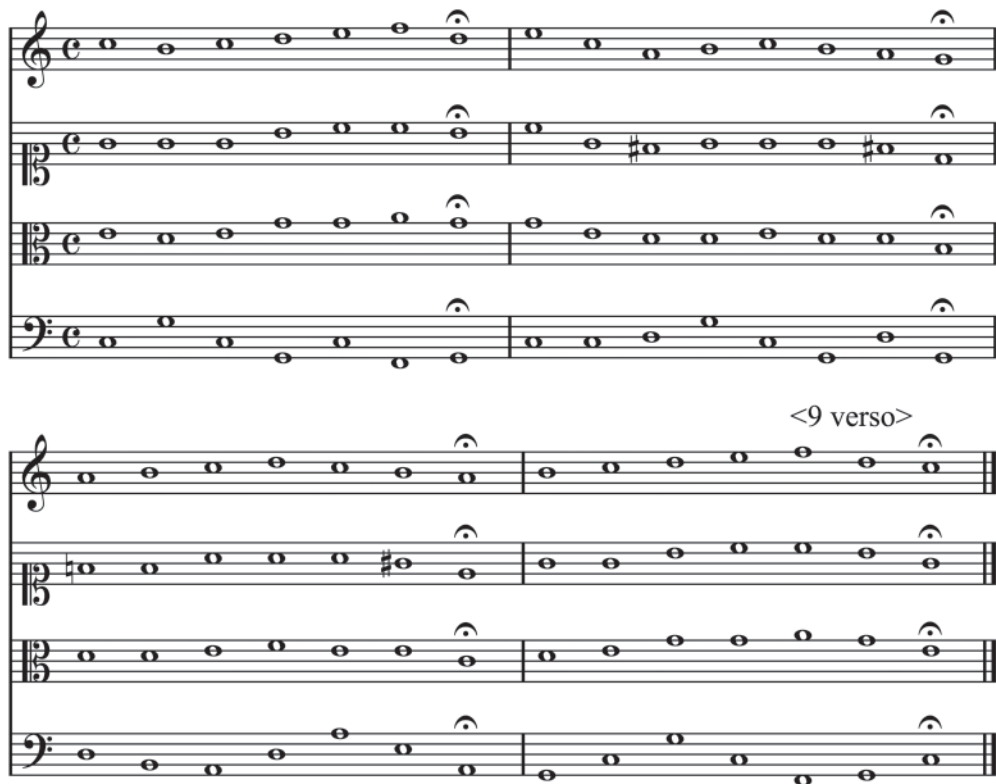
§ 13.

Die Operation wird folgender Gestalt verrichtet. Man sezet unter jede Zahl[,] welche bekandter maßen schon den Bass u[nd] Discant in sich faßet, in der Ordnung[,] welche obige 3 Säze zeigen, noch zwey Zahlen, so müßen solche zum Alt u[nd] Tenor dienen. unser Exempel sieht also aus:

<8 verso — 9 recto>

8. 3. 8. 5. 3. 8. 5. 3. 8. 5. 3. 8. 3. 5. 8. 5. 8. 3. 8. 3. 5. 8. 3. 8. 5. 3. 8. 5. 8.
5. 8. 5. 3. 8. 5. 3. 8. 5. 3. 8. 5. 8. 3. 5. 3. 5. 8. 5. 8. 3. 5. 8. 5. 3. 8. 5. 3. 5.
3. 5. 3. 8. 5. 3. 8. 5. 3. 8. 5. 3. 5. 8. 3. 8. 3. 5. 3. 5. 8. 3. 5. 3. 8. 5. 3. 8. 3.

In Noten stehen diese Zahlen wie folget.



<9 verso>

§ 14.

Dieses ist also eine Composition à 4 über das Lied Jesus meine Zuversicht[,] welche nach denen regulis harmoniæ nicht zu tadeln, und durch angewendete transitus u[nd] andere figuren hin u[nd] wieder agreable zu machen ist. Und der gleichen sind auß diesen gegebenen wenigen principiis unzehlich [unzählig] zu machen.

<10 recto>

§ 15.

Wegen derer hin u[nd] wieder anzu wendenden Signorum # u[nd] ♭. Hier reguln zu geben[,] wäre zu weitläufftig, und muß man sich darinnen schon gewiß gemacht haben, dieses einzige ist hier zubehalten[,] daß jedes mahl die 5te [Stufe] eines jeden Modi tertiam majorem und die andere [zweite Stufe] tertiam minorem haben will. In gleichen[,] daß der vierdte Thon oder die 4te Note eines jeden Modi mollis NB. wie auch der erste [Ton] tertiam minorem, Modi duri aber tertiam majorem verlanget.

<10 verso>

§ 16.

Auß unserer Melodie aber[,] wenn die Cadenzen verändert würden, könnten noch zwey andere Melodien entspringen. Wir wollen sie erstlich ohne Veränderung der Cadenzen ansehen.

§ 17.

Die andere Melodie entspringet aus der ersten folgender Gestalt. Wenn der Alt zum Discant, der Tenor zum Alt u[nd] der Discant zum Tenor gemacht wird. oder wenn unter die Zahlen der Alt Stimme nach obigen drey Säzen zwey Zahlen gesezet werden. Im lezten Fall sieht das Werk

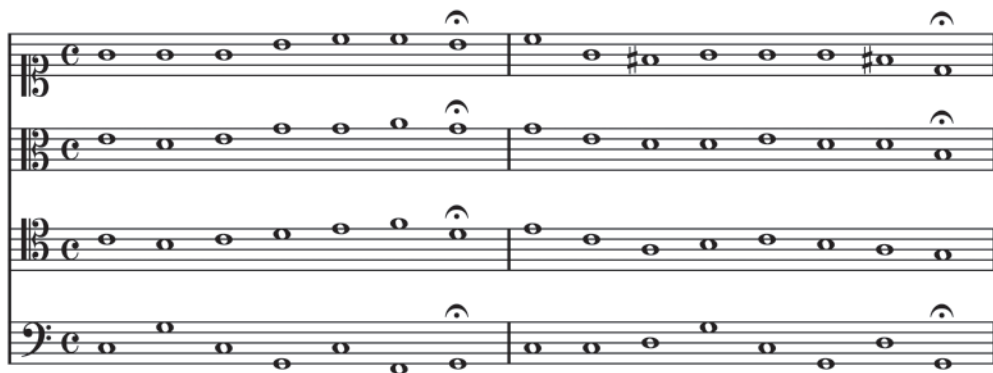
<11 recto>

also aus.

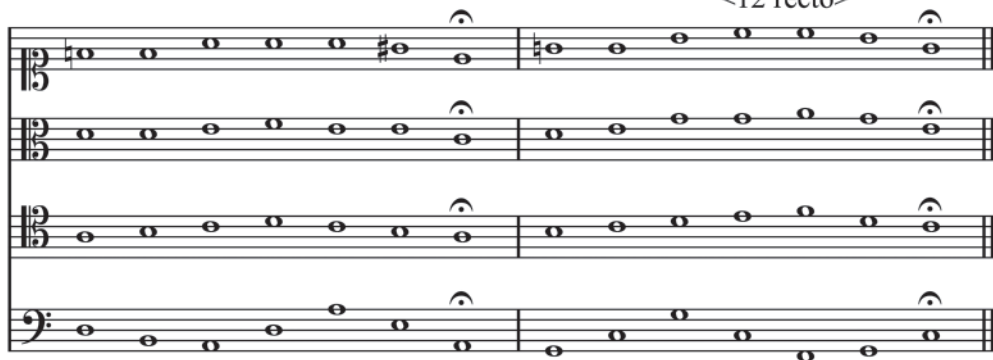
5. 8. 5. 3. 8. 5. 3. 8. 5. 3. 8. 5. 8. 3. 5. 3. 5. 8. 5. 8. 3. 5. 8. 5. 3. 8. 5. 3. 5.
 3. 5. 3. 8. 5. 3. 8. 5. 3. 8. 5. 3. 5. 8. 3. 8. 3. 5. 3. 5. 8. 3. 5. 3. 8. 5. 3. 8. 3.
 8. 3. 8. 5. 3. 8. 5. 3. 8. 5. 3. 5. 3. 5. 8. 5. 8. 3. 8. 3. 5. 8. 3. 8. 5. 3. 8. 5. 8.

In denen Noten aber folgender Gestalt
 Si Volti

<11 verso>



<12 recto>



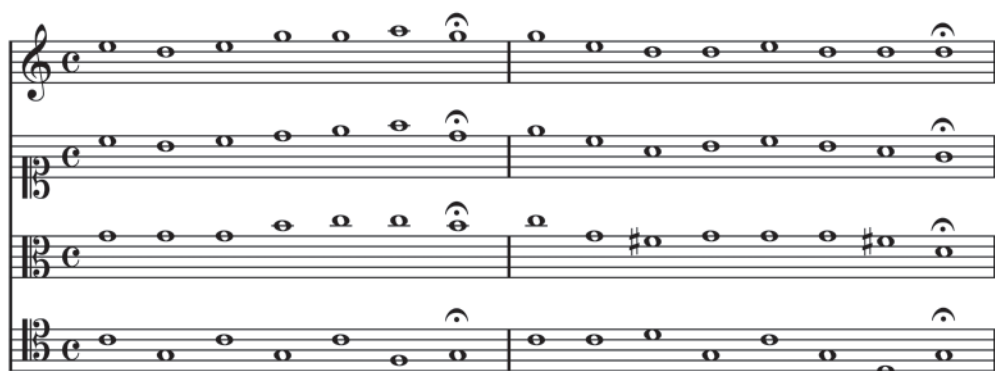
<12 recto – 12 verso>

§ 18.

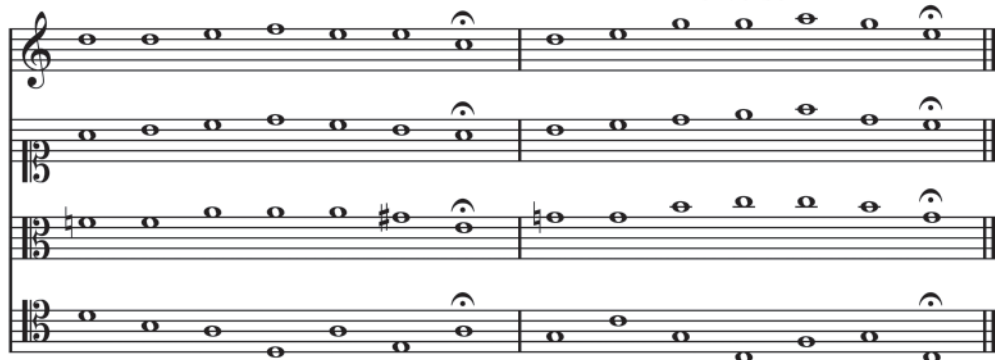
Die dritte Melodie entspringet aus der Ersten auf diese Weiße, wenn nehml. [nämlich] der Tenor zum Discant[,], der Discant zum Alt, und der Alt zum Tenor gemacht wird. oder wenn unter die Zahlen des Tenors nach deren dreyen Säzen jedes mahl zwey andere Zahlen gesetzt werden. und in diesem fälle steht die Harmonie also:
3. 5. 3. 8. 5. 3. 8. 5. 3. 8. 5. 3. 5. 8. 3. 8. 3. 5. 3. 5. 8. 3. 5. 3. 8. 5. 3. 8. 3.
8. 3. 8. 5. 3. 8. 5. 3. 8. 5. 3. 8. 3. 5. 8. 5. 8. 3. 8. 3. 5. 8. 3. 8. 5. 3. 8. 5. 8.
5. 8. 5. 3. 8. 5. 3. 8. 5. 3. 8. 5. 8. 3. 5. 3. 5. 8. 5. 8. 3. 5. 8. 5. 3. 8. 5. 3. 5.

In Noten also:

<13 recto>



<13 verso>



<13 verso>

§ 19.

So man aber diese Melodien wirklich brauchen wolte; so müsten nothwendig die Clausuln verändert werden, und zwar vornehmlich diejenigen[,], welche in dem Fundament-Thon des Modi[,], darinnen die Melodie sich befindet[,], geschieht. Mit denen anderen in

<14 recto — 14 verso>

der qvinte hatte es so viel nicht zu sagen. welches aber nebst dem Gebrauch der Sexte, und der Dissonantien, umb einen liebhaber dieses ersten Fundamentes nicht confus zu machen, billig außgesetzt bleibet.

§ 20.

Inzwischen kan dieses wenige Anlaß geben, die wunderliche u[nd] beständig harmonieuse verwechßelung derer in triade harmonica liegenden dreyen Sonorum etwas genauer an zusehen, und den Gott der Ordnung in solcher betrachtung zu verehren.

<15 recto>

ad § 9.

Das gewißeste Merckmahl der Außschweifung des Modi ist, das hemitonium unter dem ersten Thon oder der siebende Thon jedes Modi. So oft man nun in der Melodie ein hemitonium, außer denen so natürlich in jeden Modi sind, sezet[,], so oft ist es eine Marqve[,], daß der Thon außweicht. Wenn nach dem unter dem Fundament-Thone liegenden hemitonio ein ganzer Thon descendendo oder ascendendo folgt, oder wenn solches hemitonium umb einen Grad fält, denn von Natur muß es steigen, changirt der Modus. Das erste ascendendo gielt auch beym ander hemitonio unter der qvarte.

<15 verso>

NB. wenn in denen Mittel-Parthien ein hemitonium so per gradum steigt vorkömmt, kan solches in den Bass gesezet u[nd] der Bass-Sonus an deßen Stelle in die Mittel Parthie gesezet werden. So hat man den ersten Gebrauch der Sexten. oder kürzen[,], wenn der andere u[nd] fünffte Thon die Qvinte mit der 3 majori unter sich haben.

NB. wenn ~~auß denen~~ statt der natürlichen hemitoniorum die melodie p[er] tonum steigt, zum Exempel e fis, oder h cis[,], hat unter dem fis u[nd] cis die Sexte statt.

NB. wenn die Melodie in einem tone liegen bleibt, und der Bass

<16 recto>

auß der Octave per tertiam steigt[,], kan die lezte Note die Sextam haben.

NB. wenn die Melodie per hemitonium steigt[,], hat bey der ersten Note die 6te [Sexte] statt.

NB. wenn die Melodie auß dem Fundament-Thon umb ein hemitonium fält, gleich aber wieder in den Fundament-Thon gehet, kan der mittelste die Sexte haben. Es können alle 7 tone die Sexten mit 3 vermittelt haben. so wohl ascendendo als descendendo nach ein ander haben.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ломтев Д. Г. Духовные кантаты Готфрида Генриха Штёльцеля в нотном собрании герцогов Саксен-Гота-Альтенбургских // Научный вестник Московской консерватории. 2017. № 4 (31). С. 52–91.
2. Ломтев Д. Г. Первый годовой цикл церковных кантат Готфрида Генриха Штёльцеля // Временник Зубовского института. 2023. № 1 (40). С. 21–42.
3. Ломтев Д. Г. Традиционное и новаторское в «Руководстве к музыкальной композиции» Готфрида Генриха Штёльцеля // Временник Зубовского института. 2024. № 4 (47). С. 9–22.
4. Ломтев Д. Г. Трактат Готфрида Генриха Штёльцеля о речитативе: к истории музыкально-теоретических учений эпохи барокко // Проблемы музыкальной науки. 2024. № 2 (55). С. 184–195.
5. Янкус А. И. Вертикаль в канонах из Гольдберг-вариаций И. С. Баха (BWV 988, BWV 1087): некоторые аспекты // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 5 (С). С. 120–140.
6. André A. Lehrbuch der Tonsetzkunst. Bd. 2. Abt. 2. Enthaltend die Lehre der Nachahmung und des 2-, 3-, 4- und mehrstimmigen Canons. Nebst einem hierzu gehörigen Anhang. Offenbach a. M.: Verlag der Musikalienhandlung von Johann André, 1838. VII, 302, 24 S.
7. Crean E. G. H. Stölzel's „Practischer Beweiss“: A Hitherto Unconsidered Source for J. S. Bach's // Bach. Vol. 40 (2009). No. 2. P. 1–21.
8. Heinichen J. D. Neu erfundene und Gründliche Anweisung, wie ein Music-liebender auff gewisse vortheilhaftige Arth könne zu vollkommener Erlernung des General-Basses, entweder durch eigenen Fleiß selbst gelangen oder durch andere kurz und glücklich dahin angeführet werden. Hamburg: Benjamin Schiller, 1711. 284 S.
9. Lobe J. C. Lehrbuch der musikalischen Composition. Bd. 3. Lehre von der Fuge, dem Canon und dem doppelten Kontrapunkte, in neuer und einfacher Darstellung mit besonderer Rücksicht auf Selbstunterricht. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1860. VI, 576 S.
10. Mattheson J. Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Wercke, Verdienste etc. erscheinen sollen. Hamburg, 1740. XLIV, 428 S.
11. Schmidt-Weiss W. Gottfried Heinrich Stölzel (1690–1749) als Instrumentalkomponist. Würzburg: Konrad Triltsch, 1939. 48, 27 S.
12. Sorge G. A. Vorgemach der musicalischen Composition, oder: Ausführliche, ordentliche und vor heutige Praxin hinlängliche Anweisung zum General-Baß, Durch welche ein Studiosus Musices zu einer gründlichen Erkenntniß aller in der Composition und Clavier vorkommenden con- und dissonirenden Grund-Sätze, und wie mit denenselben Natur- Gehör- und Kunst-mäßig umzugehen, kommen, folglich nicht nur ein gutes Clavier als ein Compositor extemporaneus spielen lernen, sondern auch in der Composition selbst wichtige und gegründete Profectus machen kan. Erster Theil. Lobenstein, 1745. 104 S.
13. Steger W. G. H. Stölzels „Abhandlung vom Recitativ“. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karl-Universität in Heidelberg. Heidelberg: Grosch, 1962. 283 S.
14. Stölzel G. H. Practischer Beweiß wie aus einem nach dem wahren Fundamente solcher Noten-Künsteleyen gesetzten Canone perpetuo in hypo dia pente quatuor vocom, viel und mancherley, Theils an Melodie, Theils auch nur an Harmonie, unterschiedene Canones perpetui à 4 zu machen seyn. o. O., 1725. 24 S.
15. Vogt F. Die »Anleitung zur musikalischen Setzkunst« von Gottfried Heinrich Stölzel (1690–1749). Edition und Kommentar. (= Musik der frühen Neuzeit, Bd. 5). Neumünster: von Bockel, 2018. 367 S.

Аннотация

Впервые в отечественном музыковедении рассматривается «Краткое и основательное наставление» немецкого композитора Готфрида Генриха Штёльцеля (1690—1749). Адресованное начинающим, оно в упрощенном и сжатом виде излагает методику создания аккордового четырехголосия на примере гармонизации мелодии в стиле протестантского хорала. В заключение статьи публикуется полный оригинальный текст этого учебного пособия по рукописи, хранящейся в Берлинской государственной библиотеке.

Abstract

The treatise *Kurzer und gründlicher Unterricht* by the German composer Gottfried Heinrich Stölzel (1690—1749) is analyzed in detail for the first time in Russian musicology. Intended for beginners, it outlines in a simplified and concise form the methodology for creating for-part harmony using the example of harmonizing a melody in the style of a Lutheran chorale. The article concludes with the publication of the full original text of this textbook based on the manuscript from the Berlin State Library.

- ✓ *Ключевые слова:* музыка барокко, гармонизация мелодии, трезвучие, протестантский хорал.
- ✓ *Keywords:* Baroque music, harmonizing a melody, for-part harmony, triads, Lutheran chorale.

Для цитирования: Ломтев Д. Г. «Краткое и основательное наставление» Готфрида Генриха Штёльцеля — барочное учебное пособие по гармонии для начинающих // Временник Зубовского института. 2025. Вып. 1 (48). С. 9—28.

Кумулятивные труды о колоколах на русском языке первой половины XIX века в историко-кампанологическом контексте

НИКАНОРОВ АЛЕКСАНДР БОРИСОВИЧ

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

NIKANOROV ALEXANDER B.

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

E-mail: nikanorov04@mail.ru

Несмотря на то что в настоящее время исследований о колоколах и колокольном звоне на русском языке опубликовано значительное количество, истоки отечественной кампанологии и ее историография не становились предметом специального исследования. В книгах и диссертациях последних десятилетий временной отсчет отечественной науки о колоколах чаще всего начинают с конца XIX — начала XX века, ориентируясь, прежде всего, на книгу Н. И. Оловянишникова в ее втором издании¹. Между тем ряд важных работ, относящихся к первой половине XIX столетия, большинству современных исследователей либо вовсе неизвестны, либо характеризуются ими как публикации донаучного этапа развития отечественной кампанологии, не имеющие существенного значения для современности. В действительности же причина кроется, во-первых, в недостаточной информации о наличии ряда кампанологических публикаций в этот сравнительно отдаленный хронологический период, во-вторых, в сложности ознакомления с этими материалами. Тексты, напечатанные в газетах, журналах, календарях, путеводителях, альманахах более двухсот лет назад, стали уже раритетами. По большей части они не оцифрованы и хранятся лишь в некоторых крупных государственных библиотеках. Чтобы ознакомиться с ними, порой надо проявить немало усилий и терпения. В 1999 году по инициативе автора этих строк и в соавторстве с С. А. Старостенковым была сделана попытка публикации предварительного списка таких печатных кампанологических

¹ Оловянишников Н. И. История колоколов и колоколотейное искусство. 2-е, доп. изд. М.: Изд. т-ва П. И. Оловянишникова [сыно]-вей, 1912.

источников на русском языке начиная с 1785 года¹. К сожалению, издание, в котором напечатана данная библиография, было выпущено очень небольшим тиражом². В настоящее время список значительно усовершенствован и пополнен вновь найденными источниками. Отчасти они использованы в данной статье.

Несмотря на то что отдельные тексты о колоколах на русском языке встречаются уже в некоторых периодических изданиях второй половины XVIII века, о систематическом обращении к данной теме в этот хронологический период говорить преждевременно. В основном такие публикации не носят оригинального характера, а представляют собой краткие переводы или пересказы фрагментов из зарубежных журналов или иностранных энциклопедических изданий³.

В первой же половине XIX века интенсивность обращения к campanологической тематике в российской печати очевидна. Почти ежегодно, особенно с начала 1830-х годов, из печати выходили одна, реже две новые статьи. По большей части это небольшие сочинения, в которых рассказывалось о происхождении колоколов и о наиболее примечательных из них в европейских странах и азиатских государствах⁴. Что касается российских колоколов, сведения о них ограничивались преимущественно упоминанием и частичным описанием памятников, находящихся в Москве. Исключение, пожалуй, составил колокол Саввино-Сторожевского монастыря в Звенигороде, привлечший некоторых исследователей своей необычной надписью с использованием тайнописи. В основном же в текстах первых десятилетий XIX века речь идет о колокольном наборе, размещенном на соборной колокольне Ивана Великого, и истории отливки и подвески сверхтяжелых колоколов Московского Кремля. Так, мы имеем несколько публикаций о новом Успенском колоколе, изготовлявшемся в 1817–1818 годах на заво-

¹ Никаноров А. Б., Старостенков С. А. Опыт библиографии по русской campanологии. 1785–1940 // Рукописные памятники / Сост. и науч. ред. Н. В. Рамазанова. СПб.: РНБ, 1999. Вып. 5. С. 179–213.

² Это не помешало некоторым ныне хорошо известным исследователям на основе нашего списка сделать литературные обзоры для своих диссертационных исследований и монографий. Однако перенесенные в их сочинения практически все неточности и даже явные ошибки, вкравшиеся в библиографию, невольно наводят на мысль о том, что оригиналы самих изданий уважаемые коллеги не держали в своих руках, выполняя обзоры лишь исходя из заглавий и кратких пояснительных аннотаций, приведенных в нашем вышеназванном списке.

³ Единственным исключением является «Древняя российская вивлиофика», издававшаяся Николаем Ивановичем Новиковым (1744–1818), где сделана попытка воспроизвести аутентичные архивные материалы, изредка касающиеся и колоколов. Обзору и частичной публикации наиболее интересных campanологических текстов XVIII века будет посвящена одна из наших следующих статей.

⁴ Никаноров А. Б., Старостенков С. А. Опыт библиографии по русской campanологии. 1785–1940. С. 181–184.

де Михаила Богданова, поднятом на Ивановскую колокольню в 1819 году взамен старого Успенского, поврежденного во время Отечественной войны 1812 года¹. Также авторы неоднократно обращаются к сюжету о самом большом в мире так называемом Царь-колоколе, никогда не звонившем и более ста лет пролежавшем в земле в качестве своего рода музейного экспоната. История Царь-колокола и судьба его предшественников дали повод для создания о нем целого ряда разнохарактерных, порой противоречивых публикаций². Как правило, в этих и других текстах авторы подчеркивали уникальность отечественных колоколов как самых звучных, самых многочисленных и самых тяжелых. Преимущественно подобные статьи преследовали не столько научную, сколько литературно-художественную и просветительскую цель. В них сообщались читателям новые занимательные сведения, но и на примерах истории русских колоколов в некотором смысле воспитывали и укрепляли у читателей их национальное самосознание. Неслучайно многие подобные тексты предназначались в первую очередь для любознательного юношества и молодого читателя. Они печатались в таких изданиях, как «Отечественные записки», «Библиотека для чтения», «Журнал для чтения воспитанников военно-учебных заведений»³ и др. Патриотическая направленность, во многом свойственная массовой русской литературе конца XVIII — первой половины XIX века, несомненно, оказывала влияние на подтекст публикаций и о колоколах, тему весьма символичную для российской истории.

Основное региональное поле (Москва, изредка Подмосковье) в кампанологических публикациях первых десятилетий XIX века крайне редко расширялось. Вероятно, это объясняется отсутствием подлинного интереса к колоколам российских провинций и связанных с ними событиями. Го-

¹ Письмо о колоколе (в Успенский собор), вылитый купцом М. Г. Богдановым // Русский вестник. 1819. Т. 3. № 6. С. 61—69; *Старожил Московский*. Замечания о Иване Великом // Отечественные записки. 1822. Ч. 11, № 27. С. 129—130; Колокольня Ивана Великого // Путеводитель в Москве изданный Сергеем Глинкой, сообразно французскому подлиннику г. Леконта де Лаво с некоторыми пересочиненными и дополненными статьями. М.: Тип. Августа Семина, 1824. С. 132—133; Колокольня Ивана Великого с церквами при оной находящимися // Москва, или Исторический путеводитель по знаменитой столице Государства Российского, заключающий в себе: 1-е. Историю сего престольного города от начала оного до наших времен; 2-е. Подробное описание всех важных событий, случившихся в оном: В 4 ч. М.: Тип. С. Селивановского, 1827. Ч. 2. С. 44—48, 54—55.

² Царь-колокол // Отечественные достопамятности. М.: Изд. комиссионера Императорского Московского университета А. С. Ширяева, 1823. Ч. 1. С. 180—183; Колокольня Ивана Великого // Путеводитель в Москве... С. 133—134; Колокольня Ивана Великого с церквами при оной находящимися... С. 55—58.

³ Прогулка по Кремлю. Иван Великий // Отечественные записки. 1822. Ч. 10, № 25. С. 240—257; Большие колокола // Библиотека для чтения. 1834. Т. 4, № 4. Отд. 7. С. 70—71; Большой кремлевский колокол // Журнал для чтения воспитанников военно-учебных заведений. 1836. Т. 3, № 12. С. 445.

товых материалов, которыми можно было легко воспользоваться, еще не существовало. (Напомним, что губернские ведомости начали издаваться не ранее 1838 года, а епархиальные — лишь с 1860-х годов.) В первые десятилетия XIX века переписываться о церковных колоколах с любителями старины из уездных и губернских городов, а тем более самостоятельно выезжать для проведения натурных исследований и работы с архивами, по-видимому, считалось крайне затруднительным. Долгое время состоянию колокольной культуры даже в таких древних культурных центрах, как Новгород и Псков, не уделялось должного внимания. Обычно о них упоминались лишь общеизвестные факты о существовании в старину в этих городах вечевых колоколов и всполошного звона. Единственной работой, в которой обсуждается дальнейшая судьба новгородского вечевого колокола, увезенного в 1478 году по приказу Ивана III в Москву, является статья Ильи Лазарева, опубликованная в журнале «Московский телеграф» (1833). Автор предлагает оригинальную версию, будто вечевой колокол был повешен при Спасских воротах Московского Кремля в качестве набатного. Позднее он разбился, в 1674 году был перелит и спустя семь лет сослан на Север в Николо-Корельский монастырь¹. Что же касается столичного Петербурга, то, по-видимому, он, будучи новым российским городом, построенным и живущим больше по европейским, нежели исконно русским традициям, долгое время вообще не воспринимался как потенциальный центр колокольной культуры.

Авторами большинства работ первых десятилетий XIX века по большей части были литераторы и журналисты, а не исследователи. Пожалуй, лишь только проблема чтения и расшифровки криптографической части надписи на большом колоколе Саввино-Сторожевского монастыря в Звенигороде (Московская губерния), отлитом мастером Александром Григорьевым в 1667/1668 году², потребовала сугубо научного подхода и углубленных познаний в древней письменности. Тема, впервые поднятая в конце XVIII века в немецкоязычных трудах историка, академика Г. Ф. Миллера (1778, 1783) и библиографа Л. Бакмейстера (1784), продолжалась в печатных публикаци-

¹ Лазарев И. Нечто о Марфе-посаднице и новгородском вечевом колоколе: письмо в редакцию // Московский телеграф. 1833. Ч. 52, № 15 (авг.). С. 446—451. Эта версия впоследствии была рассмотрена как одна из возможных, но без ссылки на публикацию И. Лазарева, П. Л. Гусевым (Гусев П. Л. Новгородский вечевой колокол // Новгородское вече. 1922. № 2 (июль). С. 13—17).

² Год отливки, который был обозначен на колоколе, и год, установленный по архивным документам, разнятся. В надписи на колоколе была обозначена дата 25 сентября 1667 года, но, по данным исследования В. А. Кондрашиной и Т. Б. Шашкиной, это могло произойти лишь 9 ноября 1668 года (Кондрашина В. А., Шашкина Т. Б. Большой колокол Саввино-Сторожевского монастыря как научно-технический памятник Древней Руси // Памятники науки и техники: Сборник статей / Отв. ред. Л. Е. Майстров. М.: Наука, 1981. С. 90—91).

ях других ученых не только во второй половине XIX века, когда текст был уже почти прочитан, но и в XXI веке¹.

В 1825 году вышла первая небольшая брошюра, посвященная колоколам и колокольному звону, напечатанная по инициативе известного государственного деятеля графа А. А. Аракчеева (1769—1834). В ее заглавии сообщалось: «Росписание в какие дни именно, какие употреблять для звона колокола при Грузинском соборе, учрежденное создателем святого храма сего графом Алексеем Андреевичем Аракчеевым». Это своеобразный местный колокольный устав, предназначенный для священнослужителей церкви Святого Андрея Первозванного, находящейся в собственной графской усадьбе в селе Грузино Новгородской губернии². Текст регламентировал порядок употребления колоколов, в первую очередь двух благовестников, отлитых на средства вельможи в 1824 году в Москве на колоколотейном заводе Богданова. Они имели названия: «Алексеевский» — главный благовестник весом около 150 пудов³ и «Анастасиевский» — полиелейный колокол весом 100 пудов⁴. Текст данного устава подписан двумя фамилиями — самого графа А. А. Аракчеева и местного священника Николая Ильинского⁵. Можно предполагать, что на Н. С. Ильинском как священнослужителе, хорошо разбиравшемся в церковной обрядности и особенностях местного богослужения, могла лежать основная подготовительная функция, хотя, несомненно, текст проверялся и согласовывался с самим графом. Как справедливо пишет С. А. Старостенков, изучавший эти колокола и частично привлекавший текст «Росписания...»: «Помимо двенадцатых праздников колокол „Алексеевский“ должен был употребляться в „та-

¹ Кондрашина В. А. Дешифровка криптографического письма на большом Благовестном колоколе Саввино-Сторожевского монастыря середины XVII века в историко-культурном контексте // *Latopisy Akademii Supraskiej*. T. 9: Rola laikatu w życiu Cerkwi / Pod redakcją Alicja Nowak and Marzanna Kuczyńska. Białystok, 2018. С. 179—184.

² Подробнее см.: Никаноров А. Б. «О должности звонаря и о временах благовеста»: кампанологические данные в некоторых уставных текстах конца XVIII — первой половине XIX веков // *Вопросы инструментоведения*. Вып. 11: Сборник статей и материалов XI Международного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения» (23—25 октября 2017 г.) / Отв. ред. И. В. Мациевский. СПб.: РИИИ, 2017. С. 162—165.

³ Волхонский С. А., Никаноров А. Б. Описание новгородских колоколов, составленное в 1922—1924 гг. А. И. Семеновым с помощниками // *Новгородский архивный вестник* / Отв. ред. И. Ю. Анкудинов. Великий Новгород, 2012. № 10. С. 75.

⁴ Там же. С. 75—76.

⁵ Священник Николай Степанович Ильинский, в монашестве Никанор (1790—1863). Потомственный священник, выпускник Новгородской духовной семинарии. В 1824 году произведен в протоиереи Андреевского собора села Грузино, благочинный военного поселения 1-й гренадерской дивизии. В 1827 году переведен в Троицкий собор города Боровичи. Впоследствии — наместник Александро-Невской лавры в Санкт-Петербурге (см.: Рункевич С. Г. Александро-Невская Лавра, 1713—1913: Историческое исследование доктора церковной истории С. Г. Рункевича. СПб.: Синодальная тип., 1913. С. 905—906).

бельные дни“. Например, в день восшествия на престол Государя Императора, в дни рождения и тезоименитства Государя Императора и Государыни Императрицы, 29 июня, в день памяти покойного императора Павла I, св. апостолов Петра и Павла и т. д. Он также должен был звонить „в праздники наблюдаемые создателем Храма Грузинского“. Полиелейный „Анастасиевский“ колокол использовали в праздничные, Господские, Святительские, в дни святых Новгородских чудотворцев, а также в дни кончины и памяти родителей графа, рождения и ангела графского брата Петра и в день Анастасии Римлянки»¹.

В первой половине 1830-х годов на высочайшем уровне было принято решение об извлечении Царь-колокола из его подземного хранилища — ямы, превращенной уже в своеобразный музей. По-видимому, этому также способствовала еще приближавшаяся «круглая» дата — столетие колокола-гиганта (отливка Царь-колокола состоялась с 24 на 25 ноября 1735 года). Повторение из публикации в публикацию одних лишь общих сведений и преданий, в основном почерпнутых из воспоминаний путешествующих иностранцев, очевидно, перестало удовлетворять. Настало время обратиться к достоверным источникам и подлинным документам XVIII века об истории Царь-колокола, созданного русскими мастерами отцом и сыном Иваном и Михаилом Маториными.

Именно таким достойным ответом в 1835 году и своего рода подарком любознательным читателям стала вышедшая из печати небольшая пятидесятипятитреничная монография, принадлежавшая профессиональному историку, впоследствии директору Московского архива Министерства юстиции Петру Ивановичу Иванову (1794 ? — 1864)². Первая часть ее представляет собой обстоятельную историческую справку о Царь-колоколе (с. 3—11). Вторая — публикацию целой подборки найденных автором восьми подлинных архивных документов (с. 15—55). В отечественной кампанографии XIX века это первый пример использования и введения в научный оборот целого комплекса письменных источников в полнотекстовом формате. Перечислим документы в том порядке, как их публикует П. И. Иванов, указывая страницы книги, на которых они напечатаны.

- 1) 26 июля 1730 г. Указ Анны Иоанновны «Указ нашему Правительствующему Сенату» о перелитии вновь колокола в 8.000 пудов, повредившегося во время пожара, чтобы в нем было весу 10.000 пудов (с. 15—16).
- 2) 3 августа 1730 г. Доношение в Правительствующий Сенат «от дел бывшего Преображенского Приказа» (с. 16—18).

¹ Старостенков С. А. Два больших колокола из имения графа А. А. Аракчеева (Грузино) в Мариинском (Кировском) театре // Забытые имена и памятники русской культуры: Тезисы докладов конференции к 60-летию Отдела истории русского искусства / Науч. ред. Н. Ю. Гусева. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2001. С. 60—61. Оба колокола сохранились, находятся на звоннице исторического здания Мариинского театра в Санкт-Петербурге.

² Иванов П. И. Исторические сведения о большом колоколе, лежащем в Московском Кремле близ Ивановской колокольни. М.: Университетская тип., 1835.

- 3) 19 апреля 1732 года. Григорий Чернышев об отправке из Москвы в Санкт-Петербург две модели для подъема Успенского большого колокола (с. 18).
- 4) 25 января 1734 г. «граф Семен Андреевич Салтыков с товарищи приказали» по поводу доношения колокольного мастера Ивана Маторина (с. 18—19).
- 5) 29 января [1734 г.] В Правительствующий Сенат из Сенатской конторы от Графа Семена Салтыкова с товарищами (с. 19—21).
- 6) Февраля 1732 г. Доношение Правительствующему Сенату от Ивана Маторина (с. 22).
- 7) 10 июня 1747 г. «в журнале Правительствующего Сената конторы записано» (о требовании подать ведомость в Сенатскую контору для сообщения в Сенат по поводу расходов на колокол разбившейся в пожаре 1737 г.) (с. 23).
- 8) 27 июня 1747 г. Ведомость, учиненная в Конторе Артиллерийской и Фортификационной о расходах на материалы и на колокол, разбившейся в пожаре в 1737 г. (с. 24—55).

Далеко не все монографические публикации, напечатанные в первой половине XIX века, отличались таким высоким уровнем проработки издаваемого материала, как труд П. И. Иванова. Вслед еще одному событию — поднятию из земли Царь-колокола и водружению его на постамент, осуществившемуся под руководством известного в России французского инженера и архитектора Огюста Рикарда Монферрана (1786—1858) 23 июля 1836 года, в том же 1836 году анонимно была издана еще одна брошюра¹. Ее появление не осталось незамеченным в откликах прессы. В обзоре новых книг, сделанном в «Библиотеке для чтения», рецензент констатирует, что в издании в основном кратко переизложены данные из вышедшей годом раньше монографии П. И. Иванова. «От себя прибавил сочинитель несколько диковинок о Наполеоне и французах, о том, будто в Царь-колокол положено четыре тысячи пудов серебра, о том, что Царь-колокол „сидел в своей пещере, как отшельник“, а теперь „с важностью стал на свою гранитную кафедру“ и прочая с пересыпкой всего этого ошибками против правописания, и прочая»². Несмотря на то что рецензент во многом прав, сейчас такие сведения, изло-

¹ Подробное известие о большом Успенском колоколе, называемом Царь-колокол, взятое из исторических документов. М.: Тип. И. Смирнова, 1836. О том, что брошюра была напечатана после завершения работ по поднятию из земли Царь-колокола, свидетельствует указанное на обороте титульного листа цензурное разрешение, данное 10 сентября 1836 года.

² Подробное известие о большом Успенском колоколе, называемом Царь-колокол, взятое из исторических документов. М.: Тип. И. Смирнова, 1836. 23 с.: [Отклик на брошюру] // Библиотека для чтения. 1837. Т. 20. Отд. 6: Литературная летопись. Декабрь 1836 г. Новые книги. С. 21.

женные в брошюре, по-своему тоже интересны в качестве примера фольклоризации тех событий и самобытного истолкования исторических фактов.

Особую группу, которая сложилась уже в первой трети XIX века, составляют работы, авторы которых, стремясь к максимально полному освещению темы русских колоколов, старались учесть и использовать по возможности все накопленные к моменту издания источники и прежние публикации, дословно или в кратком изложении включающие их в свой текст. Такие обобщающие и подытоживающие публикации условно можно назвать *кумулятивными*. В них концентрируются если не абсолютно все накопленные к тому времени в других работах сведения о колоколах, то по крайней мере важнейшая и наиболее представительная их часть. По характеру работы с материалом они представляют собой нечто среднее между добротным рефератом и энциклопедической статьей. От первых их обычно отличает самостоятельность изложения, оригинальность взгляда на проблемы колокольной истории, желание творчески, а не механически подать свой материал. Назвать энциклопедическими такие работы также затруднительно в силу недостаточного уровня обобщенности и нередко пространности изложения. Заметим, что в то время немногочисленные статьи о колоколах в русскоязычных энциклопедиях и энциклопедических словарях по большей части представляли собой лишь короткие справки. Нередко они были всего лишь вольными переводами или пересказами со множеством сокращений текстов из ранее выпущенных иностранных словарей. Кумулятивные публикации, о которых сейчас идет речь, важны для нас еще тем, что позволяют судить о степени изученности предмета за тот или иной хронологический период, знании и характере использования определенного круга источников.

Одним из таких кумулятивных сочинений, появившихся в первой половине XIX века, следует считать статью востоковеда Григория Ивановича Спасского (1783–1864)¹ «О колоколах, достопримечательных по своей величине». Эта публикация была напечатана в 1833 году в виде статьи и выпущена отдельным оттиском (небольшой брошюрой)². По сути, она подводит итог изучения campanологической проблематики приблизительно за три предыдущих десятилетия. Основное внимание в ней уделено наиболее крупным и наиболее известным памятникам (иностранным и русским). В работе Г. И. Спасского обстоятельно описан Царь-колокол Московского Кремля. Изложена история появления и поднятия в 1819 году Большого Успенско-

¹ Г. И. Спасский серьезно интересовался историей, восточными культурами, археологией. Долго жил в Сибири, путешествовал, в том числе, в Китай. Член-корреспондент Петербургской Академии наук. Некоторое время издавал первый в России краеведческий журнал «Сибирский вестник», переименованный позднее в «Азиатский вестник». Г. И. Спасским составлен во многом и по сей день актуальный трехтомный энциклопедический справочник «Горный словарь» (М., 1841–1843).

² Г. С. [Спасский Г. И.]. О колоколах, достопримечательных по своей величине // Горный журнал. 1833. Ч. 1, кн. 1. С. 123–134, 4 л. черт. Отдельный оттиск: СПб., 1833.

го колокола на колокольню Московского Кремля, вылитого взамен старого, поврежденного во время отступления войск Наполеона после оккупации Москвы. Сделан обзор исследований по дешифровке тайнописной части надписи Саввино-Сторожевского колокола. Приведены сравнительные характеристики крупнейших колоколов Австрии, Германии, Китая, Франции. Г. И. Спасский утверждает: «Должно признаться, что колокола сии не могут идти в соперничество с нашими»¹. В начале текста, где излагается общая история колоколов, использованы отдельные сведения о кампанологических памятниках стран Азии, прежде всего Китая, заимствованные из иностранных изданий XVII — начала XIX столетия, а также из трудов русского путешественника Е. Ф. Тимковского (1790—1875)². К статье автором приложено четыре чертежа (графических рисунка), первые два посвящены Царь-колоколу, два других — колоколу Саввино-Сторожевского монастыря. Несмотря на мелкие фактологические неточности и явные опечатки, для того времени статья Г. И. Спасского выполнена на высоком научном уровне. Хотя в ней изредка присутствуют довольно большие скрытые, то есть незакавыченные, цитаты, в примечаниях указаны почти все их источники. При этом в работе четко обозначена позиция автора в отношении большинства изложенных в ней фактов. В последующие десятилетия статья Г. И. Спасского использовалась русскими кампанологами в своих исследованиях отечественной колокольной культуры, а также цитировалась в некоторой иностранной литературе. В частности, фрагменты из нее были включены Огюстом Рикардом Монферраном в его книгу на французском языке «Описание большого московского колокола...»³. В ней зодчий рассказывал об осуществлении им в 1836 году своего проекта по извлечению Царь-колокола из ямы и постановке его на постамент возле Успенской звонницы в Московском Кремле.

Другая кумулятивная работа, вышедшая в первой половине XIX века, а именно в 1844 году, принадлежит поэту, писателю и переводчику Николаю Дмитриевичу Горчакову⁴ (1788—1847)⁵. Впервые она опубликована в «Мо-

¹ Г. С. [Спасский Г. И.]. О колоколах, достопримечательных по своей величине... С. 140.

² Тимковский Е. Ф. Путешествие в Китай чрез Монголию, в 1820 и 1821 годах: с картою, чертежами и рисунками: печатано по высочайшему повелению, изданием казны: В 3 ч. Ч. 2: Пребывание в Пекине. СПб.: Тип. Медицинского департамента Министерства внутренних дел, 1824. С. 216.

³ Montferrand H. L. A. R. de. Description de la grande cloche de Moscow. Paris: Thierry frères, 1840. P. 1—4.

⁴ Горчаков Н. Д. О больших колоколах в России и особенно в Москве с сведениями о таковых же колоколах в Европе // Московские губернские ведомости. 1844. № 17. С. 198—201; № 18. С. 215—216.

⁵ Н. Д. Горчаков — автор книг по истории московских достопримечательностей, довольно большого количества статей в «Московских губернских ведомостях», а также ему принадлежит словесный текст оратории композитора Степана Дегтярева «Минин и Пожарский» (1811).

сковских губернских ведомостях», откуда полностью либо частично ее перепечатали ведомости, выходившие в других российских губерниях: Калужской, Орловской, Воронежской и пр. Тот факт, что работа была напечатана не столичным изданием, вероятно, отчасти объясняет то, что о ней даже в последующие десятилетия мало кто знал. В отличие от статьи Г. И. Спасского, она практически не была использована или хотя бы упомянута в последующих публикациях. Даже в книге Н. И. Оловянишникова, являющейся самой большой кумулятивной работой по русской campanологии¹, как в первом (1906/1907), так и во втором изданиях (1912), на статью Н. Д. Горчакова нет ссылок, она не указана в общем списке использованной литературы, а материалы из нее никак не задействованы в основном тексте книги.

Статья Н. Д. Горчакова, хотя имеет близкое название к работе Г. И. Спасского «О больших колоколах...», отличается конспективным характером подачи информации. В ней названо значительно большее количество крупных русских, преимущественно московских, памятников колокольной культуры. Также в статье несколько расширен список иностранных колоколов с добавлением ряда их важных характеристик, которые отсутствуют в работе Г. И. Спасского. Публикация носит совершенно самостоятельный, оригинальный характер. Общая структура текста несколько необычна. Н. Д. Горчаков сперва сообщает сведения о первых на Руси колоколах и родственном им инструменте *биле* и сразу переходит к описанию памятников, сохранившихся в пределах Москвы и Московской губернии. Лишь в заключение он дает сведения о легендарном происхождении колоколов якобы благодаря ноланскому епископу Павлину, не особо настаивая на достоверности этих данных, и стремительно переходит к перечислению характеристик крупнейших зарубежных колоколов: французских, германских, швейцарских, австрийских и даже одного моравского. Список московских колоколов больших размеров и веса у Н. Д. Горчакова представлен, помимо Царь-колокола, Успенского и Саввино-Сторожевского, еще десятью памятниками колоколотейного искусства XVII–XIX столетий, описанными автором с разной степенью подробности. Несомненно, даже для того, чтобы найти и сообщить читателю их весовые характеристики, автором было просмотрено большое количество источников, в первую очередь историко-статистических описаний московских церквей и монастырей. Однако в силу традиций газетной печати и вынужденного ограничения объема текста, ссылки на литературу и сочинения других авторов в статье не приведены. В дополнении, напечатанном в следующем номере «Московских губернских ведомостей», Н. Д. Горчаковым помещено еще два довольно развернутых очерка о коло-

¹ Характеристика этого достаточно известного сейчас труда, неоднократно перепечатанного в XXI веке, пока не входит в наши задачи в силу поставленного хронологического ограничения, но в дальнейшем это обязательно будет сделано.

колах Богородского уезда Московской губернии и села Кимры Кашинского уезда Тверской губернии.

В целом по поводу статей Н. Д. Горчакова можно сказать, что, несмотря на то что в них имеется ряд недочетов, автор сделал значительный шаг в обобщении и упорядочивании накопленной к сороковым годам XIX века кампанологической информации. Важно, что он пытается расширить региональное поле, осветить не только состояние колокольной культуры Москвы, но дать некоторые сведения о колоколах Московской и Тверской губерний. Правда, в его труде по-прежнему сохраняется «описательно-экскурсионный» подход в представлении памятников и фактов колокольной истории, где основное внимание уделено внешним характеристикам и нарративному аспекту.

Значительно более высокий исследовательский уровень демонстрируют публикации о сибирских колоколах, принадлежащие исследователю сибирских церковных древностей, в прошлом выпускнику Санкт-Петербургской духовной академии протоиерею Александру Ивановичу Сулоцкому (1812–1884). В некотором смысле они являются продолжением и развитием регионального направления в отечественной кампанологии. Первые две статьи А. И. Сулоцкого — «Замечательные колоколы в Сибири» в журнале «Маяк» (1845)¹ и «Замечательные по Сибири колокола» в журнале «Москвитянин» (1849)². По-видимому, автор не производил осмотр колоколов и колоколен, а, как и большинство его предшественников, пользовался уже напечатанными текстами. Хотя отчасти им задействованы некоторые архивно-рукописные материалы, в частности «Сибирская летопись И. Л. Черепанова» (экземпляр, которым пользовался исследователь, ныне утерян). Примечательно, что время от времени А. И. Сулоцкий возвращался к теме сибирских колоколов: переделывал и дополнял свой текст и снова его публиковал³. Как справедливо пишет современный исследователь сибирских колоколов Алексей Владимирович Талашкин: «Научные исследования в области изучения сибирских колоколов берут свое начало в XIX веке. Первая и единственная серьезная работа по теме принадлежит протоиерею Александру Сулоцкому, который разрабатывал ее в течение четверти века, постоянно дополняя статью „Замечательные по Сибири колокола“. В своей работе священник определил даль-

¹ Сулоцкий А. И. Замечательные колоколы в Сибири // Маяк: журнал современного просвещения, искусства и образованности в духе народности русской. 1845. Т. 22, кн. 44, № 8 (авг.). Глава 5 «Смесь». С. 108–112. Слово «колокола» (с окончанием на «ы») не опечатка, именно так оно повторяется и в оглавлениях. Его мы встречаем в текстах XVI–XVII веков. Очевидно, автор либо издатели журнала «Маяк» так попытались подчеркнуть старинное происхождение данного предмета.

² Сулоцкий А. И. Замечательные по Сибири колокола // Москвитянин. 1849. Ч. 3, № 9. Раздел 5: Внутренние известия. С. 10–15.

³ Следующие публикации А. И. Сулоцкого вышли в 1858 и 1871 годах.

нейшие направления исследования, указал на царские, иностранные, российские, сибирские, пленные, ссыльные и иные колокола, попавшие в Сибирь или изготовленные в регионе»¹.

Отметим, что за небольшими по объему пяти-шестистраничными статьями А. И. Сулоцкого стоит очень значительная источниковедческая работа. В отличие от Н. Д. Горчакова и некоторых других авторов тех лет, исследователь довольно часто дает ссылки на использованные или цитируемые им материалы, в чем явно просматривается научная школа, пройденная в свое время автором в стенах Санкт-Петербургской духовной академии. К сожалению, большинство этих примечаний нуждаются в очень серьезных уточнениях и корректировке. Обращение же А. И. Сулоцкого к региональной проблематике, хотя и на такой обширной территории, как Сибирь, выделяет его труд из всех предшествующих.

Назовем еще одну очень важную для периода становления отечественной campanологии кумулятивную работу, озаглавленную «О колоколах и о колокольном искусстве». Она была напечатана в трех частях и публиковалась соответственно в трех номерах «Московских ведомостей» за 1850 год². Автор этой публикации, подписавшийся псевдонимом «Н. Р.» (кто стоит за ним, пока неясно), по сути, подытожил изучение колоколов в России за первую половину XIX столетия. Данная статья — обширный очерк, затрагивающий все основные аспекты колокольной истории и практики: начало употребления колоколов в православном обряде, их функции, специфика колокольной формы, процесс изготовления и организация колокололитейного дела, примечательные иностранные и русские колокола. Важно, что в этой статье, во многом вобравшей в себя материалы из уже упомянутых работ Г. И. Спаского, А. И. Сулоцкого и многих других предшественников, всерьез затронуты вопросы о *колокольном звуке* и специфике традиционного *колокольного звона*. Статья попала в библиографические обзоры таких изданий, как «Современник»³ и «Журнал Министерства народного просвещения»⁴. Рефераты, опубликованные в них, далеко не в полной мере отражают содержание оригинала. Значительная часть текста, в которой идет речь об организации колокололитейного производства и звоне в колокола, собственно

¹ Талашкин А. В. Декоративно-оформительские практики в колокололитейном искусстве Сибири XVII — середины XX веков: Дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Алтайский гос. ун-т. Барнаул, 2022. С. 7.

² Н. Р. О колоколах и о колокольном искусстве // Московские ведомости. 1850. 25 апр. (№ 49). С. 568—569; 27 апр. (№ 50). С. 578—580; 29 апр. (№ 51). С. 586—588. Далее ссылки только на название газеты, ее год и номер.

³ О колоколах и о колокольном искусстве // Современник. 1850. Ч. 21, № 6 (июнь). Отд. 6. С. 223—234.

⁴ О колоколах и о колокольном искусстве // Журнал Министерства народного просвещения. 1850. Ч. 67, № 9. Отд. 6. С. 229—231.

«о колокольном искусстве», справедливо заявленном в заглавии, почему-то не привлекла внимания тогдашних литературных обозревателей и критиков. Также незамеченными остались впервые высказанные в отечественной кампанологической литературе очень важные наблюдения неизвестного автора «Московских ведомостей» по поводу музыкально-акустических особенностей колокольного звучания и о ритмической организации традиционных звонов. По его мнению, звук колокола имеет три составляющих: звон, гул и «звенение». Автор делает попытку обосновать на физическом уровне свои слуховые наблюдения, во многом приближаясь к современным взглядам на кампанологическую акустику. «От удара в колокол дрожат все частицы металла, поэтому разделите колокол параллельными линиями на десять частей, или кругов — и каждый круг будет издавать свой собственный звук; но тогда трудно различить их, а между тем сумма всех звуков все-таки разделится на три главных тона»¹. Принцип организации российских звонов автор описывает следующим образом: «<...> звон есть не что иное, как искусный перебор 6, 7, а иногда 9 и даже 13 колоколов, с соблюдением довольно ровного такта, зависящего от боле или менее частых ударов в большой колокол. В этой колокольной музыке нет ни духовных гимнов, ни молитв; а между прочим было время, когда у нас в некоторых церквях звонили „по нотам“ (выражение звонарей), например, „Господи помилуй!“ „Святый Боже...“ и проч.; об этом говорят изустные предания стариков-старожилов»². Что касается последнего высказывания, «звонили „по нотам“», по-видимому, речь идет не о каком-то нотном тексте, а об опыте мелодических звонов, что вполне возможно в некоторых случаях, как в прошлом, так и сейчас. Об этом мы уже писали ранее на примере «нотных звонов» в Ростове Великом³. Остальные же наблюдения автора, не отмеченные и не оцененные современниками, также несут важную информацию. Они свидетельствуют о том, что ко второй половине XIX века проблема музыкальной организации колокольного звона постепенно начинает осознаваться исследователями.

Подводя предварительный итог первого этапа развития отечественной кампанологии, следует сказать, что к середине XIX века формируется устойчивый интерес к колоколам как феномену отечественной культуры. Кампанологической тематикой стали интересоваться не только отдельные корреспонденты газет и журналов, желающие чем-то развлечь своих читателей. К ней обращаются некоторые высокообразованные писатели и ученые разных специальностей. Однако информацию для своих сочинений, как правило, они находят в русских и иностранных библиографических раритетах. Архив-

¹ Московские ведомости. 1850. № 50. С. 579.

² Там же. С. 580.

³ Никаноров А. Б. Колоколья с нотным звоном // Сообщения Ростовского музея. Вып. 8: Колокола и колокольни Ростова Великого. Ярославль: Содействие, 1995. С. 5—17.

ные источники, за исключением монографии П. И. Иванова, задействуются лишь незначительно, а непосредственное изучение самих колоколов практически не осуществляется. Выход на натурные исследования — описание колокольных наборов, изучение принципов их размещения на звонницах и колокольныхх — производится крайне редко. Пройдет лишь полтора десятилетия, и колокола серьезно и целенаправленно начнут исследовать ученые-археологи и ученые-этноинструментоведы, применяя многие современные для тех лет методы описания памятников церковно-музыкальной культуры. Их изыскания будут рассмотрены нами в последующих статьях.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аракчеев А. А., Ильинский Н.* Росписание в какие дни именно, какие употреблять для звона колокола при Грузинском соборе, учрежденное создателем святого храма сего, графом Алексеем Андреевичем Аракчеевым. СПб.: Тип. штаба военных поселений, 1825. 8 с.
2. Большие колокола // Библиотека для чтения. 1834. Т. 4, № 4. Отд. 7. С. 70—71.
3. Большой кремлевский колокол // Журнал для чтения воспитанников военно-учебных заведений. 1836. Т. 3, № 12. С. 445.
4. *Волхонский С. А., Никаноров А. Б.* Описание новгородских колоколов, составленное в 1922—1924 гг. А. И. Семеновым с помощниками // Новгородский архивный вестник / Отв. ред. И. Ю. Анкудинов. Великий Новгород, 2012. № 10. С. 9—80.
5. *Г. С. [Спасский Г. И.]*. О колоколах, достопримечательных по своей величине // Горный журнал. 1833. Ч. 1, кн. 1. С. 123—134, 4 л. черт. Отдельный оттиск: СПб., 1833. 23 с.: 4 л. черт.
6. *Горчаков Н. Д.* О больших колоколах в России и особенно в Москве с сведениями о таких же колоколах в Европе // Московские губернские ведомости. 1844. № 17. С. 198—201; № 18. С. 215—216.
7. *Гусев П. Л.* Новгородский вечевой колокол // Новгородское вече. 1922. № 2 (июль). С. 13—17.
8. *Иванов П. И.* Исторические сведения о большом колоколе, лежащем в Московском Кремле близ Ивановской колокольной. М.: Университетская тип., 1835. 55 с.
9. Колокольная Ивана Великого // Путеводитель в Москве изданный Сергеем Глинкой, сообразно французскому подлиннику г. Лекоента де Лаво с некоторыми пересочиненными и дополненными статьями. М.: Тип. Августа Семина, 1824. С. 130—136.
10. Колокольная Ивана Великого с церквами при оной находящимися // Москва, или Исторический путеводитель по знаменитой столице Государства Российского, заключающий в себе: 1-е. Историю сего престольного города от начала оного до наших времен; 2-е. Подробное описание всех важных событий, случившихся в оном: В 4 ч. М.: Тип. С. Селивановского, 1827. Ч. 2. С. 39—58.
11. *Кондрашина В. А.* Дешифровка криптографического письма на большом Благовестном колоколе Саввино-Сторожевского монастыря середины XVII века в историко-культурном контексте // *Latopicy Akademii Supraskiej*. Т. 9: Rola laikatu w życiu Cerkwi / Pod redakcją Alicja Nowak and Marzanna Kuczyńska. Białystok, 2018. С. 179—184.
12. *Кондрашина В. А., Шашкина Т. Б.* Большой колокол Саввино-Сторожевского монастыря как научно-технический памятник Древней Руси // Памятники науки и техники: Сборник статей / Отв. ред. Л. Е. Майстров. М.: Наука, 1981. С. 80—104.
13. *Лазарев И.* Нечто о Марфе-посаднице и новгородском вечевом колоколе: письмо в редакцию // Московский телеграф. 1833. Ч. 52, № 15 (авг.). С. 446—451.
14. *Н. Р.* О колоколах и о колокольном искусстве // Московские ведомости. 1850. 25 апр. (№ 49). С. 568—569; 27 апр. (№ 50). С. 578—580; 29 апр. (№ 51). С. 586—588.

15. *Никаноров А. Б.* Колоколья с нотным звоном // Сообщения Ростовского музея. Вып. 8: Колокола и колокольни Ростова Великого. Ярославль: Содействие, 1995. С. 5—17.
16. *Никаноров А. Б.* «О должности звонаря и о временах благовеста»: кампанологические данные в некоторых уставных текстах конца XVIII — первой половине XIX веков // Вопросы инструментоведения. Вып. 11: Сборник статей и материалов XI Международного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения» (23—25 октября 2017 г.) / Отв. ред. И. В. Мацеевский. СПб.: РИИИ, 2017. С. 157—167.
17. *Никаноров А. Б., Старостенков С. А.* Опыт библиографии по русской кампанологии. 1785—1940 // Рукописные памятники / Сост. и науч. ред. Н. В. Рамазанова. СПб.: РНБ, 1999. Вып. 5. С. 179—213.
18. О колоколах и колокольном искусстве // Журнал Министерства народного просвещения. 1850. Ч. 67, № 9. Отд. 6. С. 229—231.
19. О колоколах и о колокольном искусстве // Современник. 1850. Ч. 21, № 6 (июнь). Отд. 6. С. 223—234.
20. *Оловянишников Н. И.* История колоколов и колоколотейное искусство. 2-е, доп. изд. М.: Изд. т-ва П. И. Оловянишникова с[ыно]-вей, 1912. 435 с.
21. Письмо о колоколе (в Успенский собор), вылитый купцом М. Г. Богдановым // Русский вестник. 1819. Т. 3. № 6. С. 61—69.
22. Подробное известие о большом Успенском колоколе, называемом Царь-колокол, взятое из исторических документов. М.: Тип. И. Смирнова, 1836. 23 с.: ил.
23. Подробное известие о большом Успенском колоколе, называемом Царь-колокол, взятое из исторических документов. М.: Тип. И. Смирнова, 1836. 23 с.: [Отклик на брошюру] // Библиотека для чтения. 1837. Т. 20. Отд. 6: Литературная летопись. Декабрь 1836 г. Новые книги. С. 21.
24. Прогулка по Кремлю. Иван Великий // Отечественные записки. 1822. Ч. 10, № 25. С. 240—257.
25. *Рункевич С. Г.* Александро-Невская Лавра, 1713—1913: Историческое исследование доктора церковной истории С. Г. Рункевича. СПб.: Синодальная тип., 1913. 1131 с.
26. *Старожил Московский.* Замечания о Иване Великом // Отечественные записки. 1822. Ч. 11, № 27. С. 129—130.
27. *Старостенков С. А.* Два больших колокола из имени графа А. А. Аракчеева (Грузино) в Мариинском (Кировском) театре // Забытые имена и памятники русской культуры: Тезисы докладов конференции к 60-летию Отдела истории русского искусства / Науч. ред. Н. Ю. Гусева. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2001. С. 60—62.
28. *Сулоцкий А. И.* Замечательные колоколы в Сибири // Маяк: журнал современного просвещения, искусства и образованности в духе народности русской. 1845. Т. 22, кн. 44, № 8 (авг.). Глава 5 «Смесь». С. 108—112.
29. *Сулоцкий А. И.* Замечательные по Сибири колокола // Москвитянин. 1849. Ч. 3, № 9. Раздел 5: Внутренние известия. С. 10—15.
30. *Талашкин А. В.* Декоративно-оформительские практики в колоколотейном искусстве Сибири XVII — середины XX веков: Дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Алтайский гос. ун-т. Барнаул, 2022. 322 с.
31. *Тимковский Е. Ф.* Путешествие в Китай чрез Монголию, в 1820 и 1821 годах: с картою, чертежами и рисунками: печатано по высочайшему повелению, иждивением казны: В 3 ч. Ч. 2: Пребывание в Пекине. СПб.: Тип. Медицинского департамента Министерства внутренних дел, 1824. [10], 409 с.
32. Царь-колокол // Отечественные достопамятности. М.: Изд. комиссионера Императорского Московского университета А. С. Ширяева, 1823. Ч. 1. С. 180—183.
33. *Montferrand H. L. A. R. de.* Description de la grande cloche de Moscow. Paris: Thierry frères, 1840. [12], 11 p., 9 il.

Аннотация

Статья посвящена вопросам историографии русской кампанологии первой половины XIX века. В центре внимания важнейшие монографические публикации и кумулятивные статьи, написанные российскими учеными и писателями. Освещаются принципы отбора фактов и методология их подачи. Наблюдается постепенный переход от публицистического жанра к историческим исследованиям и музыкально-инструментоведческим аспектам.

Abstract

The article is devoted to the historiography of Russian campanology of the first half of the 19th century. It focuses on the most important monographic publications and cumulative articles written by Russian scholars and writers. The author examines the principles of fact selection and the methodology of their presentation. A gradual transition from the journalistic genre to historical research and musical-instrumental aspects is observed.

- ✓ *Ключевые слова:* колокола, кампанология, историография, кампанологические труды на русском языке, Москва, провинциальная Россия, Сибирь, колокольный звон.
- ✓ *Keywords:* bells, campanology, historiography, campanological works in Russian, Moscow, provincial Russia, Siberia, bell ringing.

Для цитирования: Никаноров А. Б. Кумулятивные труды о колоколах на русском языке первой половины XIX века в историко-кампанологическом контексте // Временник Зубовского института. 2025. Вып. 1 (48). С. 29–44.

Молитвенное пение у народов мира: время и вечность

КЛЮЕВ АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ

*Доктор философских наук, профессор,
Российский государственный педагогический
университет имени А. И. Герцена; ведущий научный сотрудник,
Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)*

KLUJEV ALEXANDER S.

*Doctor Habil. in Philosophy, Full Professor,
Herzen State Pedagogical University of Russia;
Leading Researcher, Russian Institute for the History
of the Arts (Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: aklujev@mail.ru

Молитвенное пение — характерный признак всех религий, но прежде всего — *индуизма, буддизма и христианства*.

В индуизме молитвенное пение главным образом представлено *мантрой*¹. Звучание мантры направлено на *чакры*².

В индуистских мантрах важнейшим слогом является *Ом (Аум)*: *Ом* может быть самостоятельной мантрой, звучит в начале любой мантры, кроме того, большинство мантр имеют названия, начинающиеся с *Ом*, например: «Ом Тат Сат», «Ом Намах Брахмадевайя», «Ом Намах Нараянайя», «Ом Намах Шивайя» и множество других. Считается, что одной из самых могущественных индуистских мантр является мантра «**Ом Намах Шивайя**».

Эта мантра впервые встречается в Кришна Яджур-веде (Тайттирия-самхита, 4, 5—6) в гимне «**Шри Рудрам**».

«Шри Рудрам» — один из величайших ведических гимнов, направленных на всеобъемлющее благо и устранение всех препятствий. «Рудрам» — гимн, посвященный Рудре, ипостаси Шивы. На севере Индии его называют «Рудрапрашна» (вопросание о тайне Рудры) или Рудра-упанишад, на юге — «Шатарудрия» (100 имен Рудры).

В Предисловии к книге об этом гимне сказано: «Среди различных ведических гимнов, ежедневно читаемых Вайдикой (превозносящий Веда. — А. К.), Шатарудрия занимает первое место. Широко известный, как „Шри Рудрам“,

¹ *Мантра (санскр. инструмент мышления, познания)* — звуковая форма единения с Всевышним.

² *Чакры (санскр. круги, колеса)* — энергетические центры в организме человека.

[это] гимн прославления и молитвы Богу... Знаменитая... мантра, „[Ом] Намах Шивайя“, взята из этого гимна»¹.

«Ом Намах Шивайя» переводится как «Поклоняюсь Шиве». Существует два основных толкования этой мантры: *джняни* (положение тела) и *бхати* (преданность, любовь к Богу).

Согласно джняни, слог *Ом* символизирует разрушение Майи — иллюзии, слово «Намах» обозначает человеческую душу — дживу, слово «Шива» обозначает Мировой Дух — Параматман, окончание «йя» указывает на совпадение дживы и Параматмана (Шивы).

По бхати, слог *Ом* означает: «весь мир, живой и неживой», слово «Намах» — «не мой», «не для меня», слово «Шивайя» — «для Шивы». Таким образом, название мантры в целом переводится так: «весь этот мир, живой и неживой, принадлежит не мне, существует не для меня, а для Шивы».

О мантре «Ом Намах Шивайя» имеется огромная литература. Пожалуй, наиболее интересный комментарий к ней предлагает шиваитский проповедник Садгуру Шивайя Субрамуниясвами. Субрамуниясвами пишет: «Мантра „Аум Намах Шивайя“ столь драгоценна потому, что это самый близкий звук, который может произнести человек, для имитации звуков, исходящих из Атмана в разум. Повторение данной мантры имеет глубокое значение потому, что это звуковой канал, через который можно приблизиться к Атману своей сущности... Когда мы повторяем мантру „Аум Намах Шивайя“, то движемся через чакры: „На-Мах-Ши-Ва-Йя“. Слог Аум находится в верхней чакре. В сочетании звуков „Намах Шивайя“ содержатся все элементы: земля, вода, огонь, воздух и эфир, которые в разуме преобразуются в вездесущее сознание, которое, в свою очередь... преобразуется в великий путь чакр над головой... Аум Намах Шивайя... Аум Намах Шивайя... Аум Намах Шивайя... — это постоянный процесс жизни. Это суть самой жизни. Мы должны понять, что в каждый момент времени... мы действуем в состоянии... когда джива становится Шивой»².

¹ *Шри Рудрам*. Божественные мантры изобилия. М.: Профит-Стайл, 2004. С. 4. Мантра находится в 8-м ануваке (отрывке). Как отмечает С. В. Лобанов, «мантра («Ом Намах Шивайя». — А. К.) находится в самой середине Вед, это — самая сердцевина воспевания Бога. Назвав Бога именем Шива, ведический пророк не нашелся как назвать Его еще. Все остальные имена указывают на какие-то внешние проявления, скорее описывают Силы Бога, чем Его Самого. Имя Шива указывает на Его внутреннюю природу. Благой, Совершенный, Милостивый — таковы основные значения этого слова» (Лобанов С. В. Гимн Шатарудрия в свете недуалистической философии шиваизма. URL: <https://www.liveinternet.ru/users/dhoom/post73130012> (дата размещения: 22.04.2008)).

² *Субрамуниясвами Садгуру Шивайя*. Слияние с Шивой. Современная метафизика индуизма. Киев: Ника-центр, 2008. С. 408. Нельзя не обратить внимания и на высказывание о мантре «Аум Намах Шивайя» индуистского монаха Бодхинатха Вейлансвами: «„Намах Шивайя“ — наиболее известная и священная из шиваитских мантр, повторяемая ежедневно миллионами последователей... Эта мантра повторяется вслух или про себя, при этом разум должен быть обращен вовнутрь, на самого себя, для постижения бесконечного, всепроникающего присутствия Шивы. Ее может... произносить каждый, но она особенно сильна, когда ее (про-

В буддизме молитвенное пение — *сутры* (или их части, также называемые *суттами*), *дхарани*, *паритты*, но особенно — *мантры* и слог *Ом* (*Аум*).

Буддистские мантры также в большинстве случаев начинаются со слога *Ом* (*Аум*): «Ом Амарани Дживантие Сваха», «Ом Муни Муни Маха Муние Соха», «Ом Мани Падмэ Хунг». Но, конечно, самой знаменитой буддийской мантрой является «**Ом Мани Падмэ Хум**».

Впервые мантра «Ом Мани Падмэ Хум» упоминается в тексте Карандавьюха-сутра (Карандавьюха-сутра была составлена в конце IV или начале V века н. э.), где характеризуется как «сокровенное сердце» Авалокитешвары (бодхисаттвы, эманации будды Амитабхи). Комментируя текст этой сутры, В. П. Андросов отмечает: «В каждой поре тела Авалокитешвары находится мир, в котором пребывают те, кто знает Его священную мантру: „Ом Мани Падмэ Хум“»¹.

В тексте Карандавьюха-сутры мантра выступает в качестве сжатой формы всех буддийских учений. Она наделена множеством значений, связанных с буквальным переводом ее названия: «О, жемчужина, сияющая в цветке лотоса!» Главное из них: приобщение человека к Богу (которого олицетворяет Авалокитешвара), являющемуся Высшим Богатством человека. Это значение предопределяет существование двух интерпретаций этой мантры:

- Все (*Ом*) драгоценности (*Мани*) процветают (*Падмэ* — цветущий лотос) у меня, имеющего открытое сердце (*Хум* — сердце);

- Богатство (Бог, Всё — *Ом*) во всех его формах (драгоценных, ценных, значимых — *Мани*) приходит (растет, цветущий лотос — *Падмэ*) к тому, кто готов его принять всем своим существом (сердцем — *Хум*).

Глубокую интерпретацию мантры «Ом Мани Падмэ Хум» предлагает известный буддийский подвижник Лама Анагарика Говинда. Говоря об этой мантре, Говинда подчеркивает: «Формула мантры способна преобразовать существо и привести его к состоянию просветления... лишь потому, что природа этой мантры — чудесная и совершенная природа Авалокитешвары, которая должна занять все сферы реальности и активности посвященного... Мантра... чтобы действовать... требует знания и практики тех разнообразных проявлений „внутреннего сердца“, божественного существа, которые делают ее воспринимаемой даже в сфере видимого. Но и в области видимого она не остается только проявлением.

износит. — А. К.) гуру. Для... посвящения (в произнесение мантр. — А. К.), называемого мантрадикша, необходим, как правило, определенный срок обучения. Это посвящение часто составляет часть храмового ритуала, такого как хома (огненное действо. — А. К.). Гуру шепчет мантру в правое ухо ученика вместе с инструкциями о том, как и когда она произносится. Традиционно она повторяется 108 раз в день, счет ведется по четкам из рудракши (вечнозеленое широколистное дерево. — А. К.). Эта практика называется джапа-йога. При правильном ее совершении разум успокаивается, приобретается духовное внутреннее видение и знание» (*Бодхинатха Вейлансами*. Путь к Шиве / Пер. с англ. М.: Хиндуизм тудэй. 2019. С. 16).

¹ Андросов В. П. Очерки изучения буддизма древней Индии. М.: ИВ РАН, 2019. С. 356.

Это „божественное существо“ не что иное, как ум... практикующего в состоянии глубокой поглощенности и самозабвения. В акте освобождения себя от иллюзий и оков эго-сознания и от препятствий его ограниченной индивидуальности его тело становится носителем видимого проявления Авалокитешвары». Как указывает Говинда, слоги мантры: Ом-Мани-Падмэ-Хум воздействуют на соответствующие центры (чакры) йогина, в результате чего «наконец... Авалокитешвара становится „Алмазным Телом“ (Ваджракайей) йогина, в котором заключается целостность его существа. Таким образом, медитирующий становится воплощением Авалокитешвары»¹.

Переходя к разговору о молитвенном пении в христианстве, прежде всего нужно сказать, что христианство, в отличие от индуизма и буддизма, основано на *взаимопроникновении человека и Бога*.

Об этом взаимопроникновении много говорится в Новом Завете. Например, апостол Павел призывает к тому, чтобы человек проверял сам себя, в Духе ли он ходит. В его посланиях имеются такие слова: «*Кто Духа Христова не имеет, тот [и] не Его*» (Рим. 8: 9). Или: «*Уже не я живу, но живет во мне Христос*» (Гал. 2: 20). Или исключительно выразительное: «*Вселюся в них, говорит Бог, и это всеми Лицами Пресвятыя Троицы*» (2 Кор. 6: 16).

Взаимопроникновение человека и Бога в христианстве происходит в момент совершения *таинств*.

¹ Лама Анагарики Говинда. Основы тибетского мистицизма: согласно эзотерическому учению великой мантры Ом Мани Падмэ Хум / Пер. с англ. М.: Беловодье, 2012. С. 262–264. О мантре «Ом Мани Падмэ Хум» замечательно размышляет известный бурятский буддолог Б. Д. Дандарон. Исследователь объясняет: «Мантра... ОМ МАНИ ПАДМЭ ХУМ является мантрой бодхисаттвы Авалокитешвары... которого буддисты почитают как воплощение сострадательной мысли всех будд...»

Шесть слогов мантры Авалокитешвары произносятся... ради (спасения из области. — А. К.)... под названием камадхату ('dod khamts) ... где господствуют желания и страсти...

Простое повторение мантры... не дает максимального результата, хотя и приносит известную пользу... при таком повторении необходимо последовательно йогическое созерцание слогов-символов и размышление над их значением... При чтении мантры йогин должен созерцать следующее:

Слог ОМ создает во внутреннем видении тело бодхисаттвы Авалокитешвары белого цвета, очищающего все греховные остатки йогина... Слог МА создает во внутреннем видении тело Будды Вайроачаны синего цвета, очищающего грехи, совершенные языком... Слог НИ создает тело Будды Ваджрасаттвы белого цвета, очищающего грехи, собранные сознанием... Слог ПАД создает тело Будды Ратнасамбхавы желтого цвета, очищающего грехи, собранные через антибуддийские знания... Слог МЭ создает тело Будды Амитабхи красного цвета, который уничтожает клеши как источник всех грехов... Слог ХУМ создает тело Будды Амогхасидхи зеленого цвета, полностью уничтожающего ошибки и грехи, проникающие через знания, и вообще все кармические грехи, и йогин... становится праведником среди родственников и друзей» (Дандарон Б. Д. Содержание известной мантры ОМ МАНИ ПАДМЭ ХУМ // Дандарон Б. Д. Избранные статьи; Чёрная Тетрадь: Материалы к биографии. «История Кукуно-ра» Сумпы Кенпо. СПб.: Евразия, 2006. С. 109–111).

Первый опыт приобщения к Богу человек получает *при таинстве крещения (покаяния)*. Об этом также упоминает апостол Павел. Вот его слова: «Елицы во Христа крестистесь, во Христа облекостесь» (Гал. 3: 27); или: «Умросте, и живот ваш сокровен есть со Христом в Боге» (Кол. 3: 3). В таинстве крещения на человека нисходит благодать Божия. Крещение вводит человека в мир христианства, подготавливая к участию в *таинстве евхаристии (причащения)*.

В евхаристии происходит укрепление связи человека с Богом. Здесь под видом вина и хлеба верующий принимает (вкушает) самое Кровь и Тело Иисуса Христа. Об этом также сообщает апостол Павел: «Чаша благословения, которую благословляем, не есть ли приобщение Крови Христовой? Хлеб, который преломляем, не есть ли приобщение Тела Христова? Один хлеб и мы многие одно тело; ибо все причащаемся от одного хлеба» (1 Кор. 10: 16–17). Но особенным образом это подчеркивается в Евангелиях, прежде всего в Евангелии от Иоанна: «Я есмь хлеб жизни... ядущий хлеб сей будет жить вовек; хлеб же, который Я дам, есть Плоть Моя, Которую Я отдам за жизнь мира... если не будете есть Плоти Сына Человеческого и пить Крови Его, то не будете иметь в себе жизни. Ядущий Мою Плоть и пьющий Мою Кровь имеет жизнь вечную» (Ин. 6: 46–58).

Таинство евхаристии — кульминация единения человека с Богом. В этот момент происходит то, что в христианстве именуется *обожением* человека (человек уподобляется Богу). При этом *подлинное обожение* осуществляется в православии. Почему это так — объясняет В. Н. Лосский.

Лосский уточняет, что обожение есть Божия благодать, которая в виде энергий Бога изливается на человека, в результате чего человек уподобляется Богу. «Обожено во Христе, — пишет Лосский, — это Его человеческая природа, воспринятая в ее целостности... То, что должно быть обожено в нас, это вся наша природа... которая должна войти в соединение с Богом». «Бог стал человеком, чтобы человек мог стать Богом», — цитирует Лосский знаменитое изречение, впервые встречающееся у святого Ириния Лионского, позже — у святого Афанасия Великого, а далее — у всех богословов всех веков. Но, подчеркивает мыслитель, западное богословие рассматривает энергии Бога как сотворенные Богом (тварные), то есть отсоединенные от сущности Бога, иначе говоря, западное понятие об энергиях «заключает в себе идею причинности, так что... (энергии Бога представляются. — А. К.) следствием Божественной Причины, подобным акту творения». Потому, согласно западным богословам, присутствие Бога в энергиях не реальное, а скорее метафорическое, а значит, и *обожение метафорическое*. Восточные богословы придерживаются иной точки зрения: они полагают, что энергии Бога «это — не действительное присутствие причины в ее следствиях: энергии — не „следствия“ (эффекты) Причины, как мир тварный. Они не сотворены (то есть они нетварные. — А. К.), не созданы „из ничего“, но превечно изливаются из еди-

ной Сущности Пресвятой Троицы». Отсюда «присутствие Бога в Его энергиях должно понимать в смысле реальном», а значит, и *обожение реальное*¹.

Таким образом, в христианстве наиболее глубокое взаимопроникновение человека и Бога осуществляется в рамках православия, поэтому первостепенное значение приобретает *молитвенное пение в православии*².

В православии молитвенное пение — это *тропари, кондаки, стихиры, псалмы, гимны* и другие разновидности. Важнейшее из них — *гимн*.

Центральным гимном православного богослужения является **«Херувимская песнь»**.

Согласно византийскому историку XI–XII века Георгию Кедрину, «Херувимская песнь» была создана в VI веке, при Юстиниане I (482–565), и была включена в чин литургии императором Юстином II в 573 году.

Название свое она получила по первым словам — «Иже Херувимы»:

«Иже Херувимы тайно образуяще и Животворящей Троице Трисвятую песнь припевающе, всякое ныне житейское отложим попечение.

Яко да Царя всех подыдем, ангельскими невидимо дориносима чинми. Аллилуиа, аллилуиа, аллилуиа».

Выразительно о «Херувимской» пишет митрополит Иларион (Алфеев): «Образ (Херувимов. — А. К.), который лег в основу „Херувимской песни“, заимствован... у Иезекииля, который описывает таинственное видение небесной процессии:

„Херувимы же стояли по правую сторону дома... и облако наполняло внутренний двор... И шум от крыльев Херувимов слышен был даже на внешнем дворе, как бы глас Бога Всемоущего, когда Он говорит... И видно было у Херувимов подобие рук человеческих под крыльями их. И видел я: и вот четыре колеса подле Херувимов, по одному колесу подле каждого Херувима, и колеса по виду как бы из камня топаза. И по виду все четыре сходны, как будто бы колесо находилось в колесе. Когда шли они, то шли на четыре свои стороны; во время шествия своего не оборачивались, но к тому месту, куда обращена была голова, и они туда шли; во время шествия своего не оборачивались. И все тело их, и спина их, и руки их, и крылья их, и колеса кругом были полны очей, все четыре колеса их... И у каждого из животных четыре лица: первое лицо — лице херувимово, второе лицо — лице человеческое, третье лицо львиное и четвертое лицо орлиное... И когда шли Херувимы, тогда шли подле них и колеса; и когда Херувимы поднимали крылья

¹ Лосский В. Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви // Лосский В. Н. О догматическом и мистическом богословии / Пер. с фр. 2-е изд. М.: Академический проект; Парадигма, 2024. С. 209, 256–257, 267–268, 316–317.

² О сверхважном значении молитвенного пения в православии свидетельствует то, что это пение — *акапельное*. Такое пение способствует *непосредственному общению человека с Богом*, что выражается в *уподоблении поющих в храме поющим на небе ангелам, окружающим престол Бога*.

свои, чтобы подняться от земли, и колеса не отделялись, но были при них. Когда те стояли, стояли и они; когда те поднимались, поднимались и они... И отошла слава Господня от порога дома и стала над Херувимами“ (Иез. 10: 3, 5, 8—12, 14, 16—18).

Величественная процессия, описанная Иезекииелем, находит свое отражение в земном священнодействии, в котором люди таинственно изображают Херувимов, сопровождающих охраняемого ангельскими чинами Царя Славы»¹.

Но что интересно: в православии есть еще одна необычная разновидность молитвенного пения, которую можно назвать «молитвенное пение» церковных колоколов — звучание церковных колоколов.

О том, что звучание колокола можно считать молитвенным пением, делает вывод А. Б. Никаноров: «Иногда такие звоны могли быть мелодически и ритмически подобны отдельным фразам и даже целым фрагментам бытовавших в то время литургических... песнопений, интонации которых сохранялись и в более поздних колокольных композициях. Об этом сообщается некоторыми авторами, как о старинных преданиях: „...было время, когда у нас в некоторых церквях звонили по ‘нотам’ (выражение звонарей), напри-

¹ *Иларион (Алфеев), митр.* Литургия. Исторический и богословский комментарий к Литургиям Иоанна Златоуста и Василия Великого. М.: Познание, 2019. С. 425—426. И конечно, невозможно удержаться, чтобы не привести поэтическое описание пения «Херувимской песни» Н. В. Гоголем: «Пенье сей песни устраивается ангельским, подобное тому, как в вышине пели незримые силы. Иерей и диакон, повторяя внутренне в себе ту же „Херувимскую песнь“, приступают к боковому жертвеннику, где совершалась Проскомидия. Приступивши к Дарам, накрытым воздухом, диакон говорит: *Возьми, владыко!* Иерей снимает воздух и возлагает ему на левое плечо, и глаголет: *Возьмите руки ваша во святая и благословите Господа.* Потом берет дискос с Агнцем и возлагает его на главу диакона; а сам берет Святую Чашу и, предходящему светильнику или лампаде, выходит боковой, или северной, дверью к народу. Если же служенье совершается собором, при множестве иереев и диаконов, то один несет дискос, другой — Чашу, третий — святую ложку, которую приобщаются, четвертый копьё, прободшее Св. Тело. Все принадлежности выносятся, даже самая губка, которую собирались крупницы Святого Хлеба на дискос и которая образует ту губу, омоченную в уксус и желчь, ею же напоили люди Творца своего. При пении „Херувимской песни“, подобаясь небесным силам, выступает сей торжественный ход, называемый Великим Входом.

При виде Царя всех, несомого в смиренном виде Агнца, лежащего на дискосе, как бы на щите, окруженного орудиями земных страданий, как бы копьями несчетных невидимых воинов и чиноначалий, все долу преклоняют свои главы и молятся словами разбойника, завопившего к Нему на кресте: *Помяни мя, Господи, егда приидеши во Царствии Своем.* Посреди храма останавливается весь ход. Священник пользуется сей великой минутой, чтобы в присутствии несущих Дары помянуть пред Господом имена всех христиан, начиная с тех, кому трудней и священной достались обязанности, от исполнения которых зависит счастье всех и собственное спасенье душ их, — заключая словами: *Вас и всех православных христиан да помянет Господь Бог во Царствии Своем всегда, ныне, и присно, и во веки веков.* Певцы оканчивают „Херувимскую песнь“ троекратным пением: Аллилуия, возвещающим вечное хождение Господне. Ход вступает в царские врата» (*Гоголь Н. В.* Размышления о Божественной Литургии // *Гоголь Н. В.* Духовная проза. М.: АСТ, 2022. С. 402—403).

мер, ‘Господи, помилуй!’, ‘Святой Боже...’ и проч., об этом говорят изустные предания стариков-старожилов“. „С восхищением передают, что некогда был устроен особенный звон, нарочито подобраны были колокола, так, что можно было производить звон по нотам, выражавшим некоторое церковное песнопение“»¹. Можно сказать, что колокольное молитвенное пение — квинтэссенция, обобщающее выражение молитвенного пения в православии².

Таким образом, в православии к Богу приводит колокол. Но что есть православие?

Будучи выражением наиболее глубокого взаимопроникновения человека и Бога, православие есть наивысшая форма религиозного сознания, заключающая в себе все формы религиозного сознания — существующие и на Востоке, и на Западе, а значит, православие есть религия Вселенская.

На вселенскость православия постоянно обращается внимание в работах о православии, но при этом прежде всего указывается на территориальное распространение православия в мире. Однако для характеристики вселенскости православия не это главное. Главное — в универсальности православной веры. Об этом превосходно пишет А. С. Хомяков: «Церковь называется Единою, Святою... потому что она едина и свята, потому что она принадлежит всему миру, а не какой-нибудь местности; потому что ею святятся все человечество и вся земля, а не один какой-нибудь народ или одна страна...» Существует Церковь видимая и невидимая. «Видимое ее проявление содержится в таинствах: внутренняя же жизнь ее — в Дарах Духа Святого... Она сохранялась и сохраняется неколебимо и неизменно там, где неизменно хранятся таинства и духовная святость — никогда не искажается и никогда не требует исправленья. Она... выражает свою... Веру... в молитвах и обрядах, внушаемых ей... благодатью Христовою». Эта благодать изливается на все, например на брак между язычниками и христианами. Этот брак освящается, «ибо святится не человек, а святится муж или жена... в отношении самого брака. Итак, не скверен брак даже у идолопоклонников; но они не знают сами про милость Божию, данную им». И вот — прорыв: «Ибо один Бог и одна Церковь, и нет в ней ни раздора,

¹ Никаноров А. Б. Колокольная с нотным звоном // Сообщения Ростовского музея. Вып. 8: Колокола и колокольные Ростов Великий. Ярославль: Содействие, 1995. С. 12.

² Колокольное молитвенное пение выражает *полнейшее единение человека и Бога*, что подчеркивается уподоблением звучания колокола гласу Бога. Как писал священник Максим Худонов, «в могучем звоне церковного колокола чувство верующего воспринимает *глас Господен в крепости, глас Господен в великолепии, глас Господа, сокрушающего кедр, глас Господа, сотрясающего пустыню* (пс. 28). Это значение колокольного звона сознает народ, когда звон называет гласом Божиим... Звон церковный получает в душе определенный смысл, вызывает или сопровождает определенные чувства, дополняет собою и усиливает душевное состояние...» (Худонов М. И. О значении колокольного звона в православной русской церкви. Оренбург: типо-лит. Тург. обл. правл., 1900. С. 1, 3).

ни разногласия. Посему Церковь называется Православною, или Восточною... но... сии... названия суть только названия временные. Не должно обвинять Церковь в гордости, потому что она себя называет Православною, ибо она же себя называет Святою. Когда исчезнут ложные учения, не нужно будет и имя Православия»¹.

Вселенскость православия предопределила и вселенское звучание православного колокола. На это указывает бельгийский исследователь Йо Хаазен. По его мнению, звучание православного колокола воспроизводит звук *Ом*: «Наш современный притупившийся слух, увы, не так чувствителен... Но если вы всерьез захотите проверить свою способность к этому (слушанию. — А. К.), сядьте спокойно, закройте глаза и пропойте священный звук „Ом“. Тяните его достаточно долго и подберите наиболее подходящую высоту. По истечении некоторого времени вы услышите... созвучие — ...чистую терцию. Основной тон звучит из груди... терция — изо рта... а квинта — из головы... Трезвучие... имеет тройственное значение, заключенное в божественном триединстве и отражающееся в человеке, поскольку он создан по образу и подобию своего Создателя (Быт. 1: 26).

Хороший колокол — предмет с глубинным смыслом, напоминающий о гораздо большем, чем о времени или о каком-либо событии. Речь идет о... равностороннем треугольнике: *дух — душа — тело*, силы которого в равновесном взаимодействии делают жизнь человека гармоничной...»²

Таким образом, можно утверждать, что православный колокол молится за всех, *крестит мир*!

И это подтверждено экспериментально. Так, в процессе проведения модального анализа конструкции колокола «было отмечено, что (колебания. — А. К.) частей колокола имеют вид эллипсов, колеблющихся в противофазе, то есть (обнаруживаются. — А. К.) два эллипса, оси которых перпендикулярны друг другу (объемный крест)». Но что интересно! Части колокола не только производили колебания, но и излучали акустическую энергию. Последняя была обнаружена в процессе исследования пространственного распределения интенсивности звука вблизи поверхности колокола. Исследование осуществлялось двумя способами: «В первом случае в 30 мм от поверхности колокола в тех же... точках, в которых определялись спектры виброускорений при модальном анализе... Во втором случае измерительная поверхность представляла собой цилиндр диаметром 600 мм, ось которого совпадала с осью симметрии колокола. В каждой точке, расположенной на боковой поверхности цилиндра, вектор интенсивности измерялся в направлении, пер-

¹ Хомяков А. С. Церковь одна // Хомяков А. С. Полное собрание сочинений и писем: В 12 т. Т. 8. СПб.: Росток, 2021. С. 15, 32, 33, 46.

² Хаазен Й. Тайны колоколов // Музыка колоколов. Сборник исследований и материалов. СПб.: РИИИ, 1999. С. 114.

пендикулярном оси симметрии колокола, а в точках на нижней поверхности — в направлении, параллельном оси симметрии колокола... Было выявлено, что по своему виду характеристика излучения акустической энергии напоминает объёмный крест»¹.

Сегодня, в силу исторически предопределенного перехода управления православной церковью от Константинопольского патриархата к Московскому, вселенскость стала отличительной особенностью русского православия и, соответственно, *русского колокола*.

По ком звонит русский колокол?

ЛИТЕРАТУРА

1. Андросов В. П. Очерки изучения буддизма древней Индии. М.: ИВ РАН, 2019. 798 с.
2. Бодхинатха Вейлансвами. Путь к Шиве / Пер. с англ. М.: Хиндуизм тудэй. 2019. 101 с.
3. Гоголь Н. В. Размышления о Божественной Литургии // Гоголь Н. В. Духовная проза. М.: АСТ, 2022. С. 367—436.
4. Дандарон Б. Д. Содержание известной мантры ОМ МАНИ ПАДМЭ ХУМ // Дандарон Б. Д. Избранные статьи; Чёрная Тетрадь: Материалы к биографии. «История Кукунора» Сумпы Кенпо. СПб.: Евразия, 2006. С. 109—115.
5. Иларион (Алфеев), митр. Литургия. Исторический и богословский комментарий к Литургиям Иоанна Златоуста и Василия Великого. М.: Познание, 2019. 766 с.
6. Лама Анагарика Говинда. Основы тибетского мистицизма: согласно эзотерическому учению великой мантры Ом Мани Падмэ Хум / Пер. с англ. М.: Беловодье, 2012. 316 с.
7. Лобанов С. В. Гимн Шатарудрия в свете недуалистической философии шиваизма. URL: <https://www.liveinternet.ru/users/dhoom/post73130012> (дата размещения: 22.04.2008).
8. Лосский В. Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви // Лосский В. Н. О догматическом и мистическом богословии / Пер. с фр. 2-е изд. М.: Академический проект; Парадигма, 2024. С. 195—370.
9. Никаноров А. Б. Колоколья с нотным звоном // Сообщения Ростовского музея. Вып. 8: Колокола и колокольни Ростова Великого. Ярославль: Содействие, 1995. С. 5—17.
10. Нюнин Б. Н., Юдин С. И. Исследование виброакустических характеристик колоколов // Колокола сии сооружали мастера ЗИЛа и иные трудники. М.: Московский Политех, 2022. С. 226—236.
11. Субрамуниясвами Садгуру Шивайя. Слияние с Шивой. Современная метафизика индуизма. Киев: Ника-центр, 2008. 1189 с.
12. Хаазен Й. Тайны колоколов // Музыка колоколов. Сборник исследований и материалов. СПб.: РИИИ, 1999. С. 113—117.
13. Хомяков А. С. Церковь одна // Хомяков А. С. Полное собрание сочинений и писем: В 12 т. Т. 8. СПб.: Росток, 2021. С. 5—46.
14. Худоносков М. И. О значении колокольного звона в православной русской церкви. Оренбург: типо-лит. Тург. обл. правл., 1900. 13 с.
15. Шри Рудрам. Божественные мантры изобилия. М.: Профит-Стайл, 2004. 223 с.

¹ Нюнин Б. Н., Юдин С. И. Исследование виброакустических характеристик колоколов // Колокола сии сооружали мастера ЗИЛа и иные трудники. М.: Московский Политех, 2022. С. 230—231, 232—233.

Аннотация

В статье исследуется молитвенное пение у народов мира. Отмечается, что молитвенное пение распространено у всех народов, но особенно у исповедующих индуизм, буддизм и христианство. Акцентируется роль христианского молитвенного пения вследствие того, что христианство, в отличие от индуизма и буддизма, основано на взаимопроникновении человека и Бога.

Подчеркивается, что в христианстве наиболее глубокое взаимопроникновение человека и Бога осуществляется в рамках православия, поэтому первостепенное значение приобретает молитвенное пение в православии.

Констатируется вселенскость православия, при этом разъясняется, что сегодня, в силу вызванного историческими причинами перехода управления православной церковью от Константинопольского патриархата к Московскому, вселенскость стала отличительной чертой русского православия.

Abstract

The article explores prayer singing among the peoples of the world. It is noted that prayer singing is common among all peoples, but especially among those who practice Hinduism, Buddhism and Christianity. The role of Christian prayer singing is emphasized since Christianity, unlike Hinduism and Buddhism, is based on the interpenetration of God and man.

In Christianity, the deepest interpenetration of God and man occurs within Orthodoxy, therefore prayer singing in Orthodoxy is of paramount importance.

The Ecumenical character of Orthodoxy is stated. Due to historical reasons for the transition of the administration of the Orthodox Church from the Patriarchate of Constantinople to the Moscow Patriarchate, Ecumenism has become a distinctive feature of Russian Orthodoxy.

- ✓ *Ключевые слова:* молитвенное пение, народы мира, индуизм, буддизм, христианство, православие, русское православие.
- ✓ *Keywords:* prayer singing, peoples of the world, Hinduism, Buddhism, Christianity, Orthodoxy, Russian Orthodoxy.

Для цитирования: Ключев А. С. Молитвенное пение у народов мира: время и вечность // Временник Зубовского института. 2025. Вып. 1 (48). С. 45–55.

Инструментарий создания виртуальных ценностей: поэтика созерцания, восприятия и оценки тишины

УДК
78.01

КАРПЕЦ МАКСИМ ИВАНОВИЧ

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

KARPETS MAXIM I.

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

E-mail: mcarpets@mail.ru

В прошедший период развития жанр аудиовизуальных искусств, в своей эволюции передачи и трактовки аудиальных образов, ландшафтов, потоков, преодолел огромную дистанцию от немого звукового пространства к сложнейшим фонографическим концепциям современной композиторской и звукорежиссерской практик. И одной из принципиальных особенностей этого эволюционного процесса стала идея расширения возможностей визуального взаимодействия аудитории с художественной реальностью кадра за счет дополнения, преобразования, модуляции этой модальности вымышленными, генерированными, специально срежиссированными аудиальными пространствами. Интермодальность воздействия, как особый художественный инструмент современного мультимедийного искусства¹, обогатил своими возможностями не только кинематографическую технику, режиссуру построения кадра, сценографию сюжета, но и повлиял на особенности формирования, сопутствующей им музыкальной, фонографической композиции. И в этом плане актуализировался ряд позиций, постулирующих существование звука в кадре. Аудиальная составляющая дополнила и расширила глубину и объем художественного потенциала инструментария мультимедиа, став имманентной частью общего аудиовизуального образа. За счет своих символично-семантических особенностей позволила выстраивать многоуровневые смысловые концепции в композиционной драматургии. В то же время, как ни парадоксально, на горизонтах рассмотрения вновь актуализировался феномен тишины как мощного концептуального средства художественного воздействия. Однако образ тишины, молчания в современном аудиовизуальном искусстве приобретает совсем иные, новые грани. Выступая антитезой

¹ См.: Карпец М. И. Музыкальный символизм эпохи симуляции // Временник Зубовского института. 2024. Вып. 1 (44). С. 54–63.

к образному ряду звучащей фактуры, существование образа тишины невозможно без присутствия в композиции фонографии составляющих ее аудиальных образов. При этом, как писал в своей книге «Кино как искусство» американский писатель, эстетик, киновед и кинокритик Рудольф Арнхейм: «Тишина воспринимается нами не как полное отсутствие звуков окружающего мира, а скорее, как нейтральный фон, который является не пустотой, а значимым компонентом кинематографического пространства (также как ничем не примечательный фон на живописном портрете составляет единое целое с изображаемой фигурой)»¹. В подтверждение и дополнение этих слов приведем еще одну цитату. «Такого понятия, как тишина, не существует. То, что слушатели приняли за тишину, потому что не умели слушать, было полно случайных звуков», — замечал Джон Кейдж, вспоминая премьеру своей композиции «4'33"» 29 августа 1952 года в концертном зале «Маверик», неподалеку от Вудстока. «[На премьер] можно было услышать ветер за окнами в первой части. Во второй на крышу стали падать капли дождя, а в третьей люди и сами стали издавать интересные звуки, когда заговорили или двинулись к выходу»². Этот же текст приводит в своей книге И. И. Земцовский³, проводя художественные аналогии опуса Дж. Кейджа и монохромной акцентуации тишины в живописи его современника Роберта Раушенбаха (1925–2008): «...на белые холсты падали тени посетителей, блики и отсветы, в разное время суток они выглядели по-разному. При всем при этом эффект „4'33"“ возможен только в концертном зале и во многом определяется ожиданиями слушателей»⁴. Во многом эти позиции обуславливают специфику рассмотрения нами феноменологии тишины как мощного инструмента художественного воздействия.

Попытку сформулировать теоретическую основу для возможности анализа феномена тишины как инструментария аудиовизуального искусства лучше всего начать с определения предмета исследования. Однако особенностью такого подхода является то, что ни одно из существующих определений тишины не отражает сущность этого феномена должным образом. Строго говоря, тишину можно определить как отсутствие звука. И именно отсутствие, а не наличие звука и связанного с ним смыслового содержания выражает основную идею этого феномена. Это, в свою очередь, поднимает целый ряд противоречий и вопросов, связанных со структурой восприятия

¹ Арнхейм Р. Кино как искусство. М.: Иностранная литература, 1960. С. 110.

² Костелянец Р. Разговоры с Кейджем / Пер. Г. Шульги. М.: Ad Marginem, 2015. Ср.: Davies S. John Cage's 4'33": Is It Music? // Davies S. Themes in the Philosophy of Music. Oxford: Oxford University Press, 2003. P. 11–29.

³ Земцовский И. И. Антропология музыкального существования: книга об универсалии. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2023. С. 105.

⁴ Там же. С. 106.

нашей физической так называемой объективной реальности, поскольку в физическом смысле в ней мы не можем полностью ощутить тишину в виде отсутствия звука. При этом молчание — как аудиальная метафора — есть пустой символ без фиксированного значения¹. В отличие от *символики* феномена, *созерцание* и *восприятие* тишины не требует мыслительного процесса, знания семантики языка или понимания культурного контекста. Отсутствие внутреннего смысла делает его сосудом для проекции содержания, отражающего нашу собственную интерпретацию, в которой мы руководствуемся контекстом. Расширяя границы семантического понимания молчания, японец, автор множества академическихopusов и киномузыки Тору Такемицу писал в своей книге «Противостояние тишине»: «Противостояние тишине путем произнесения, проекции звука — это не что иное, как подтверждение собственного существования»². Подобная позиция позволяет привнести в определение описания феномена опыт *восприятия* и *интерпретации* этой сложной многогранной концепции как в объективном, процессуальном, так и в художественном плане.

Несмотря на различия по своим художественным и технологическим функциям, восприятие и оценка образов тишины зависят как от контекстуальных, так и от повествовательных аспектов семантики самого opуса. И если контекстуальные аспекты исходят из конкретного момента формы, то повествовательная зависимость означает характер восприятия и оценки — континуально, в развитии, во времени. При этом восприятие тишины само по себе может быть интерпретировано в систему самостоятельных смыслов, не привязанных к характеру общего текста повествования. Именно тот факт, что молчание несет в себе значение без определенных ссылок на смысловые символы или объекты, делает его сложнейшим инструментом, характеризующим негативный аспект фонографической символики. Это так называемое небытие нулевого уровня можно также охарактеризовать как *отсутствие*, будь то: символическое, смысловое, пространственное или временное отсутствие. Применение этого инструмента в фонографии аудиовизуального opуса, в сочетании с его контекстуальной зависимостью и особенностями его интерпретации, приводит к концептуализации феномена *отсутствия* в самом широком смысле.

При этом, безусловно, следует обозначить принцип различия между тишиной в реальности и тишиной в эстетике аудиовизуального opуса, где контекстуальные сиюминутные и континуальные, повествовательные ее отно-

¹ См.: Карпец М. И. Инструментарий создания виртуальных ценностей: фонографическая метафора в художественном пространстве // Временник Зубовского института. 2018. Вып. 1 (20). С. 90–95.

² «Confronting silence by uttering a sound is nothing but verifying one's own existence» — перевод с англ. М. К. (Takemitsu Toru. Confronting Silence: Selected Writings / Ed. and transl. by Yoshiko Kakudo and Glenn Glasow. Berkeley: Fallen Leaf Press, 1995. P. 17).

шения имеют первостепенное значение для формулирования теоретической основы ее рассмотрения. Значения такого инструментария нулевого параметра могут варьироваться. В связи с чем можно типологически обозначить характер значений образов тишины в аудиовизуальном опусе по ряду признаков. В силу неопределенности и усложненности самого феномена так называемой нулевой точки аудиального потока, упростим задачу рассмотрения двумя категориями: технической и художественной.

В техническом отношении можно было бы выделить **два типа**.

1. Диегетическая тишина.

Это эффект, создаваемый за счет отсутствия фонографии, сконструированной непосредственно внутри кадра аудиовизуального опуса (диалоги, музыка в кадре). При диегетической тишине единственным воспринимаемым звуком является тон окружающего пространства.

2. Недиегетическая тишина.

Этот эффект достигается за счет отключения фонографии саундтрека, находящейся за пределами кадра (закадровая музыка, закадровый голос рассказчика, специальные звуковые эффекты). В результате из динамиков не раздается абсолютно никакого музыкального звука.

При этом, если эти формы давно и глубоко дифференцированы и изучаются как в отечественной¹, так и в зарубежной науке, то, **дополняя и расширяя** аспекты интерпретации, можно предложить дополнительное деление/расширение этих признаков еще на **два пункта**.

1. Абсолютная тишина.

Абсолютная тишина — это редко встречающееся полное отсутствие каких-либо звуков. В физическом плане *абсолютную тишину* можно рассматривать как состояние покоя какого-либо источника звука. Ведь тишина — есть предел звука, в свою очередь звук точно так же является акустическим пределом тишины. В своей сути — это онтологическая форма молчания, описывающая опыт существования тишины и звука, какими они могут быть в идеале. Одним из важных последствий этого является то, что звук с онтологической точки рассмотрения также является формой проявления тишины. Тишина при этом проявляется благодаря существованию звука. Звук и тишина определяются друг другом. Такой образ тишины наименьшим образом связан с фонографическим контекстом аудиовизуального опуса, имея лишь референтное значение в плане окружающей фонографии и совпадающих образов. В процессе смыслообразования такой прием одновременно очень силен, составляя прямую конфронтацию с молчанием в плане повествовательной функциональности, но также достаточно рискован, поскольку мо-

¹ См.: Русинова Е. А. Формирование звуковых пространств в кинематографе: Дис. ... доктора искусствоведения / ВГИК. М., 2021. URL: https://vgik.info/dissovet/upload/ДИССЕРТАЦИЯ_Русинова_15.02.2021.pdf (дата обращения: 30.05.2024).

жет быть интерпретирован как технический сбой, противоречащий художественности вымышленной природы опуса, нарушая при этом упомянутый процесс создания смысла. Более того, продолжительная абсолютная тишина сталкивает воспринимающего с самим собой, поскольку последний вынужден либо абстрагироваться от художественности опуса, либо погрузиться в эту тишину, усваивая ее и придавая ей смыслы из глубин собственного психического опыта. С другой стороны, абсолютная тишина обычно имитируется тишиной *относительной*.

2. Относительная тишина.

В *относительной* тишине, являющейся наиболее распространенной формой молчания в композиции аудиовизуального опуса, общая громкость фонограммы падает до едва различимого уровня, и обычно слышны только амбиентные звуки окружения, что усиливает ощущение отсутствия других элементов фонографии. Это тишина части фонограммы по отношению к другим, еще звучащим ее частям. В качестве варианта относительной тишины можно было бы назвать *тишину музыкальную* (то есть образ тишины, реализованный музыкальными средствами), также являющуюся типом диегетической тишины. Хотя музыка и является основным недиегетическим инструментом, музыкальная тишина также охватывает значительную часть диегетического пространства. Из всех рассматриваемых видов музыкальную тишину, пожалуй, легче всего игнорировать, упустить из виду, поскольку аудитория склонна сознательно не замечать или зачастую не обращать внимания на фоновую музыку. Об этом, в частности, упоминает композитор Томас Ньюман в своем интервью 2017 года кинокритику Дженнелю Райли, говоря следующее: «Тишина — это всегда волшебно. Возможно, самое значимое — это момент ее появления, потому что само по себе это необычайно волнующе. Самое сложное в киномузыке — это моменты ее ухода, ибо в большинстве случаев, заканчивая музыкальную мысль, приходится надеяться, что аудитория не заметит, что музыка стихла»¹. Музыкальная тишина, как правило, формируется за счет отсутствия какой-либо тематически значимой составляющей фоновой музыки, обычно используемой для придания сцене большей художественной рельефности, выразительности. При этом музыкальные средства акцентируют внимание аудитории за счет усиления эффекта семантического насыщения объема сцены. И наоборот, недиегетическое молчание может использоваться для изменения или уменьшения восприятия аудиторией степени реальности, обычно применяется в фантастической, вымышленной композиции сценографии или для дистанцирования аудитории от образа. Опыт восприятия образа относительной тишины усиливается за счет отсутствия других звуков и установления смысловой и прямой свя-

¹ Riley J. 14-Time Oscar Nominee Thomas Newman on Scoring Space Drama 'Passengers' [Feb. 14, 2017]. URL: <https://variety.com/2017/film/in-contention/passengers-score-oscar-nominee-thomas-newman-1201988295/> (дата обращения: 30.05.2024).

зи между музыкой и образностью, что является мощным психологическим катализатором, укрепляя эмпатическую связь между аудиторией и художественной формой опуса.

Помимо этого, в узком **семантическом плане** можно было бы предложить к рассмотрению *два типа протяженности* образных объектов самого явления тишины, реализующиеся в делении последнего на *активный* и *пассивный*.

Функциональность образа тишины можно исследовать лишь при включении в общую концепцию рассмотрения всех аудиальных аспектов архитектуры художественного опуса, включая драматургию полной музыкальной партитуры, саундтрека, систему его образов и взаимодействия с аудиторией. Это открывает специфику, углубляющую предложенную классификацию образов тишины путем обозначения возможных их интерпретаций конкретными функциями. Однако это не означает, что указанные концепции являются собой прямое воплощение их же функций. При этом следует различать два основных аспекта. Можно, с одной стороны, выделить функцию отношения тишины к окружающему контексту, с другой же стороны, обозначить функцию тишины в своем собственном имманентном контексте. И это есть вопрос акцентуированности рассмотрения. В первом случае акцент больше делается на том, что тишина выступает в качестве катализатора общего контекста. Во втором случае тишина создает собственное имманентное пространство через установление своей системы отношений. Первая категория является гораздо более общей, и в ней мы находим выражение *обширной протяженности*, широкого дления, континуальности, воплощающейся в образе относительной, диегетической тишины. Вторая же категория, воплощающая идею *нулевой протяженности*, связана с образом тишины недиегетической, абсолютной. Концепция так называемых «размеров» существования фонографического феномена тишины, как то: *события нулевой точки* и *события обширной протяженности*, — казалось бы, противоречивая, однако может быть эффективно выражена через соотношение аудиальных образов и тишины, как их отсутствия. Тишина первой категории относительная, диегетическая — это *пассивная* тишина. Она обволакивает кадр, сцену, создавая эффект обширного расширения образа восприятия, не акцентуируя при этом на себе внимания. *Активная* же тишина, напротив, привлекает к себе внимание и рождает вопросы. Само по себе это не означает, что активность или пассивность тишины устанавливает какую-либо более тесную связь с аудиторией или изображением. *Пассивная* тишина, как образ обширной протяженности, может привлечь зрителя так же, как и *активная тишина*, изображающая нулевую протяженность. Хотя оба этих типа могут быть мощными точками акцентуации формы, *пассивная* тишина, как правило, несет на себе большую семантическую нагрузку, выполняя роль бессознательного и, казалось бы, избыточного закрепления значения образа, являясь, по существу, его частью. *Активная* тишина при этом никогда не остается незамеченной и

выступает в роли отдельного персонифицированного образа, инструмента. Однако восприятие образа *активной* тишины граничит с разрывом, нарушая хрупкое единство зрителя как интерактивного воспринимающего субъекта. Продолжительное использование подобного *события нулевой точки* в композиции, с одной стороны, заставляет зрителя вырваться за пределы выстроенного аудиовизуального соглашения с художественной реальностью и вернуться в реальность объективную. С другой стороны, тишина, отсекая аудиальную модальность как таковую, модулирует и открывает выход в иную плоскость взаимодействия с художественным текстом. И здесь можно привести в пример изобразительное искусство, где образ тишины — это молчание скульптур и изображений. Скульптурные фигуры изображены в застывшем моменте времени. Континуальная пустота, статическая сингулярность скульптур и живописи рождает либо отчужденную незаинтересованность, либо эмпатическую личностную интерпретацию представленных визуальных стимулов. Возможность подобных модуляций делает феномен тишины беспрецедентно интересной концепцией в аудиовизуальном искусстве, где ее возможный образный ряд интерпретируется как через контекстуальные звуки, так и через визуальные эффекты, создавая очень персональный и непосредственный опыт восприятия.

Указанные значения образа тишины описывают ее роль и место в контексте общей партитуры аудиовизуального опуса и имеют дело исключительно с функциональностью; по существу, они одновременно являются как элементом индивидуальной характеристики, так и функциональным аспектом, обеспечивающим своеобразный фонографический негатив как антитеза самой партитуре саундтрека.

Ориентируясь на западные исследования, в плане систематизации феноменологии тишины как неких знаков препинания *в художественном плане*, можно было бы предложить для обозначения **три условных типа тишины**: *метафизическая, импрессионистская и символическая тишина*.

Метафизический образ тишины

В плане трактовки художественных аспектов образа тишины как аудиального инобытия в фонографических ландшафтах аудиовизуального искусства хрестоматийным сравнением стало сопоставлять творческие методы Бергмана и Тарковского.

Если в фильмах Ингмара Бергмана тишина представляет собой молчание как свидетельство символа отсутствия трансцендентного начала в человеческом мире, порождает и увековечивает веру в то, что Бог, или по крайней мере концепция Бога, мертва. При этом осознание этого молчания заставляет человека подвергать сомнению религиозные постулаты, которые доселе считались вечными и истинными. И, столкнувшись с этим молчанием и

его последствиями, режиссер отчаянно искал доказательства существования трансцендентного образа, в то время как Тарковский непреклонно сохранял позицию веры.

Разница в трактовке тишины у этих двух художников во многом проявляется через режиссуру использования фонографических элементов в их фильмах.

Поскольку Бергман безуспешно искал доказательства существования Бога, звуковые ландшафты его картин чрезвычайно минималистичны в плане их композиций. Редкое, скупое использование музыкального звука раскрывает концепцию режиссера о безбожной пустоте.

С другой стороны, метафизическая тишина в фильмах Тарковского отнюдь не воспринималась как пустота. Вместо этого «тишина» в его фильмах, как ни парадоксально, зачастую была сформирована Артемьевым с помощью тонкой и филигранно выработанной многоплановой фонографической текстуры. Это выстраивает параллели для возможной трактовки образа тишины как *символического*. Однако в данном случае образ, который мы выше обозначили термином «*музыкальная тишина*», являясь *событием обширной протяженности*, представлен композитором как проявления метафизического начала. И именно данный феномен в картинах Тарковского становится свидетельством утверждения веры.

Обращая внимание на то, как звуки и их отсутствие используются для представления метафизического образа молчания, оба художника исходят из одной и той же предпосылки — трансцендентной, метафизической тишины. При этом и Бергман, и Тарковский, в сущности, воспринимают один образ, но интерпретируют его по-разному. Здесь на первый план выходит разница между слушанием и слышанием. Ибо, будучи физиологическим феноменом, слушание не равнозначно слышанию, что, в свою очередь, есть психологический акт, требующий от человека интерпретации смысла услышанного.

И Бергман, и Тарковский, в связи с особенностями их концептуального видения, с трудом полностью доверяли музыке, ее творческим средствам как равноправной составляющей общей архитектоники художественного образа. К примеру, известны высказывания Тарковского, которые приводит Артемьев в своем интервью Аркадию Петрову 1996 года «Эдуард Артемьев и Андрей Тарковский»: «Андрей просто сказал: „Приезжай смотреть картину. Можешь?..“ Являюсь. Смотрю. И опять слышу хорошо знакомое: музыка мне не нужна, а нужно организовать звукошумовое пространство... Итак, необходим господин оформитель. Но ведь это Тарковский!»¹ Таким образом, если, условно, звуковым, музыкаль-

¹ Петров А. «Эдуард Артемьев и Андрей Тарковский» («Музыка в фильме мне не нужна...»). URL: <http://www.electroshock.ru/edward/interview/petrov3/index.html> (дата обращения: 30.05.2024).

ным аватаром Тарковского, ключевой фигурой, формирующей фонографию его метода, его образа метафизической тишины, все же был Эдуард Артемьев, то в творчестве Бергмана сложно выделить какого-либо ведущего композитора, воплотившего видение художника, использующего в своих картинах широкий спектр как уже написанной музыки академической традиции, так и написанной специально. Таким образом, с полным правом Бергмана можно назвать композитором тишины своих опусов, образы которой в его картинах реализуются, как правило, *пассивным диегетическим* инструментарием. Дискомфорт есть основная функция тишины в большинстве его опусов. Напряжение, создаваемое тишиной, привлекает аудиторию через отождествление. Она помещает зрителя внутрь опуса посредством отсутствия раздражения и внутреннего противодействия данной технике, которая заставляет зрителя как интерактивного субъекта восприятия осмысливать сцену, заполняя семантические пробелы, созданные тишиной.

Импрессионистский образ тишины

Это аудиальный образ, создаваемый элементами фонографии, используемыми для создания эффекта тишины, которая технически не является бесшумной. Пример импрессионистской тишины — сцена в джунглях в фильме Фрэнсиса Форда Coppola «Апокалипсис сегодня» (1979), где японский композитор, один из пионеров электронной и пространственной музыки — Исао Томита создает образ тревожного чувства тишины путем постепенного исключения более громких амбиентных, окружающих звуков из общей картины звучания джунглей, понижая при этом общую громкость всего саундтрека, чтобы создать ощущение, что звуковой ландшафт отходит на задний план. В технологическом плане *импрессионистский образ тишины* реализуется за счет *диегетического* инструментария, представляя собой, так же как и у Артемьева, воплощение *события обширной протяженности*, однако в его немзыкальной пассивной форме.

Импрессионистское молчание — это образ тишины, о которой мы, размышляя, представляем, каким может быть отсутствие звука. Это тишина, которую мы можем себе представить, это форма молчания, которая балансирует между полным отсутствием звука и нашим восприятием этого явления. Это феноменологическая форма молчания.

К типологии *импрессионистской тишины* можно отнести, без сомнения, и образность фонографии ряда сцен Стэнли Кубрика в его фильме «2001: Космическая одиссея» (1968). Однако здесь имеет место уже *активная форма недиегетического* инструментария, когда в кадре отсутствуют какие-либо аудиальные события вообще.

Символический образ тишины

Символический образ тишины, будучи в технологическом плане молчанием *относительным* (см. выше), подобно другим формам, напрямую связан с инструментарием интертекстуальности, воплощаясь музыкальными художественными средствами, где музыка остается единственным фонографическим элементом. При этом, с одной стороны, принцип звукоподражательного молчания представляет собой терминологическое противоречие, с другой же — музыкально-стилистическая текстология фактуры этого образа так же тяготеет к минимализации своей образной информативности, как и изображаемый ею феномен. Это либо минимализм, как это зачастую бывает в партитурах музыкальных сцен Томаса Ньюмана (см. пример сцены из фильма «Красота по-американски»), либо же абстрактная медитативная сонористика, как в сцене черной стелы-монолита на Луне в «Одиссее 2001» С. Кубрика, за счет использования последним микрополифонической текстуры композиции Йорга Лигети «Атмосферы».

Еще один мотив, ассоциируемый с *символическим образом тишины*, — это выражение отсутствия течения времени, или его остановки. В то время как сам образ течения времени и широты пространства имеет свои символические инструменты реализации в общей семантике аудиовизуального опуса, указанный культовый мотив является скорее обратным, негативным образом своеобразной антисимволики. *Символическая тишина* — это образ тишины, который понимается как символ, напоминающий исходный описываемый объект. При этом, будучи объектом символьным, ее семантика не интерпретируется в мышлении в лингвистическом плане, но воспринимается и оценивается как непосредственная данность. *Символический образ тишины* — это своего рода реальный мир вымышленной вселенной, та фактическая область, которую аудитория воспринимает непосредственно на эмоциональном уровне, а не через интерпретацию, репрезентацию, что указывает на размытие границ в различии восприятия реальности вымышленной и объективной, посредством выстраивания системы условных символов. Более того, образ музыкальной тишины воспринимается как такой условный символ, индекс, знак, переживаемый как реальный, исходя из особенностей природы образного восприятия объектов реальности, что делает его гиперреалистическим инструментом общей фонографической палитры опуса.

Любой из рассмотренных образов молчания может выполнять символьную роль, однако это не означает, что эти образы могут быть восприняты и оценены в качестве знаков, индексов. Важнейшим фактором в отношении восприятия является зависимость его от способности распознавать и декодировать символьные образы. Интерпретация образов тишины, в кон-

тексте формы аудиовизуального опуса, осложняется также интермодальным характером влияния самих визуальных образов. Из-за мономорфной природы самого образа тишины эти влияния способны модулировать ее оценки, придавая этому процессу эффект нестабильности. Хотя символика тишины всегда узнаваема в одной и той же форме, обычно она трактуется по-разному в разных контекстах в связи с тем, что феномен молчания, как объект нулевого значения, принимает в себя контекстуальные отношения, актуализируя особенности своего семантического содержания из этой контекстной информации. Интермодальные и интертекстуальные отношения между условностями аудиальной, визуальной, повествовательной и контекстуальной составляющих единого текста аудиовизуального опуса и культурно-эстетическими компетенциями и опытом аудитории делает подобный семиотический анализ трудным, хотя и не невозможным. Отношения символов и объектов в форме аудиовизуального опуса основаны на особенностях условной художественной природы соглашения между художником и аудиторией. В силу этой способности распознавать и интерпретировать условности, эта зависимость также порождает систему взаимодействий и с другими элементами художественной фактуры, с другими символами, создавая тем самым возможные символические интерпретации там, где художник их и не предполагал.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арихейм Р.* Кино как искусство. М.: Иностранная литература, 1960. 206 с.
2. *Земцовский И. И.* Антропология музыкального существования: книга об универсалии. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2023. 528 с.
3. *Карпец М. И.* Инструментарий создания виртуальных ценностей: фонографическая метафора в художественном пространстве // Временник Зубовского института. 2018. Вып. 1 (20). С. 90—95.
4. *Карпец М. И.* Музыкальный символизм эпохи симуляции // Временник Зубовского института. 2024. Вып. 1 (44). С. 54—63.
5. *Костелянец Р.* Разговоры с Кейджем / Пер. Г. Шульги. М.: Ad Marginem, 2015. 399 с.
6. *Петров А.* «Эдуард Артемьев и Андрей Тарковский» («Музыка в фильме мне не нужна...»). URL: <http://www.electroshock.ru/edward/interview/petrov3/index.html> (дата обращения: 30.05.2024).
7. *Русинова Е. А.* Формирование звуковых пространств в кинематографе: Дис. ... доктора искусствоведения / ВГИК. М., 2021. URL: https://vgik.info/dissovet/upload/ДИССЕРТАЦИЯ_Русинова_15.02.2021.pdf (дата обращения: 30.05.2024).
8. *Davies S.* John Cage's 4'33": Is It Music? // Davies S. Themes in the Philosophy of Music. Oxford: Oxford University Press, 2003. P. 11—29.
9. *Riley J.* 14-Time Oscar Nominee Thomas Newman on Scoring Space Drama 'Passengers' [Feb. 14, 2017]. URL: <https://variety.com/2017/film/in-contention/passengers-score-oscar-nominee-thomas-newman-1201988295/> (дата обращения: 30.05.2024).
10. *Takemitsu Toru.* Confronting Silence: Selected Writings / Ed. and transl. by Yoshiko Kakudo and Glenn Glasow. Berkeley: Fallen Leaf Press, 1995. 155 p.

Аннотация

В прошедший период развития жанр аудиовизуальных искусств, в своей эволюции передачи и трактовки аудиальных образов, ландшафтов, преодолел огромную дистанцию от немого звукового пространства к сложнейшим фонографическим концепциям современной композиторской и звукорежиссерской практики. В то же время, как ни парадоксально, на горизонтах рассмотрения вновь актуализировался феномен тишины как мощного концептуального средства художественного воздействия. Однако образ тишины, молчания в современном аудиовизуальном искусстве приобретает совсем иные, новые грани. Особенностью подхода к формулированию теоретической основы для анализа феномена тишины как инструментария фонографического искусства является то, что ни одно из существующих определений тишины не отражает сущности этого феномена должным образом. Отсутствие внутреннего смысла делает феномен тишины сосудом для проекции содержания, отражающего нашу собственную его интерпретацию, в которой мы руководствуемся контекстуальным (статической точкой времени формы) и континуальным (развивающимся, изменяющимся во времени) началами. При этом восприятие тишины само по себе может быть интерпретировано в систему самостоятельных смыслов, не привязанных к характеру текста аудиовизуального опуса. Именно тот факт, что молчание несет в себе значение без определенных ссылок на смысловые символы или объекты, делает его сложнейшим инструментом, характеризующим негативный аспект фонографической символики.

Abstract

In recent times, the genre of audiovisual arts has undergone an evolution in the transmission and interpretation of auditory images and soundscapes, covering a vast distance from silent sound spaces to the most complex phonographic concepts of contemporary composition and sound engineering practices. Alongside, the phenomenon of silence has once again emerged on the horizon as a powerful conceptual tool of artistic expression. However, the image of silence and stillness in contemporary audiovisual art takes on entirely new and different dimensions. A distinctive feature of the approach to formulating the theoretical foundation for analyzing the phenomenon of silence as a tool of phonographic art is that none of the existing definitions of silence adequately reflect the essence of this phenomenon. The absence of inherent meaning makes silence a vessel for projecting content that reflects our own interpretation, guided by both contextual (a static point in the form's timeline) and continual (evolving and changing over time) principles. Nevertheless, the perception of silence can be interpreted as an independent system of meanings unrelated to the nature of the audiovisual opus's text. The very fact that silence carries meaning without specific reference to semantic symbols or objects makes it a highly complex tool, characterizing the negative aspect of phonographic symbolism.

- ✓ **Ключевые слова:** аудиовизуальный опус, образы тишины, художественная фонография, аудиальный инструментарий, аудиальный образ, семантика символа, интермодальность.
- ✓ **Keywords:** audiovisual opus, images of silence, artistic phonography, auditory tools, auditory image, symbol semantics, intermodality.

Для цитирования: Карпец М. И. Инструментарий создания виртуальных ценностей: поэтика созерцания, восприятия и оценки тишины // Временник Zubovskogo instituta. 2025. Вып. 1 (48). С. 56–67.

Духовные, поминальные стихи и религиозные песни Смоленщины: пение по рукописям

УДК
398.88 + 783.2

ПАНОВА ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРОВНА

Ведущий хранитель фондов, Фольклорно-этнографический центр имени А. М. Мехнецова, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова; младший научный сотрудник Лаборатории цифровых исследований литературы и фольклора, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук (Санкт-Петербург, Россия)

PANOVA EKATERINA A.

Leading Curator of the Funds, A. Mehnetsov Folklore and Ethnographic Centre, Saint Petersburg Conservatory Named After N. A. Rimsky-Korsakov; Junior Researcher of the Laboratory for Digital Research of Literature and Folklore, Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: katerinapanova.folk@yandex.ru

Смоленская область является одной из заповедных зон северо-западной России, притягивающих внимание собирателей и исследователей фольклора, в круг научных интересов которых входили произведения различных жанров, включая образцы религиозной народной традиции. Первые фундаментальные публикации музыкально-этнографических материалов, записанных на этой территории в XIX веке, связаны с именами П. А. Бессонова¹, Е. Р. Романова², В. Н. Добровольского³, в работах которых собран основной корпус фольклорных текстов духовного содержания северо-западной территории. Высокую сохранность образцов народной музыкальной традиции, зафиксированных на Смоленщине на рубеже XX–XXI столетий, демонстрируют результаты работы фольклорных экспедиций ведущих научных и учебных организаций — Академии музыки имени Гнесиных⁴,

¹ Калеки переходные: Сборник стихов и исследования П. Бессонова. Ч. 1–2. М.: Тип. А. Семе́на, 1861–1863.

² Романов Е. Р. Белорусский сборник. Т. 1: Губерния Могилевская. Вып. 1–2: Песни, пословицы, загадки. Киев: Тип. С. В. Кульженко, 1885; Романов Е. Р. Белорусский сборник. Вып. 5: Заговоры, апокрифы и духовные стихи. Витебск: Типолит. Г. А. Малкина. С. 235–272.

³ Смоленский этнографический сборник // Записки Императорского Русского географического общества по отделению этнографии. Т. XXVII / Сост. В. Н. Добровольский; под ред. и наблюдением Н. А. Янчука. Ч. 4. М.: Тип. А. В. Васильева, М. 1903.

⁴ Смоленский музыкально-этнографический сборник / Отв. ред. О. А. Пашина Т. 2: Похоронный обряд. Плачи и поминальные стихи. М.: Индрик, 2003.

Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова¹, Института русской литературы (Пушкинский Дом). Свидетельством богатейшего культурного наследия народной религиозной традиции Смоленской области стали не только звуковые записи исполнения образцов музыкального фольклора, сделанные собирателями, но и поэтические тексты из репертуара народных певиц в их собственноручной записи («самозаписи»)². Народная традиция бытования духовных песнопений Смоленщины, отразившаяся в различных рукописных источниках и экспедиционных звукозаписях, дает основание для особого ракурса исследования собранных материалов, исходящего из бинарной оппозиции устный—письменный³.

Существует сложившееся мнение о природе духовных стихов как явления устно-письменной культуры. Ф. М. Селиванов, подчеркивая устно-письменную природу духовных стихов, проявляющуюся на уровне как сюжетов, так и способов их распространения, относил духовные стихи к «устно-книжной» или «устно-письменной поэзии»⁴. Среди особенностей фольклорных произведений, в народе именуемых «стихами», С. Е. Никитина отмечает «непосредственное и опосредованное книжное происхождение» образцов этой области фольклора, зафиксированных как в письмен-

¹ Панова Е. А., Теплова И. Б. Духовные, поминальные стихи и религиозные песни в народной традиции Кардымовского района Смоленской области: Хрестоматия по музыкальному фольклору из экспедиционных коллекций Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова / Науч. ред. Г. В. Лобкова. Вып. 7. Изд. 2-е, испр. СПб.; Саратов, 2020; Панова Е. А. Тексты песнопений духовного содержания в рукописной традиции (по материалам фольклорных экспедиций в Смоленскую область) // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. 2009. № 14. С. 15–21; Панова Е. А., Теплова И. Б. Звучащие рукописи: духовные, поминальные стихи и религиозные песни на страницах рукописных тетрадей народных исполнителей Смоленской области (по материалам коллекций Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова): Учебно-методическое пособие / Науч. ред. К. А. Мехнецова. СПб.; Саратов: Амирит, 2024.

² Термин «самозапись» применяется в научной терминологии в отношении фольклорных произведений из собственного устного репертуара, письменно зафиксированных самим носителем традиции (сказителем) (см.: Лорд А. Б. Сказитель. М.: Восточная литература, 1994. С. 148. Иванова Т. Г. Специфика фольклористической текстологии // Русский фольклор. Т. XXVI: Проблемы текстологии фольклора. Л.: Наука, 1991. С. 17, 19).

³ Первые наблюдения над особенностями устно-письменного бытования эпических текстов были сделаны в 1930-е годы в работах Милмана Пэрри (Parry M. The Making of the Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry / Ed. by A. Parry. Oxford: Clarendon Press, 1971) и Альберта Лорда (Лорд А. Б. Сказитель), авторов известной «(устно)-формульной» теории, определяющей границы устной и литературной природы зафиксированных текстов.

⁴ Селиванов Ф. М. Русские народные духовные стихи: Учебное пособие для филологических факультетов. [Йошкар-Ола]: Марийский гос. ун-т, 1995. С. 8.

ной форме бытования, так и в устной исполнительской практике¹. Наряду с образцами устной народной традиции письменные источники являются «средством хранения»² значительной части духовного наследия национальной культуры. К вопросам письменной фиксации произведений фольклора, известных в различных российских регионах, обращаются и другие современных отечественные исследователи народной культуры, поле научных интересов которых связано с письменной традицией бытования религиозного фольклора³.

В результате собирательской деятельности преподавателей, студентов Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и сотрудников Фольклорно-этнографического центра⁴, на протяжении нескольких десятилетий осуществлявших сбор фольклорного материала на территории Смоленской области, в 2001–2007 годах⁵ были зафиксированы образцы не только в звучании, но и в «самозаписи» народных исполнителей. Собранные материалы составили часть смоленских коллекций основного аудио-, видео- и рукописного фондов⁶ Фольклорно-этнографического центра Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Кор-

¹ Никитина С. Е. Устная народная культура и языковое сознание. М.: Наука, 1993. С. 55.

² Никитина С. Е. Заметки об устно-письменной жизни духовных стихов в старообрядческой культуре // Традиционная культура: Научный альманах. 2018. Т. 19. № 3. С. 183.

³ Никитина С. Е. Устная народная культура и языковое сознание; Клейнер Ю. А. Устная традиция и традиция фиксированных текстов // Древнейшие государства Восточной Европы. 2011 год: Устная традиция в письменном тексте / Отв. ред. Г. В. Глазырина. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2013. С. 221–246; Мальшев В. И. Усть-Цилемские рукописные сборники XVI–XX вв. Сыктывкар: Коми книжное изд-во, 1960; Петрова Л. А. Духовные стихи Усть-Цилемской рукописной традиции // Устные и письменные традиции в духовной культуре Севера: Межвузовский сборник научных трудов. Сыктывкар: Сыктывкарский ун-т, 1989. С. 86–101; Ивашина О. В. Духовные стихи на страницах рукописных тетрадей // Климент Васильевич Квитка и актуальные проблемы этномузыкологии: Материалы научной конференции / Ред.-сост. Е. В. Битерякова. М.: Московская консерватория, 2009. С. 113–123.

⁴ С 1997 по 2006 год Фольклорно-этнографический центр имел статус учреждения культуры федерального значения, в 2005 году получил наименование «Российский фольклорно-этнографический центр». С 1 января 2007 года на основании распоряжения Правительства РФ от 28.07.2006 № 1062-р был присоединен к Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова в качестве научного структурного подразделения. В 2010 году Фольклорно-этнографическому центру (ФЭЦ СПбГК) присвоено имя его основателя — выдающегося собирателя и исследователя музыкального фольклора Анатолия Михайловича Мехнецова (1936–2008), профессора Санкт-Петербургской государственной консерватории.

⁵ Фольклорные экспедиции на территории Смоленской области проходили с 1993 по 2007 год под научным руководством А. М. Мехнецова.

⁶ Рукописный фонд ФЭЦ СПбГК, связанный с материалами по народной традиционной культуре Смоленской области, включает в себя полевые дневники собирателей, а также рукописи народных исполнителей, которые были приняты в дар или скопированы.

сакова (ФЭЦ СПбГК)¹. Обнаруженные рукописи² являются существенным дополнением к основному корпусу экспедиционных аудиозаписей³. Комплекс собранных материалов отражает особенности традиции пения по рукописям, в большой степени связанной с исполнением духовных, поминальных стихов и религиозных песен⁴.

Устная традиция исполнения духовных стихов восходит к некогда распространенной на Смоленщине практике пения нищих странников, «калик переходящих», которая к настоящему времени оказалась полностью утраченной. Сведения о существовании этой традиции нашли отражение в ранних публикациях XIX века — П. А. Бессонова⁵, А. Л. Маслова⁶. Воспоминания народных исполнителей, зафиксированные в аудио- и видеорепортажах в начале XXI века, также свидетельствуют об этой традиции. Последующее развитие народного духовного пения связано с формированием новых музыкально-поэтических форм — духовных, поминальных стихов и религиозных песен⁷, которые до недавнего времени были востребованы в обиходе деревенских

¹ Фонд аудиозаписей ФЭЦ СПбГК по народной традиционной культуре Смоленщины создавался с шестидесятых годов XX века — с первыми записями фольклорных экспедиций, положивших начало музыкально-этнографическому исследованию Смоленской области. Первые рукописные экземпляры с текстами различного жанрового состава поступили в 1999 году из Шумяцкого района, а в 2000 году рукописный фонд был пополнен материалами из Монастырщинского и Хиславичского районов. Рукописи с «самозаписанными» текстами духовных, поминальных стихов и религиозных песен отражены в материалах 2001–2007 годов из Ельнинского, Глинковского, Починковского, Рославльского, Кардымовского, Смоленского районов.

² Число оригинальных экземпляров и копий фольклорных рукописей, обнаруженных на территории Смоленщины, составляет 35 единиц хранения.

³ Количество смоленских аудиозаписей духовных, поминальных стихов и религиозных песен, содержащихся в фонде ФЭЦ СПбГК, составляет более 2000 образцов. В рукописях представлены 426 текстов религиозного содержания, из которых 26 образцов духовных стихов, 64 — поминальных стиха и 336 — религиозных песен.

⁴ Поэтические тексты духовных, поминальных стихов и религиозных песен различаются на уровне сюжетно-тематических особенностей и системы стихосложения. Для духовных стихов характерна тоническая или силлабическая организация текстов, для поминальных — силлабическая, а для религиозных песен — силлабо-тоническая. Поэтические тексты духовных и поминальных стихов смоленской традиции, зафиксированных на рубеже XX–XXI веков, связаны с напевами лиро-эпического склада. Стиль напевов религиозных песен сформировался под влиянием интонаций церковных песнопений и поздних лирических песен.

⁵ Калеки переходящие: Сборник стихов и исследования П. Бессонова.

⁶ Маслов А. Л. Калики переходящие на Руси и их напевы: Историческая справка и мелодико-технический анализ. СПб.: Тип. Главного управления уделов, 1905. 32 стб. (Отд. отт. из «Русской Музыкальной газеты» за 1904 год).

⁷ В деревенском обиходе разделение на духовные, поминальные стихи, религиозные песни не применяется. В отношении текстов, связанных с религиозной тематикой, в народной терминологии приняты такие наименования, как «стихи́» («стиги́», «стижки»), «пса́льмы», («са́льмы») или «божественные песни».

певцов. В народной исполнительской практике рубежа XX—XXI веков к таким формам относятся поминальные стихи и религиозные песни, в которых получили развитие ключевые христианские идеи и сюжеты известных «старших» духовных стихов¹. Приуроченность практически всех духовных песнопений к основным этапам похоронно-поминального обрядового комплекса является одной из специфических особенностей смоленской народной традиции. Именно такая форма бытования обеспечила сохранность этих форм во времени. Исполнение поминальных стихов и религиозных песен связано с ситуацией домашнего прощания с умершим, которое, как правило, сопровождалось коллективным пением при участии родственников и приглашенных соседей. Многие исполнители, регулярно принимающие участие в домашнем «отпевании» умерших, имели собственные рукописные тетради с фольклорными текстами поминальных стихов, которыми они пользовались во время пения. Заупокойные песнопения исполнялись во время вечерних или ночных бдений у тела усопшего, а также в конце поминальной трапезы, устраиваемой в день погребения и последующие поминальные дни.

В ходе работы экспедиции некоторые рукописи были подарены собирателям и впоследствии направлены в фонд рукописных материалов ФЭЦ СПбГК, где хранятся по настоящее время. Рукописи смоленских коллекций демонстрируют обширный спектр сюжетов, охватывающих большую часть из числа всех зафиксированных в традиции. Среди них — сюжеты, связанные с различными книжными источниками духовной истории: житийные сюжеты об Алексее — человеке Божьем, Серафиме Саровском, Великому-ченице Параскеве Пятнице, Деве Марии, с иконописным образом которой также связано бытование легенды о Покрове. Тема грядущего Страшного суда и его предвестий отражена в текстах, воссоздающих апокалиптические картины Откровения. Часть сюжетов связана с библейскими темами, отраженными в текстах о ветхозаветном Всемирном потопе, а также о событиях земной жизни Иисуса Христа, составляющих ключевые эпизоды Евангелия: «Крещение Иисуса Христа», «Иисус Христос и Закхей», «Христос и самарянка», «Нагорная проповедь Спасителя», а также тексты, посвященные событиям Страстной седмицы. В рукописной коллекции отражены и литературные обработки двух библейских притч «Богатый Абрам и бедный Лазарь» и «О десяти девах». Изложению основ духовно-нравственной морали христианской жизни посвящена серия распространенных сюжетов: «Хри-

¹ Один из первых опытов жанровой классификации текстов духовного содержания осуществлен в работе П. А. Бессонова. В составленном им сборнике «Калеки переходные» в отношении «былевых библейских (евангельских)» стихов тексты духовного содержания разделяются на «старшие» и «младшие». Ранние тексты духовных стихов обозначены как «Старшие библейские», что наиболее ёмко отражает содержательную и историко-стилевую составляющую данных текстов. «Младшие» стихи («псалмы и канты») П. А. Бессонов определяет как «письменные и книжные», интонации которых близки церковным песнопениям, а поэтические тексты имеют «склад искусственный, под явную обделкой сочинителя» (Калеки переходные... Ч. 2. С. 10).

стос и юнош», «Христос и Грешная девка», «Христос и вдовы», «Грешники у огненной реки», «Душа с телом расставалась» и др. В текстах молитвенного содержания, восходящих к покаянным стихам, воспевается тема христианских добродетелей. Главенствующую роль в них занимает идея осознания суетности жизни, греховности человеческой души и раскаяния. Значительную часть рукописей занимают сюжеты, связанные с похоронно-поминальной обрядностью, которые реализуют два основных тематических направления. Одно из них сосредоточено на последовательном описании ритуальных действий с покойником, другое — транслирует сложившиеся народные представления о коммуникативных связях мира реального с иным, потусторонним, населенном душами умерших. Перечисленные сюжетные направления связаны с текстами различных жанрово-стилевых свойств — духовных, поминальных стихов и религиозных песен, в которых сюжеты выражаются через различные формы организации поэтического строя рукописных образцов¹.

Состав рукописных образцов религиозного толка разнообразен не только по содержанию, но и по степени сближения с устной певческой традицией. Значительная часть текстов, обнаруженных в рукописях, активно бытовала в устной практике смоленских народных исполнителей. При этом некоторые рукописные тексты не связаны с напевами. Таковым является духовное повествование «Сон Богородицы». Способ распространения этого текста заключается в многократном переписывании от руки, бережном хранении и регулярном прочтении в целях предотвращения различных опасностей. Рукописная форма бытования также характерна и для многих религиозных песен, дошедших до нас в виде поэтических текстов, напевы которых были утрачены или не предполагались или никогда не существовали. С. Е. Никитина упоминает о других подобных текстах «читных» духовных стихов², которые могли входить в звучащий репертуар «путем приложения напевов-формул»³ к письменным текстам.

Музыкальное интонирование «самозаписанных» текстов или его отсутствие обусловлено их различными истоками — устной певческой традицией или авторскими сочинениями. Появлению авторских текстов в фольклорной среде, по мнению Е. А. Дороховой, способствовал «слободской фольклор»⁴,

¹ Сюжеты «старших» духовных стихов («Алексей — человек Божий», «Страшный суд», «Душа с телом расставалась» и др.), известные по ранним публикациям этого жанра, а также по современным записям устной традиции с тонической и силлабической организацией музыкально-поэтической строфы, нашли отражение в авторских поэтических сочинениях с силлабо-тонической организацией, широко представленных среди фольклорных рукописей.

² Никитина С. Е. Заметки об устно-письменной жизни духовных стихов в старообрядческой культуре. С. 182.

³ Никитина С. Е. Устная народная культура и языковое сознание. С. 50.

⁴ Дорохова Е. А. Проблема авторства в русской традиционной музыкальной культуре XIX—XX веков // Функционально-структуральный метод П. Г. Богатырева в современных исследованиях фольклора: Сборник статей и материалов / Отв. ред. С. П. Сорокина, Л. В. Фадеева. М.: ГИИ, 2015. С. 132.

включавший в себя «книжные песни»¹ городской традиции и музыкальный фольклор позднего слоя. Эти образцы представляли собой «слияние городских песен, большинство которых имело авторское происхождение, и псалм, пришедших из монастырских школ»². Тексты авторского происхождения вошли в рукописные песенники и певческий репертуар народных исполнителей наряду с более ранними «стижками» устной традиции. Становясь частью личных записей или устного репертуара деревенских певцов, авторский текст начинает функционировать по законам фольклорных произведений, а именно — получает вариантное развитие³.

Подобные проявления вариативности рассмотрим на примере литературного произведения и его интерпретаций в фольклорных рукописях, сравнив их версии на уровне бинарной оппозиции «авторское—фольклорное». Пример литературного произведения⁴, под разными заголовками вошедшего в состав фольклорных рукописей и репертуар народной музыкальной традиции, — стихотворение М. В. Гоголя «Молитва»⁵. В рукописных тетрадах смоленских коллекций этот текст встречается дважды — в рукописи Нины Кузьминичны Егоровой с наименованием «Молитва Пресвятой Богородице»⁶ и в рукописи Анастасии Степановны Игнатенковой с наименованием «Псалом

¹ Позднеев А. В. Рукописные песенники XVII—XVIII вв.: Из истории песенной силлабической поэзии. М.: Наука, 1996.

² Дорохова Е. А. Проблема авторства в русской традиционной музыкальной культуре XIX—XX веков. С. 133.

³ Понятие вариативности фольклора, затрагивающее уровни словесного, музыкального и функционального проявления при исполнении фольклорного произведения, рассматривается в работах Е. Э. Линёвой, И. И. Земцовского, Б. Н. Путилова, А. М. Мехнецова (См.: Линёва Е. Э. Великорусские песни в народной гармонизации. Вып. 2. Песни новгородские. СПб.: Тип. Императорской академии наук, 1909; Земцовский И. И. Проблема варианта в свете музыкальной типологии (Опыт этномузыковедческой постановки вопроса) // Актуальные проблемы современной фольклористики: Сборник статей и материалов / Сост. В. Е. Гусев. Л.: Музыка, 1980. С. 36—50; Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. СПб.: Наука, 1994; Мехнецов А. М. Типическое в природе и формах фольклора // Звук в традиционной народной культуре: Сборник научных статей / Сост. Н. Н. Гилярова М.: Научтехлитиздат, 2004. С. 22—54).

⁴ Вопросы корректности выявления авторства произведений фольклорной традиции в связи с «автономностью» письменного и устного музыкального текста, а также критерии определения авторского текста рассматриваются Е. А. Дороховой (См.: Дорохова Е. А. Проблема авторства в русской традиционной музыкальной культуре XIX—XX веков).

⁵ Воронцов В. А. «Умереть с пеньем на устах...» Молитва Гоголя ко Пресвятой Богородице в славянском фольклоре и литературном предании // Проблемы исторической поэтики / Редкол.: В. Н. Захаров (глав. ред.) и др. Вып. 14: Анализ, интерпретации, понимание. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2016. С. 155—171.

⁶ Рукопись Нины Кузьминичны Егоровой, 1926 г. р. (родом из д. Плотки Бердниковского с/с). Глинковский р-н, д. Старая Буда. Зап.: Сысоева К. В., Исаенко Е. В., 13.07.2002. ФЭЦ СПбГК. РФ. № 2916. Л. 10 об. — 11.

Матери Божией»¹. При сопоставлении авторского первоисточника и его рукописных интерпретаций обнаруживаются разночтения с опубликованной версией стихотворения², которые ограничиваются различиями в лексических и фонетических деталях. Они, вероятно, возникли как следствие многократного тиражирования текста при переходе литературного произведения в народную среду и распространения среди рукописных образцов фольклора.

Вариант фиксации текста в тетради А. С. Игнатенковой в большей степени приближен к первоисточнику, отличаясь небольшими расхождениями на уровне отдельных слов в результате замены устаревших лексических форм. Оригинальная поэтическая строка стихотворения («Лице слезами омывая», «Приими теплейшие моления», «Ты всех прибежище несчастных») в рукописи А. С. Игнатенковой скорректирована с учетом современных норм произнесения («Лицо слезами омывая», «Прими теплейшие моления», «Ты всем прибежище в несчастьях»). В некоторых строках рукописных версий части речи мужского рода («Да буду чужд своей я воли, готов для Бога все стерпеть») заменены на женские (в рукописи Н. К. Егоровой — «Да буду чужда своей воли, готова для Бога все стерпеть»). В тексте есть и другие отличия, появившиеся в процессе рукописного тиражирования «списков» произведения, но в целом присутствующие разночтения не нарушают связи с первоисточником, актуализируя и приспособляя текст к современной лексике, наиболее близкой пониманию переписчика.

Одной из сторон работы с «самозаписанными» текстами является реконструкция их напевов, наличие которых позволяет рассматривать фольклорные образцы на уровне категорий «письменное—устное». В большей части рукописей содержатся полные тексты, а звукозапись связанных с ними напевов в большинстве случаев ограничивается одной-двумя строфами³, поэтому рукописи являются ценными источниками поэтических текстов, большая часть которых оказывается упущенной в звукозаписи. При отсутствии напевов к рукописным текстам они могут быть восполнены посредством обращения к звукозаписям, выполненным на территории бытования исследуемой фольклорной традиции. Один из способов «озвучивания» народного варианта гоголевского стихотворения — поиск напева, звучание которого

¹ Рукопись Анастасии Степановны Игнатенковой, 1927 г. р. (родом из д. Гончарово). Кардымовский р-н, п. Кардымово. Зап.: Теплова И. Б., Королёва Н. Е., Теплов П. А., 01.08.2004. ФЭЦ СПбГК. РФ. № 3012(л). Л. 48.

² *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений и писем: В 17 т. / Сост., подгот. текстов и коммент. И. А. Виноградова, В. А. Воропаева. Т. 6.: Выбранные места для переписки с друзьями; Духовная проза; Критика; Публицистика. М.: Изд-во Московской Патриархии, 2009. С. 415.

³ При дальнейшей работе — исполнении или публикации — поэтический текст может нуждаться в реконструкции через непосредственное обращение к имеющимся рукописным вариантам и соответствующему литературному первоисточнику для уточнения трудночитаемых или утраченных фрагментов текста.

дает возможность дополнить музыкальный компонент рукописи, восстановив целостность фольклорного образца. В качестве одного из звучащих вариантов текста — нотация напева религиозной песни «К Тебе, о Мати Правитая», представленная в примере 1.



Пример 1. «К Тебе, о Мати Правитая». Смоленская обл., Руднянский р-н, д. Стаи. Исп.: Костоянская Ольга Викторовна, 1922 г. р. (из д. Чурилово Микулинского с/с). Зап.: Полякова А. В., Алексеева Е. В., Гордеев В. А., 06.08.1998. ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 5101-026.

Результаты экспедиционных и стационарных исследований показали, что состав текстов, которые сохранили народные исполнители, был востребован ими в обрядовой и повседневной практике в разной степени. Наряду с текстами, широко распространенными в устной традиции, в тетрадах размещены некогда переписанные «стижкй», но практически не исполнявшиеся, поэтому их напевы не удалось зафиксировать. Одним из этапов работы с рукописями стал опыт целенаправленного «озвучивания» рукописных текстов, когда по просьбе собирателей народными исполнителями были спеты духовные, поминальные стихи и религиозные песни из принадлежащих им тетрадей. В результате применения такого экспериментального метода полевой работы были сделаны уникальные аудио- и видеозаписи, иллюстрирующие «озвучивание» фольклорной рукописи. Одним из примеров продуктивного опыта в этой области стала работа с тетрадью Евгении Максимовны Шестернёвой из деревни Шутовка Кардымовского района. Фольклорные тексты религиозных песнопений, составляющие основную часть рукописи, были предназначены для исполнения в ситуации ритуального бдения «по покойнику», в котором принимали участие хозяйка рукописи Г. М. Шестернёва и ее односельчанка Г. С. Воронова, имевшая подобную тетрадь. Духовные и поминальные стихи распеты на один напев, с которым связана большая часть народных духовных и поминальных стихов Смоленщины. При сопоставлении расшифровки аудиозаписи с рукописным вариантом обнаруживается различие рукописного текста и его устного исполнения, выраженное в стабильных и подвижных разделах поэтических текстов. В качестве одного из примеров «озвучивания» письменно-

го текста приведем поминальный стих «*А што тўта в нас за бяседушка*» из рукописной тетради Евгении Максимовны Шестернёвой¹. В таблице 1 представлен вариант текста и версия аудиозаписи² пения по этой рукописи³.

Таблица 1

| Письменный текст | Устный (спетый) текст |
|--|--|
| А что же здесь
За беседушка | А и што тўта в нас за бяседушка,
А что тут у нас за биседушка? |
| Все тесовы столы
пораставлены | Все тисовы сталы параставлёны,
Все тисовы сталы параставлёны. |
| Белоскатерты позасланаи | Бела скатерти пазасла́ные,
Бела скатерти пазасла́наи. |
| На столе стоит
Съество всякое | Еда всякая панаста́влена,
Еда всякая параста́влена. |
| <i>За столом сидят</i> | |
| <i>Гости званые</i> | |
| <i>Гости званые и соседушки</i> | |
| <i>Только нету одного</i> | |
| <i>Дорогога гостя</i> | |
| Дорогого гостя нашего... | |
| А наш ... под окном стоит | |
| Под окном стоит | Ай, Мiшачка пад акно́м ста́йт,
Ох, Мiшачка пад акно́м ста́йт. |
| В хату просится | Пад акно́м ста́йт, в хату прóситца,
Пад акно́м ста́йт, в хату прóситца: |
| Вы откройте мне хоть окошечко | — Вы аткрóйти-ка мне хоть акóшечка,
Вы аткрóйти-ка мне хоть акóшечка. |
| Хоть окошечко | Хоть акóшечка, хоть немно́жечка,
Хоть акóшечка, хоть нямно́жечка. |
| | <i>А я сюда пришё́л, ни адiн я пришё́л</i> |
| | <i>Я сюда пришё́л, ни адiн я пришё́л.</i> |
| Я привел сюда своих родненьких | Я привё́л сюда сваих рóдниньких,
Я привё́л сюда сваих рóдниньких. |
| | — <i>А ти всё ж табé тут да(й) н(а)ра́витца?</i> |
| | <i>Ой, ти всё ж тибé тут да(й) н(а)ра́витца?</i> |

¹ Текст из рукописной тетради Шестернёвой Евгении Максимовны, 1928 г. р. Кардымовский р-н, Кардымовская с/а, д. Шутовка. Зап.: Теплова И. Б., Теплов П. А., Королёва Н. Е., 28.07.2004. ФЭЦ СПбГК. РФ. № 3012(ж). Л. 9.

² Кардымовский р-н, Кардымовская с/а, д. Шутовка. Исп.: Шестернёва Евгения Максимовна, 1928 г. р., Воронова Галина Степановна, 1934 г. р. Зап.: Теплова И. Б., Теплов П. А., Королёва Н. Е., 28.07.2004. Расп.: Панова Е. А. ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 6621-20.

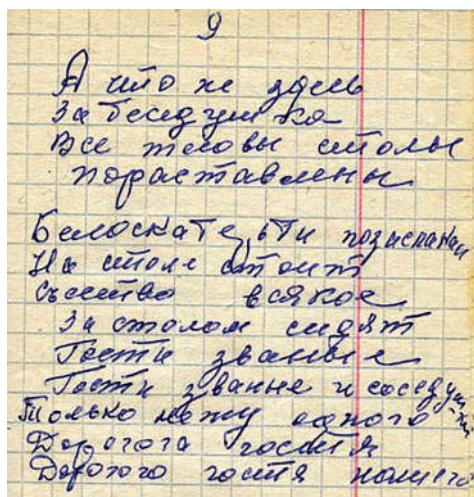
³ Различия между устным и письменным вариантами отмечены графически: вариантное изложение строк маркировано **полужирным шрифтом**, а дополнительные строки, возникающие в письменном тексте или в устном исполнении, выделены *курсивом*.

Продолжение таблицы 1

| | |
|----------------------------|--|
| | — А и всё ж мне тут да(й) н(а)рáвитца,
Ой, всё ж мне тут да(й) нарáвитца. |
| | |
| | |
| | |
| | Аднó только мне ни н(а)рáвитца,
Аднó только мне не н(а)рáвитца: |
| | |
| | |
| | Ма́й рóднаи всё пичáлютца,
Ма́й рóднаи всё пичáлютца. |
| А спасибо вам люди добрые | А спасíба вам, ма́й рóдные,
А спасíбо вам, ма́й сасéдушки. |
| Что все меня тут поминаете | А спасíба вам за хлеб, за соль,
За хлеб, за соль, за пaминáние, |
| А я теперь домой пойду | А я ж тепéря дамóй пайдú,
А я ж тепéря дамóй пайдú.
Амин. |

Процесс пения по рукописи демонстрирует свободную трактовку письменного текста, допускающую незначительные изменения — утрату или дополнение некоторых поэтических строк на основе определенных клишированных форм, зафиксированных в письменном варианте. Текст из рукописи Г. М. Шестернёвой (ил. 1) написан аккуратным почерком, с соблюдением основных правил правописания и композиции стихотворного текста. Стиль рукописи передает ощущение завершенности произведения, однако наличие фиксированной записи не исключает и появления впоследствии дополнительных версий текста, возникающих при каждом новом исполнении. Сравнение письменной и устной форм бытования показывает вариативность поэтического компонента, которая проявляется в лексических и композиционных особенностях, связанных с подменой отдельных слов, а также утратой или добавлением целых строк. Во время записи Г. С. Воронова пела по памяти, а Е. М. Шестернёва — по тетради, иногда отрывая взгляд от написанного текста, что можно наблюдать на видео-записи¹. Сами женщины хорошо владеют местной традицией, уточняя для собирателей, что могут петь «кажнóй по сваёй» тетради или «по аннóй», а также вовсе не используя рукопись. Сравнение письменного и устного (спетого) текста показывает, что при воспроизведении фольклорного произведения доминирующую роль играет пение по памяти, в то время как письменная версия выполняет функцию определенной модели, на основе которой при каждом последующем исполнении рождается обновленный вариант фольклорного текста.

¹ Кардымовский р-н, Кардымовская с/а, д. Шутовка. Исп.: Шестернёва Евгения Максимовна, 1928 г. р., Воронова Галина Степановна, 1934 г. р. Зап.: Теплова И. Б., Теплов П. А., Королёва Н. Е., 28.07.2004. Расп.: Панова Е. А. ФЭЦ СПбГК. ОВФ. № 562-05.



Ил. 1. «А что же здесь за беседашка». Поминальный стих.
Фрагмент рукописи Евгении Максимовны Шестернёвой, 1928 г. р.
Кардымовский р-н, д. Шutowка. Зап.: Теплова И. Б., Королёва Н. Е.,
Теплов П. А., 28.07.2004. ФЭЦ СПбГК. РФ. № 3012(ж). Л. 9

Записи образцов «музыкально озвученных» текстов рукописи при непосредственном участии их владелицы фиксируются в ходе экспедиционной работы в результате грамотной работы собирателей. Однако обстоятельства полевой работы не всегда позволяют полноценно зафиксировать обнаруженный материал, особенно это касается образцов устно-письменной традиции. Экспедиционные материалы фонда ФЭЦ СПбГК отражают различные условия, в которых производились записи, демонстрируя разную степень их полноты. Большая часть рукописных текстов не имеет соответствующих им образцов напевов в аудиозаписи. В коллекциях фонда также имеют место аудиозаписи, фиксирующие напевы утраченных рукописей, о существовании которых свидетельствуют народные исполнители.

Как уже отмечалось, рукописные тетради из смоленских коллекций ФЭЦ СПбГК не содержат нотаций, однако среди полевых материалов Смоленщины рукописный документ, который отчасти отражает музыкальную составляющую поэтических текстов, представляет особый интерес для этномузыкологов. Особый научный интерес вызывает рукописная тетрадь Александры Григорьевны Рыженковой из деревни Фенино Ельнинского района «Стижки по покойникам или псалмопения»¹, на страницах которой зафиксированы рукописные тексты с комментариями к их напевам. Лаконичные фразы, помещен-

¹ Рукопись Александры Григорьевны Рыженковой, 1921 г. р. Ельнинский р-н, Рождественский с/с, д. Фенино. Зап.: Попова И. С., Мехнецов А. А., Мехнецова Е. А., 18.07.2004. ФЭЦ СПбГК. РФ. № 3012(а).

ные возле текстов некоторых поминальных стихов, указывают на особенности мелодической линии напева или элементы его ритмического рисунка («Первое слово протяжно долго средино быстро и где запятая и точка протяжно»)¹, эмоциональный характер исполнения («протяжно уныло петь»)² или принцип повторов поэтических строк («две строчки последний 2 раза»)³. Подобные рукописные пометы, которые являются результатом осмысления напевов самими народными исполнителями, можно рассматривать в русле практики этнонотации⁴. Хотя рукописные комментарии не могут отразить напевы во всех деталях, их присутствие в тексте значительно облегчает процесс реконструкции мелодии, возможной с помощью звукозаписей напевов устной традиции.

А. Г. Рыженкова не являлась составительницей рукописи, которую хранила, — рукопись в виде школьной тетради с текстами была ей передана жительницей соседней деревни. Александра Григорьевна рассказывала, что рукопись ей досталась от одной знакомой верующей женщины «с посёлка», знавшей об ее интересе к пению «*бажéсьтвинных стихжкóв*»⁵. В ходе беседы с Александрой Григорьевной от нее были записаны несколько поминальных стихов, но их напевы явно отличались от тех мелодий, которые комментировались в подаренной рукописи. Для установления напевов к текстам, на которые указывают пометы в рукописи, были использованы аудиозаписи из города Ельня и близлежащих деревень, где предположительно была составлена тетрадь с духовными стихами. Один из рукописных текстов — «*Стижок о Упокоении*» (ил. 2) также зафиксирован в аудиозаписи от исполнительниц из города Ельня Смоленской области. Устные комментарии певиц свидетельствуют о наличии рукописной формы записи «списанного» образца и ситуации его исполнения: «*Стих об упоаении. Эта ана списала, списала. Мы пели раньше о пакойнике. <...> <Пели> за сталом, асобенна перед кисялём*»⁶.

¹ Данный комментарий относится к напеву религиозной песни «Овца» («В долине сто тучных паслися овец...»¹). Рукопись Александры Григорьевны Рыженковой. ФЭЦ СПбГК. РФ. 3012(а). Л. 15.

² Данный комментарий относится к напеву религиозной песни «Последняя кончина» («Последняя кончина и вот последний час...»). Рукопись Рыженковой А. А. ФЭЦ СПбГК. РФ. 3012(а). Л. 5.

³ Данный комментарий относится к напеву религиозной песни «Стих ангела» («Пресветлый ангел мой Господень...»). Рукопись Рыженковой А. Г. ФЭЦ СПбГК. РФ. 3012(а). Л. 8 об.

⁴ Попова И. С. Народный самоучитель игры на гармонии: публикация и исследование. Вологда: Изд-во Вологодского ОНМЦ культуры и повышения квалификации, 2011.

⁵ Ельнинский р-н, Рождественский с/с, д. Фенино. Исп.: Рыженкова Александра Григорьевна, 1921 г. р. Зап.: Попова И. С., Мехнецов А. А., Мехнецова Е. А., 18.07.2004. Расп.: Панова Е. А. ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 6549-01.

⁶ Ельнинский р-н, г. Ельня. Исп.: Гусева Валентина Дмитриевна, 1926 г. р., Крутова Ксения Степановна, 1928 г. р. (родом из д. Некрасово Новобрыкинского с/с), Канайкова Валентина Илларионовна, 1935 г. р., Косенкова Мария Ефремовна, 1919 г. р. (род. в д. Щербино, Малышевского с/с), Архипова Екатерина Феокистовна, 1928 г. р. Зап.: Теплова И. Б., Теплов П. А., 11.07.2001. ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 5735-48.

Стишок о Упокоении.
1. Поминайте меня братья, поминайте
те всехъ раз. Только ваше помянутие
облегчает всех тут 1 раз. (последнее стро-
ка 2 раз протяжно)
2. Поминайте братья, сестры вы лю-
бовию меня, и простите всем
виновна может быть пред вами
3. Поминайте хлебом солю, даже чистую
водой. Поминайте добрым словом
будет все передо мной, 2 раз

Ил. 2. «Стишок о Упокоении». Поминальный стих. Фрагмент рукописи
Рыженковой А. А. Ельнинский р-н, Рождественский с/с, д. Фенино.
Зап.: Попова И. С., Мехнецов А. А., Мехнецова Е. А., 18.07.2004.
ФЭЦ СПбГК. РФ. № 3012(а). Л. 13 об. — 14.

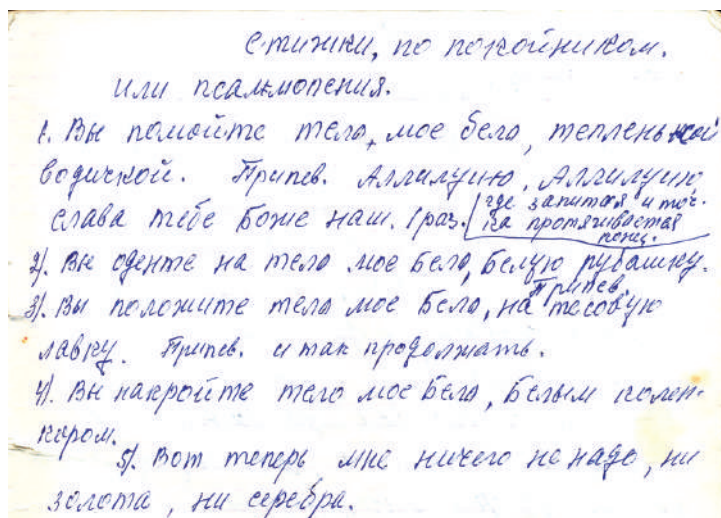
Аудиозапись одного из вариантов религиозной песни «Поминайте меня, братья» из города Ельня¹ (пример 2), звучащей в духе церковного песнопения, можно считать звуковым отражением рукописи, поэтический текст которой почти дословно совпадает с аудиоверсией стиха, а структура и характер напева не противоречат комментарию переписчика («последнее строчки 2 раз протяжно»).

Процесс «озвучивания» одного из текстов рукописи А. Г. Рыженковой рассмотрим на примере поминального стиха «Вы помойте тело мое бело...» (ил. 3). Вероятнее всего, в данном варианте отсутствует зачин, который либо был утрачен, либо не предполагался изначально, поэтому идентифицировать сюжет по первым строкам довольно сложно. Последующий текст напоминает распространенный на Смоленщине поминальный стих с зачином «Ещё солнышко за лес не заходит», представляющий собой описание обрядовых действий с покойником, перечисляющиеся от лица самого умершего. Учитывая общность сюжетов рассматриваемого рукописного текста с известным поминальным стихом, вполне вероятно и совпадение напевов. В рукописи после первой поэтической строфы располагается комментарий, указывающий на ритмические черты напева («1 раз. Где запятая и точка протягивается конец»), свидетельствуя о неповторном строении музыкально-поэтической строфы и наличии протяженных тонов во фразовых окончаниях музыкаль-

¹ С аналогичным напевом и вариантом поэтического текста этот стих исполняется в деревне Шаропово Ельнинского района. ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 4789-20.



Пример 2. Ельнинский р-н, г. Ельня. Исп.: Гусева Валентина Дмитриевна, 1926 г. р., Крутова Ксения Степановна, 1928 г. р. (родом из д. Некрасово Новобрыкинского с/с), Канайкова Валентина Илларионовна, 1935 г. р., Косенкова Мария Ефремовна, 1919 г. р. (род. в д. Щербино, Малышевского с/с), Архипова Екатерина Феофистовна, 1928 г. р. Зап.: Теплова И. Б., Теплов П. А., 11.07.2001. ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 5735-48.



Ил. 3. «Вы помойте тело мое бело». Поминальный стих. Фрагмент рукописи А. А. Рыженковой Ельнинский р-н, Рождественский с/с, д. Фенино. Зап.: Попова И. С., Мехнецов А. А., Мехнецова Е. А., 18.07.2004. ФЭЦ СПбГК. РФ. № 3012(а). Л. 1 – 1 об.

но-поэтических строк, в действительности отражающих просодию речи и сопадающих с расстановкой запятых и точек.

Для «озвучивания» рукописного стиха «Вы помойте тело мое бело» представляется возможным соотнести ритм произнесения поэтического текста со слогоритмической моделью напева аудиообразца. Сопоставление указывает на аналогичный слоговой состав и композиционно-ритмические характеристики. Композиционно-ритмическая структура поминального стиха «Солн-

це за лес заходила»¹ (пример 3), вариант которого записан в деревне Малое Павлово Ельнинского района, соответствует структуре текста из рукописи.



Пример 3. «Солнце за лес заходила». Ельнинский р-н, д. Малое Павлово.
Исп: Ярополова Анастасия Александровна, 1933 г. р. (родом из Глинкинского р-на).
Зап.: Лескай-Меренцио Д. А., 14.08.2001. ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 5824-08.

Использование данного образца в качестве версии возможного напева обусловлено соответствием слогоритмической структуры звучащего напева аналогичным параметрам текста из рукописи, выражающейся формулой слогового состава поэтической строфы: 4 сл. + 6 сл. + 6 сл. Протяженные тоны мелодии приходятся на слоги, предшествующие запятой или точке. Именно они являются условными ориентирами характерных черт ритмического рисунка, которые отмечены в комментарии переписчика. В верхней строке таблицы 2 приводится слогоритмическая модель одного из напевов устной традиции, в нижней строке та же модель приводится в соотношении с текстом из рукописи.

Таблица 2

| | |
|--|--|
| Слогоритмическая схема напева устной традиции | |
| Реконструкция слогоритмической схемы образца из рукописи | |

Сопоставление ритма слогопроизнесения текста из рукописной тетради со слогоритмической моделью звучащего образца является ключевым этапом реконструкции напева, в большой степени определяющим и его предполагаемый мелодический облик. Результаты реконструкции музыкально-

¹ Этот напев является типовым — с ним исполняется духовный стих «Грешный человек», зафиксированный в Ельнинском и в других районах Смоленщины.



Пример 4

го компонента текста из рукописи представлены в его нотации (пример 4). Полученный вариант музыкальной интерпретации рукописи, соединивший поэтический текст поминального стиха с вариантом предполагаемого напева, позволяет рассматривать данный образец как фольклорный текст¹, вписанный в систему музыкально-поэтических форм смоленской традиции.

Важнейшие этапы работы с текстами устно-письменной традиции включают в себя рассмотрение текстологических особенностей рукописных вариантов «самозаписанных» текстов и «озвучивание» фольклорных образцов. Как в письменной, так и в устной формах трансляции фольклорных текстов проявляются их вариативные свойства, выраженные в разночтениях лексического или орфографического характера. Различия между двумя версиями поэтических текстов были выявлены при сравнении вариантов фольклорных рукописей, имеющих общий литературный первоисточник. Замеченная разница в написании некоторых фраз или отдельных слов может быть расценена как результат многократного тиражирования рукописи или вольной интерпретации текста, повлекшей за собой его «редактирование». Следует отметить, что обнаруженные «исправления» не нарушают связи с первоисточником, а актуализируют авторский текст, приспособлявая его к нормам произнесения, отвечающим удобству устной речи переписчика.

¹ *Фольклорный текст* — «определённые по содержанию и назначению формы реализации структурно соподчинённых элементов той или иной языковой (знаково-выразительной) системы» (Мехнецов А. М. Фольклорный текст в структуре явлений народной традиционной культуры // Мехнецов А. М. Народная традиционная культура: Статьи и материалы: К 150-летию Санкт-Петербургской консерватории. СПб.: Нестор-История, 2014. С. 20).

Результат синхронизации рукописной и устной версий демонстрирует принцип свободной трактовки письменного текста при пении. Несмотря на обращение к фиксированной записи (пение по рукописи), в акте исполнения доминирующую роль играет пение по памяти, в то время как письменная версия выполняет роль модели, на основе которой при каждом последующем исполнении создается обновленная версия фольклорного произведения. Такой вид работы с рукописью, как музыкальное «озвучивание», является одним из способов реконструкции фольклорных образцов, необходимость которой зависит от степени сохранности зафиксированного материала. Помимо исполнения «самозаписанных» текстов по рукописям непосредственно самими их владельцами или народными певцами из близлежащих деревень, в статье предложена и иная форма «озвучивания» рукописи, представленная в качестве результата реконструкции напева, особенности которого отражены в рукописных комментариях переписчика. Такой опыт получен в связи с находкой уникальной рукописи, работа с которой открывает возможности новых ракурсов исследования фольклорных материалов.

Знакомство со сферой традиционной культуры, связанной с устно-письменными текстами, убеждает в необходимости придавать равное значение не только устной звукозаписи, но и письменной «самозаписи», создание и функционирование которой в традиционном обиходе является дополнительным механизмом сохранения и передачи фольклорных текстов. Их изучение открывает для исследователей пути реконструкции ценных образцов народной традиционной культуры. Страницы рукописных тетрадей народных исполнителей отражают значительную часть их устного репертуара, являясь не только опорой памяти для носителей традиции, но и важным ориентиром для собирателей и исследователей. Благодаря развитой письменной традиции и ее «консервирующей функции»¹, достаточно обширный исторический пласт текстов народной духовной культуры сохранился до наших дней. Продлевая жизнь многим фольклорным текстам, находящимся на излете народной традиции или вовсе утраченным в устном бытовании, рукописные источники являются ценными документальными объектами национального культурного наследия, обращение к которым в рамках дальнейшей исследовательской работы значительно обогащает поле научной и практической деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воронаев В. А. «Умереть с пеньем на устах...» Молитва Гоголя ко Пресвятой Богородице в славянском фольклоре и литературном предании // Проблемы исторической поэтики / Редкол.: В. Н. Захаров (глав. ред.) и др. Вып. 14: Анализ, интерпретации, понимание. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2016. С. 155–171.

¹ Никитина С. Е. Устная народная культура и языковое сознание. С. 40.

2. *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений и писем: В 17 т. / Сост., подгот. текстов и коммент. И. А. Виноградова, В. А. Воропаева. Т. 6.: Выбранные места для переписки с друзьями; Духовная проза; Критика; Публицистика. М.: Изд-во Московской Патриархии, 2009. 741 с.
3. *Дорохова Е. А.* Проблема авторства в русской традиционной музыкальной культуре XIX—XX веков // Функционально-структуральный метод П. Г. Богатырева в современных исследованиях фольклора: Сборник статей и материалов / Отв. ред. С. П. Сорокина, Л. В. Фадеева. М.: ГИИ, 2015. С. 127—136.
4. *Земцовский И. И.* Проблема варианта в свете музыкальной типологии (Опыт этномузыкаведческой постановки вопроса) // Актуальные проблемы современной фольклористики: Сборник статей и материалов / Сост. В. Е. Гусев. Л.: Музыка, 1980. С. 36—50.
5. *Иванова Т. Г.* Специфика фольклористической текстологии // Русский фольклор. Т. XXVI: Проблемы текстологии фольклора. Л.: Наука, 1991. С. 5—21.
6. *Ивашина О. В.* Духовные стихи на страницах рукописных тетрадей // Климент Васильевич Квитка и актуальные проблемы этномузыкалогии: Материалы научной конференции / Ред.-сост. Е. В. Битерякова. М.: Московская консерватория, 2009. С. 113—123.
7. Калеки переходные: Сборник стихов и исследования П. Бессонова. Ч. 1—2. М.: Тип. А. Семана, 1861—1863. Ч. 1 — 824, IV с.; Ч. 2 — 328 с.
8. *Клейнер Ю. А.* Устная традиция и традиция фиксированных текстов // Древнейшие государства Восточной Европы. 2011 год: Устная традиция в письменном тексте / Отв. ред. Г. В. Глазырина. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2013. С. 221—246.
9. *Линёва Е. Э.* Великорусские песни в народной гармонизации. Вып. 2. Песни новгородские. СПб.: Тип. Императорской академии наук, 1909. 128 [65] с.
10. *Лорд А. Б.* Сказитель. М.: Восточная литература, 1994. 368 с.
11. *Мальшев В. И.* Усть-Цилемские рукописные сборники XVI—XX вв. Сыктывкар: Коми книжное изд-во, 1960. 215 с.
12. *Маслов А. Л.* Калики переходные на Руси и их напевы: Историческая справка и мелодико-технический анализ. СПб.: Тип. Главного управления уделов, 1905. 32 стб. (Отд. отт. из «Русской Музыкальной газеты» за 1904 год).
13. *Мехнецов А. М.* Типическое в природе и формах фольклора // Звук в традиционной народной культуре: Сборник научных статей / Сост. Н. Н. Гилярова М.: Научтехлитиздат, 2004. С. 22—54.
14. *Мехнецов А. М.* Фольклорный текст в структуре явлений народной традиционной культуры // Мехнецов А. М. Народная традиционная культура: Статьи и материалы: К 150-летию Санкт-Петербургской консерватории. СПб.: Нестор-История, 2014. С. 17—22.
15. *Никитина С. Е.* Заметки об устно-письменной жизни духовных стихов в старообрядческой культуре // Традиционная культура: Научный альманах. 2018. Т. 19. № 3. С. 180—191.
16. *Никитина С. Е.* Устная народная культура и языковое сознание. М.: Наука, 1993. 187 с.
17. *Панова Е. А.* Тексты песнопений духовного содержания в рукописной традиции (по материалам фольклорных экспедиций в Смоленскую область) // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. 2009. № 14. С. 15—21.
18. *Панова Е. А., Теплова И. Б.* Духовные, поминальные стихи и религиозные песни в народной традиции Кардымовского района Смоленской области: Хрестоматия по музыкальному фольклору из экспедиционных коллекций Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова / Науч. ред. Г. В. Лобкова. Вып. 7. Изд. 2-е, испр. СПб.; Саратов, 2020. 76 с.
19. *Панова Е. А., Теплова И. Б.* Звучащие рукописи: духовные, поминальные стихи и религиозные песни на страницах рукописных тетрадей народных исполнителей Смоленской обла-

- сти (по материалам коллекций Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова): Учебно-методическое пособие / Науч. ред. К. А. Мехнецова. СПб.; Саратов: Амирит, 2024. 192 с.: нот., [32] с. ил., аудио- и видеоприложение (DVD).
20. *Петрова Л. А.* Духовные стихи Усть-Цилемской рукописной традиции // Устные и письменные традиции в духовной культуре Севера: Межвузовский сборник научных трудов. Сыктывкар: Сыктывкарский ун-т, 1989. С. 86–101.
 21. *Позднеев А. В.* Рукописные песенники XVII–XVIII вв.: Из истории песенной силлабической поэзии. М.: Наука, 1996. 445 с.
 22. *Попова И. С.* Народный самоучитель игры на гармонии: публикация и исследование. Вологда: Изд-во Вологодского ОНМЦ культуры и повышения квалификации, 2011. 203 с.: ил., ноты, табл.
 23. *Путилов Б. Н.* Фольклор и народная культура. СПб.: Наука, 1994. 238 с.
 24. *Романов Е. Р.* Белорусский сборник. Т. 1: Губерния Могилевская. Вып. 1–2: Песни, пословицы, загадки. Киев: Тип. С. В. Кульженко, 1885. 469 с.
 25. *Романов Е. Р.* Белорусский сборник. Вып. 5: Заговоры, апокрифы и духовные стихи. Витебск: Типолит. Г. А. Малкина, 1891. 450 с.
 26. *Селиванов Ф. М.* Русские народные духовные стихи: Учебное пособие для филологических факультетов. [Йошкар-Ола]: Марийский гос. ун-т, 1995. 160 с.
 27. Смоленский музыкально-этнографический сборник / Отв. ред. О. А. Пашина Т. 2: Похоронный обряд. Плачи и поминальные стихи. М.: Индрик, 2003. 548 с.
 28. Смоленский этнографический сборник // Записки Императорского Русского географического общества по отделению этнографии. Т. XXVII / Сост. В. Н. Добровольский; под ред. и наблюдением Н. А. Янчука. Ч. 4. М.: Тип. А. В. Васильева, М. 1903. 720 с.
 29. *Parry M.* The Making of the Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry / Ed. by A. Parry. Oxford: Clarendon Press, 1971. 483 p.

Аннотация

Данная статья посвящена изучению малоизвестных фольклорных материалов, связанных с рукописными текстами духовных, поминальных стихов и религиозных песен Смоленской области. Они зафиксированы в «самозаписи» и исполнялись в ситуации похоронного и поминального обрядов. Большой корпус фольклорных текстов также содержат рукописи, активно функционирующие в обрядовой жизни деревни и представляющие большой интерес для исследователей. Экспедиционные материалы, связанные с пением поминальных стихов и религиозных песен по рукописям, позволяют рассматривать их в свете проблемы соотношения письменных и устных форм бытования фольклора.

В статье представлены научные выводы относительно вариативных свойств фольклорных текстов, выявленных в результате рассмотрения текстологических особенностей письменных и устных образцов народной религиозной традиции. Свойства устно-письменных фольклорных текстов показаны через сравнение различных форм их бытования: текста из фольклорной рукописи и его литературного первоисточника, рукописей разных переписчиков, а также письменного текста и пения по рукописи. Выбранный ракурс изучения фольклорных материалов на уровне категорий «письменное—устное» реализован при помощи экспериментального метода «озвучивания» рукописей, заключающегося в синхронизации рукописных материалов и связанных с ними напевов устной традиции. Данный метод применяется как в экспедиционной практике, так и в процессе дальнейшей разработки полевых материалов, связанной с реконструкцией утраченных компонентов музыкально-поэтических образов.

«Самозаписанным» текстам, отчасти являющимся отражением устного репертуара народных исполнителей, принадлежит значительная роль в раскрытии максимальной полноты фольклорной традиции. Обращение к рукописным источникам и звукозаписям способствует реализации различных направлений работы, связанных с восстановлением и сохранением памятников народной духовной культуры.

Abstract

This article concerns the study of little-known forms of folklore materials related to the handwritten texts of spiritual, memorial poems and religious songs of the Smolensk region in the form of self-written texts, which were sung for the deceased. The memory of folk performers preserves the melodies and poetic texts of the oral tradition's repertoire, but a large corpus of folklore texts is also found in manuscripts that actively function in the ritual life of the village and are of great interest to researchers. Expedition materials related to the singing of memorial verses and religious songs from manuscripts can be examined in the context of the relationship between written and oral forms of folklore existence.

The article presents scientific conclusions regarding the variable properties of folklore texts, identified through the review of the textual features of written and oral samples of folk religious tradition. The characteristics of oral and written folklore texts are demonstrated by comparing various forms of their existence: the text from a folklore manuscript and its literary source, manuscripts of various scribes, as well as the written text and its performance from the manuscript. The chosen approach to studying folklore materials through the categories of written and oral is implemented using an experimental method of voicing manuscripts. This method involves synchronizing manuscript materials with related melodies from the oral tradition and is applied both in expeditionary practice and in the further development of field materials aimed at reconstructing lost components of musical-poetic samples.

Forms of self-written texts, partly reflecting the oral repertoire of folk performers, play a significant role in revealing the maximum completeness of the folklore tradition.

Referring to manuscript sources and audio recordings contributes to various efforts aimed at restoring and preserving monuments of folk spiritual culture.

- ✓ *Ключевые слова:* народная традиция, Смоленская область, поминальные стихи, религиозные песни, «самозапись», рукопись, пение по рукописи.
- ✓ *Keywords:* folk tradition, Smolensk region, memorial poems, religious songs, self-written texts, manuscript, singing from manuscripts.

Для цитирования: Панова Е. А. Духовные, поминальные стихи и религиозные песни Смоленщины: пение по рукописям // Временник Zubovskogo instituta. 2025. Вып. 1 (48). С. 68–88.

Пьесы Ф. Сологуба на русской сцене: постановка проблемы. Часть 1

ГАЛАНИНА ЮЛИЯ ЕВГЕНЬЕВНА

*Старший научный сотрудник, Российский институт
истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)*

GALANINA YULIA E.

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

E-mail: galanina_julia@mail.ru

В самой масштабной энциклопедии русской литературы «Русские писатели 1800—1917» определялось место, занятое в отечественной словесности Федором Сологубом (настоящее имя Федор Кузьмич Тетерников, 1863—1927): «В рус<скую> лит<ерату>ру С<ологуб> вошел как один из крупнейших поэтов эпохи модернизма и новатор в области прозы»¹.

Рассмотрение постановок драматических произведений Сологуба как единого и цельного процесса не было никогда предметом научного исследования. Существующие на сегодняшний день статьи² и вышедшая в Сербии двуязычная книга Энисы Успенски «Театр Сологуба»³ рассматривают творческий путь писателя, опираясь на его сочинения, статьи и теоретические высказывания и не дают анализа сценических воплощений его драматических произведений. Тема эта представляется важной, так как позволяет дополнить понимание динамики развития и изменения художественной позиции писателей-символистов, определить влияние Сологуба на развитие сценических методов русского театра и объяснить интерес к его творчеству, возникший в последние годы.

¹ Павлова М. М. Сологуб // Русские писатели 1800—1917. Т. 5: П—С. М.: Большая советская энциклопедия, 2007. С. 770—771.

² Любимова М. Ю. Драматургия Федора Сологуба и кризис символистского театра // Русский театр и драматургия начала XX века: Сборник научных трудов. Л.: ЛГИТМиК, 1984. С. 66—91; Герасимов Ю. К. Драматургия символизма // История русской драматургии: Вторая половина XIX — начало XX века до 1917 г. Л.: Наука, 1987. С. 581—592; Пустыгина Н. Г. Философско-эстетические взгляды Ф. Сологуба 1906—1909 гг. и концепция театра «единой воли». Статья 1 // Типология литературных взаимодействий: Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту: ТГУ, 1983. С. 109; Пустыгина Н. Г. Драматургия Федора Сологуба 1906—1909 гг. // Ученые записки Тартуского государственного университета. Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1986. Вып. 683. С. 94—105.

³ Успенская Э. Театр Сологуба / Театр Сологуба. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2011.

«Драматический театр Ф. Сологуба» — очень масштабная тема. Писатель был автором двух десятков произведений для сцены. Сологуб — серьезный теоретик, вдумчиво анализирующий происходящее в мире сцены и ведущий постоянный диалог с театром.

В художественном творчестве Сологуба отразилась мировоззренческая позиция автора, для которой в период появления его первых пьес (1906—1908) было характерно неприятие реальной действительности с ее несовершенным устройством, злом, царящим в мире, и убожеством жизни. Выросший в условиях обездоленного детства и сурового воспитания, терпевший унижения и наказания сын кухарки, много времени проводивший в барском доме, рано ощутил царившую в мире социальную несправедливость.

Сологуб рано начал печататься, в 1892 году в журнале «Северный вестник» сблизился с группой писателей-символистов. В 1894 году он обратил на себя внимание и получил признание публики, когда в печати появился его рассказ «Тени», герой которого, гимназист Володя Ловлев, увлекся тенями на стене, оставляемыми определенным образом сложенными пальцами, благодаря чему появлялись различные силуэты: зайца, бычка, головки барышни, лысого господина, тень ангела. Вскоре он начал замечать, что такие изображения окружали его везде. Володя увлек своими занятиями маму, постепенно они теряли связь с враждебным миром реальности, все более погружаясь в выдуманный мир мечты. Так формировались творческие идеи, составившие вскоре основу творческого мировоззрения писателя.

Осознавая порочность существующего мира, Сологуб в своем творчестве искал спасения в фантазиях, преображая бесчеловечную реальность, спасение и утешение находил в мечтах, созданных его творческой волей, в созданном им субъективном мире, в котором вслед за А. Шопенгауэром видел могущественную творящую силу, способную преобразить, изменить мир. Однако творимый мир был зыбким и недолговечным. Постепенно Сологуб стал осознавать смерть как способ преодоления, ухода от ужасов жизни.

Сближение с Анастасией Чеботаревской в 1908 году и женитьба на ней оказали сильное влияние на творческую позицию писателя, в его сочинениях более внятным стали мотивы притяжения действительности, наметился выход из индивидуалистической уединенности. Реалистические мотивы все более настойчиво вторгались в его творчество, соединяя реальное с ирреальным, поднимая и преображая быт до уровня метафизического обобщения.

Война 1914 года была воспринята им как очистительная буря, предвещая рождение великого искусства, призыв к единению широких масс, путь к преображению несправедливо устроенной жизни. Восторженно принявший Февральскую революцию Сологуб негативно оценил события Октября 1917 года. Ироническое отношение к реальности, свойственное писателю на протяжении всей его жизни, занимало все большее место в его творчестве.

Сологуб был признан самым «репертуарным» писателем-символистом¹. За выходом его драматических произведений зорко и пристально следили театральные деятели страны, что отразилось во многочисленных запросах на постановки его произведений, сохранившихся в архиве писателя². Однако его пьесы вызвали большие затруднения при постановке, связанные со сложностью передачи на сцене их иносказательного смысла и абстрактных обобщенно-аллегорических образов.

Его пьесы ставили многие театры России: в Петербурге Александринский театр — «Заложники жизни», 1912; Театр В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской — «Победа смерти», 1907, «Ванька-ключник и паж Жеан», 1909; в 1909 году в Зале Павловой и в Литейном театре в режиссуре Н. Н. Евреинова были показаны «Ночные пляски», в которых актерами выступили известные деятели искусств. В 1912 году в театре «Кривое зеркало» шли «Всегдашни шашни» («Ванька-ключник и паж Жеан»), в театре «Комедия и драма» — «Мечта-победительница». В Москве к творчеству Сологуба обратился Театр К. Н. Незлобина («Мелкий бес», 1910; «Победа смерти», 1910), Театр имени В. Ф. Комиссаржевской («Ночные пляски», 1915; «Ванька-ключник и паж Жеан», 1916), Вторая Студия МХАТ («Узор из роз» по рассказу «Барышня Лиза», 1920), Замоскворецкий театр («Ванька-ключник и паж Жеан», 1926) и др.

В российской провинции также проявляли интерес к творчеству Сологуба. В 1908 году гастрольной труппой «Товарищество новой драмы» Р. А. Унгерна в Витебске, Минске и других городах была показана «Победа смерти» (реж. В. Э. Мейерхольд). В Одессе «Победа смерти» была поставлена труппой Театра «Новой драмы» дважды: в 1908-м и в 1923 году; в Киеве в Театре Соловцова был показан «Мелкий бес» (авторская инсценировка романа Сологуба 1909, реж. Н. А. Попов). Также переделки для сцены романа «Мелкий бес» прошли в 1910 году в Харькове, в Екатеринбурге, Екатеринославе, Иркутске, Харькове, Одессе, Самаре и Тифлисе, в 1911 году в Костроме и других городах. В Ревеле был поставлен драматический этюд «Проводы» по рассказу «Правда сердца», 1914.

Создавались переработки произведений Сологуба для оперы и балета: в 1908 году появилось сочинение М. Гнесина «Недотыкомка серая» (для голоса и фортепиано), одноактная опера композитора А. Г. Шапошникова «Отравленный сад» (1916) включена в репертуар московской Оперы Зимина.

Творчество Сологуба тревожило умы многих художников. «Ваньку-ключника» хотел поставить С. М. Эйзенштейн. Произведения Сологуба нашли отражение и в кино: в 1917 году вышел на экраны «Лик зверя» по повести Сологуба «Звериный быт» в постановке А. А. Аркатова (фильм не сохранился). В 1916 го-

¹ История русского драматического театра: В 7 т. Т. 7: 1898—1917. М., 1987. С. 76.

² РО ИРЛИ. Ф. 289.

ду В. Э. Мейерхольд и В. Е. Татлин работали над сценарием фильма «Творимая легенда» по Сологубу, летом 1917 года фирма «Тиман и Рейнгардт» приступила к съемкам, но фильм не был закончен. Рассказ «Барышня Лиза» был переработан Сологубом для кино, кинофирмой «Русь» начались съемки¹. Сологубом был подготовлен сценарий кинодрамы «Заклинательница змей». В. И. Немирович-Данченко писал сценарий по повести «Барышня Лиза» для Голливуда.

В архиве Сологуба сохранилась обширная переписка с театральными деятелями: Ф. Д. Батюшковым, Я. Н. Блохом, Н. Н. Вашкевичем, А. П. Воротниковым, Н. В. Дризенным, И. Э. Дуван-Торцовым, Н. Н. Евреиновым, А. П. Зоновым, Ф. Ф. и В. Ф. Комиссаржевскими, Н. А. Котляревским, В. Э. Мейерхольдом, Н. А. Поповым, Ю. Л. Ракитиным, А. М. Ремизовым, А. А. Саниным, С. Ю. Судейкиным В. А. Теляковским и др.

Взаимоотношения с театральными деятелями, скрывающиеся за перепиской события складываются в некую ярко выраженную фабулу, составляют динамический сюжет, где, пользуясь распространенным театральным термином, главным «предметом для игры», строящим интригу, становятся пьесы Сологуба, в которых раскрывается его позиция, где он вступает в полемику с деятелями театра.

Эволюция драматургических форм Сологуба шла по сложному пути: от поэтизированных сценических текстов для чтения к произведениям со скрытым смыслом, наполненным метафизическими аллюзиями, мистическими уходом от реальности, намеками, в том числе оказывающими революционизирующее воздействие, стремившимися вовлечь в совместное деяние. Позднее в его драмах отмечалось усиление реалистического компонента при ироническом отношении к действительности.

Символисты придавали огромное значение театру, считая его орудием для преображения духовной и социально-политической жизни России. Устремление к жизнестроительству, творческому преображению вело к переустройству реальности в воображении писателя. Большое значение придавалось объединению сцены и зала, актеров и зрителей.

Первые драматические произведения Сологуба мало подходили для сцены и были в большей степени декларацией эстетических и философских взглядов писателя.

Мир, созданный фантазией писателя, отражен во многих сочинениях писателя, в драматургии — впервые в мистерии «Литургия Мне» (1906, изд. 1907)², которая представляла собой стихотворное произведение, разделенное на фрагменты, соответствующие монологическим речам героев, и завершалось словами Отрока-демиурга:

¹ См.: Нусинова Н., Цивьян Ю. Сологуб-сценарист // Киносценарии. 1989. № 2. С. 151—157.

² Сологуб Ф. Собрание пьес: В 2 т. СПб.: Навьи чары, 2001. Т. 1. С. 3—24.

И в мир идите расторгая
Змеиный ненавистный плен.

И еще:

Теперь в рассветном утомленье
Идите к бледным злобам дня,
Храня завет: в соединеньи
Идти ко мне, любить меня¹.

На это произведение Сологуба был наложен арест «за кощунство»². Сам Сологуб позднее называл «Литургию Мне» поэмой и включал ее в корпус своих поэтических произведений.

В 1913 году Анастасия Чеботаревская писала: «Вовлечение в сферу театральных интересов, которым Сологуб предался, горячо отстаивая идеи „нового театра“, совпало со знакомством с В. Э. Мейерхольдом, которому Сологуб неоднократно доверял постановки своих пьес»³. Сближение Сологуба с Мейерхольдом относится к осени 1905 года, когда после переезда в столицу режиссер стал посещать собрания на Башне Вяч. Иванова⁴. Мейерхольд и Сологуб были причастны к замыслу создания театра «Факелы», опирающегося на театральные теории Иванова, на его труды о соборности, о «хоровом действе» как соединении в духе разобщенного человечества, несущем очищение. В августе 1906 года Мейерхольд был приглашен режиссером в Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской улице. С этого времени установились более тесные отношения Сологуба с Мейерхольдом, о чем свидетельствует завязавшаяся тогда между ними переписка⁵.

Внимание Мейерхольда привлекла пьеса Сологуба «Любви»⁶, которая была написана ранее других драматических произведений Сологуба. На одном из сохранившихся в архиве писателя экземпляров пьесы проставлена дата: 27 апреля 1893 года. Менялись названия произведения: «Брат и сестра», «Отец и дочь». Пьеса, затрагивающая «половой вопрос», проповедовала лю-

¹ Сологуб Ф. Собрание пьес. Т. 1. С. 35, 36.

² Хроника // Театр и искусство. 1907. № 17. 29 апр. С. 277.

³ Чеботаревская Ан. Ф. Сологуб: Биографическая справка // Русская литература XX в. (1890–1910) / Под ред. проф. С. А. Венгера. Т. 2. Ч. 1. М.: Мир, 1915. С. 12.

⁴ См.: Галанина Ю. Е. В. Э. Мейерхольд на Башне Вяч. Иванова // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. СПб.: Филологич. факультет СПбГУ, 2006. С. 194.

⁵ Ф. Сологуб и Ан. Н. Чеботаревская. Переписка с В. Э. Мейерхольдом (1906–1927) / Вступ. статья, подгот. текста и коммент. Ю. Е. Галаниной // Федор Сологуб: Разыскания и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 238–398.

⁶ РО ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 196 (сохранился рукописный текст и 5 машинописных, датировка 1893, апр. 27).

бовь без ограничений, мятеж личности против условностей морали и рассказывала о любви отца — помещика Реатова к собственной дочери. Впервые была опубликована в периодике¹, но при публикации в 1913 году в Собрании сочинений Сологуба финал был радикально изменен: героиня оказывалась приемной дочерью Реатова, крестьянской девочкой², любовь к которой была вполне допустима. Планы осуществить постановку драмы «Любви» на сцене театра Комиссаржевской не были осуществлены.

В 1908 году в театре «Кривое зеркало» было поставлено «моралите XX века» Н. Н. Вентцеля «Лицедейство о господине Иванове», представляющее собой пародию на модернистскую литературу, и прежде всего на пьесу Сологуба³. В пьесе Вентцеля — ряд прямых намеков на Сологуба, в частности пародируется сюжет любви отца к дочери⁴.

Драматургу была необходима связь с живым театром. Сологуб мечтал о постановке Мейерхольдом своей пьесы «Дар мудрых пчел». В письме к А. А. Блоку, после осуществленной Мейерхольдом постановки блоковской пьесы «Балаганчик», Сологуб признавался, что первые постановки режиссера-модерниста в Театре Комиссаржевской он воспринял как «предсказание и торжество нового театра, того, которого еще нет, который будет»⁵. Писатель настойчиво приглашал Мейерхольда на литературные собрания в своей квартире, стремясь ввести его в русло исканий русского символизма.

Пьеса «Дар мудрых пчел» была написана на античный сюжет о фессалийской царице Лаодамии, умолившей богов вернуть к ней на одну ночь ее мужа Протесилая, погибшего у стен Трои. Древний миф получил широкое распространение в творчестве писателей рубежа XIX—XX веков⁶.

Для Сологуба особенно важен был финал его трагедии: Лаодамия, проведя ночь с призраком мужа, после возвращения Протесилая в Аид гибнет. Счастье, обретенное в иллюзии, призрачно и кратковременно. На руках подруг Лаодамия истаивает, как восковое изображение Протесилая. Сологуб прославляет смерть Лаодамии как противостояние неизбежному Року.

¹ Сологуб Ф. Любви. Драма в двух действиях // Перевал. 1907. № 8—9. С. 51—58.

² Сологуб Ф. Собрание сочинений: В 12 т. Т. 8: Драматические произведения. СПб.: Шиповник, 1913. С. 152.

³ Русская театральная пародия XIX — начала XX века: Сборник / Сост., ред., вступ. статья и коммент. М. Я. Полякова. М.: Искусство, 1976. С. 588—597.

⁴ См.: Театр и искусство. 1908. № 51. С. 919; № 52. С. 940, 942, 943.

⁵ Блок А. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 6. Кн. 1: Драматические произведения (1906—1908). М.: Наука, 2014. С. 452; Блок А. А. Письма к Анастасии Чеботаревской / Публ. Д. Е. Максимова // Ученые записки Ленинградского педагогического института имени М. Н. Покровского. Факультет языка и литературы. Т. IV. Л., 1940. С. 271—272.

⁶ См.: Выпянский С. Протесилай и Лаодамия (1899); Анненский И. Ф. Лаодамия. Лирическая трагедия в 4-х действиях и с музыкальными антрактами (1906); и позже Брюсов В. Я. Протесилай умерший. Трагедия в пяти сценах с хором (1912).

В свою пьесу «Дар мудрых пчел» Сологуб ввел сцену дионисийских плясок, поклонения умирающему и возрождающемуся богу Дионису. В этом сказывалась безусловная близость к теориям Вяч. Иванова¹. Однако Сологуб «не видел в соборности средство общественного переустройства»². Подлинного дионисийского возрождения в трагедии Сологуба не происходило: две подруги, отделившиеся от хоровода пляшущих, сожалели о рвущейся в неистовстве пляски дорогой и нарядной одежды.

В критическом восприятии теорий Вяч. Иванова Сологубу был близок Мейерхольд, внимательно относившийся к трудам ученого-классика. Увлеченный ивановской ориентацией на античный театр, режиссер оставил без внимания идеи Иванова о дионисийском экстазе, оргийности, об освободительных функциях вакхических плясок³ и предпочел им стихию народного балагана (что и отразилось уже в его постановке блоковского «Балаганчика» в конце 1906 года).

Тем не менее Мейерхольд на долгие годы сохранил влюбленность в античную трагедию Сологуба, в ее мистический тезис о вечном несоответствии идеала и реальности и пытался осуществить его постановку на протяжении длительного периода, планируя ее поставить в Александринском театре, режиссером которого он был приглашен после разрыва с Комиссаржевской, и в парижской антрепризе Иды Рубинштейн в 1912 году.

Сологуб также мечтал о постановке Мейерхольдом пьесы «Дар мудрых пчел». Писатель стремился привлечь к трагедии внимание Комиссаржев-

¹ См.: *Иванов В.* Письма к Ф. Сологубу и Ан. Н. Чеботаревской / Публ. А. В. Лаврова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л.: Наука, 1976. С. 136–150; *Богомолов Н. А.* Федор Сологуб на Башне Вячеслава Иванова // Федор Сологуб: Биография, творчество, интерпретации: Материалы IV Международной научной конференции / Сост. М. М. Павловой. СПб.: Коста, 2010. С. 5–16.

² См.: *Иванов В.* Письма к Ф. Сологубу и Ан. Н. Чеботаревской. С. 115; *Павлова М. М.* Вяч. Иванов и Федор Сологуб. «Противочувствия». Из истории отношений 1905–1906 гг. // *Europa Orientalis*. XXI. 2002: 2. С. 9–18. [Salerno], 2004. С. 9–18.

³ *Титова Г.* Мейерхольд и Комиссаржевская: модерн на пути к условному театру: Учебное пособие. СПб.: СПбГАТИ, 2006. С. 18; *Уварова И.* Мейерхольд и Дионис // Мейерхольд, режиссура в перспективе века = Meyerhold, la mise en scène dans le siècle: Материалы симпозиума критиков и историков театра (Париж, 6–12 нояб. 2000 г.). М.: ОГИ, 2001. С. 236. Настороженное отношение Мейерхольда к дионисийскому экстазу теорий Вяч. Иванова отразилось и в том, что, предлагая И. Л. Рубинштейн в 1912 году постановку «Дара мудрых пчел», соглашался с ее сомнениями по поводу дионисийской пляски. Режиссер признавал «основательным» ее опасение относительно «вакхического акта» и замечал: «моей работы в этом акте нет совсем», считая, что «успех акта в большой мере стоит в зависимости от искусства балетмейстера и композитора» (*Мейерхольд В. Э.* Переписка 1896–1939. М.: Искусство, 1976. С. 151). В 1920-х годах он заявлял о своем несогласии «с абстрактно-мистической трактовкой понятия хора и возникновения трагедии» Вяч. Ивановым (*Мальковати Ф.* Мейерхольд и Вяч. Иванов: последняя глава, Рим, 1925 год // Мейерхольд, режиссура в перспективе века = Meyerhold, la mise en scène dans le siècle... С. 152).

ской, сценическому дарованию которой был близок образ главной героини, предлагал лично пойти к цензору добиваться разрешения на постановку пьесы. Стремясь увидеть свою трагедию на сцене, строгий мэтр русской поэзии прислушивался к замечаниям Мейерхольда, который видел те особенности пьесы, которые могли помешать ее прохождению через цензуру. Под его влиянием Сологуб переделал пьесу и изменил ее название, в этом варианте она была озаглавлена «Очарованный кумир»¹. В пьесу были внесены существенные изменения.

В противовес варианту, ранее запрещенному цензурой, в этой редакции с пьесы был снят запрет, она получила цензурное разрешение в декабре 1907 года, но конфликт с Комиссаржевской и уход Мейерхольда из ее театра не позволили осуществить постановку. Трагедия не была также включена в репертуар гастрольной поездки Мейерхольда в 1908 году и ни разу не ставилась на сцене. Необходимо отметить, что в дальнейшем при переизданиях этой пьесы Сологуб никогда не публиковал ее вариант, переделанный по рекомендациям Мейерхольда. Но работа над этим текстом, безусловно, была для Сологуба школой обучения технике драматического мастерства.

В 1908 году в символистском издательстве «Шиповник» вышла книга, озаглавленная «Театр. Книга о новом театре», в которую были включены статьи А. Луначарского, Е. Аничкова, А. Горнфельда, А. Бенуа, В. Мейерхольда, Ф. Сологуба, Г. Чулкова, С. Рафаловича, В. Брюсова, А. Белого. Программная статья Сологуба «Театр одной воли»² отразила его взгляды на творчество. Авторская датировка: 28 августа — 2 сентября 1907 года указывает, что работа была закончена до постановки «Победы смерти» и увольнения Мейерхольда. В статье Сологуба была продолжена мировоззренческая линия автора, ранее заявленная в его произведениях: единственной реальностью в жизни признавались собственное индивидуальное сознание, окружающий мир — лишь его отражение.

Сологуб утверждал: «Действующий и волящий в трагедии должен быть всегда только один», «Современный театр представляет собою печальное зрелище раздробленной воли и потому разъединенного действия»³. «Я, поэт, создаю драму для того, чтобы пересоздать мир по новому Моему замыслу»⁴. «Никакого нет быта, и никаких нет нравов, — только вечная разыгрывается мистерия. Никаких нет фабул и интриг, и все завязки давно завязаны, и все развязки давно предска-

¹ РО ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 190. Пьеса «Очарованный кумир» сохранилась также в машинописных копиях в РГАЛИ (Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 3096) и в Отделе рукописей и редких книг Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки (№ 27244; далее — ОРИРК СПбГТБ).

² Сологуб Ф. Театр одной воли // Театр: книга о новом театре. СПб.: Шиповник, 1908. С. 177–198.

³ Там же. С. 184.

⁴ Там же. С. 185.

заны, — и только вечная совершается литургия. <...> И какие же темы? — только Любовь, только Смерть»¹. В соответствии с этим пониманием Сологуб выстраивает свое представление о театре: «Таким представляется мне театральное зрелище: автор или заменяющий его чтец², — и даже лучше чтец, бесстрастный и спокойный, и не взволнованный авторскою робостью перед зрителями, которые будут кричать на него в похвалу или в порицание (то и другое одинаково неприятно) и, может быть, принесли с собою ключи для веселого свиста, — чтец сидит около сцены, где-нибудь в стороне. Перед ним стол, на столе — пьеса, которая сейчас будет представлена. Чтец начинает по порядку, с начала:

Читает название драмы. Имя автора.

Эпиграф, если он есть. Попадаются интересные и полезные. Например, эпиграф к „Ревизору“: „На зеркало неча пенять, коли рожа крива. Народная пословица“. Эпиграф грубый, — такой уж и был этот автор, — но справедливый и удобный для установления надлежащей связи между зрителем и действием на сцене.

Затем перечисление действующих лиц.

Предисловие или замечания от автора, если они есть.

Первое действие. Обстановка. Наименование находящихся на сцене лиц.

Выходы и входы актеров, как они обозначены в тексте драмы.

Все ремарки, не опуская даже и самых маленьких, хотя бы в одно только слово.

И по мере того, как чтец около сцены читает, раздвигается занавес, на сцене открывается и освещается указанная автором обстановка, выходят на сцену актеры, и делают то, что подсказывается прочитанными ремарками автора, и говорят то, что указано текстом драмы³. Если актер забудет слова, — а когда он их не забывает! — чтец читает их, так же спокойно и так же вслух, как и все остальное»⁴. Сологуб особо подчеркивает: «Актер должен быть холоден и спокоен, каждое слово его должно звучать ровно и глубоко, каждое движение его должно быть медленно и красиво»⁵.

В «Театре одной воли» Сологуба заметна близость к идеям европейских теоретиков театра. Солипсизм Сологуба (мир — мое представление) совпа-

¹ Сологуб Ф. Театр одной воли. С. 184—185.

² Идея чтеца, комментирующего действие, получившая позднее распространение в театре (в кабаре, в ТРАМе), наиболее ярко была воплощена в октябре 1910 года при постановке МХТ инсценировки романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»: когда чтец прерывал действие, все застывали (см.: Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство 1908—1917. М.: Наука, 1990. С. 103).

³ То есть чтец все же выполняет чисто техническую роль: читает тот авторский текст, который не произносится со сцены. Не заменяет актеров. А актеры читают роли по тексту автора. Это было и в «Дон Жуане» 1910 года — «слуги просцениума» выполняли эту функцию.

⁴ Сологуб Ф. Театр одной воли. С. 186—187.

⁵ Там же. С. 190.

дает с представлением Э. Г. Крэга о всевластии режиссера в театре («короля», «кормчего» в искусстве сцены)¹.

Подобно Крэгу, писатель утверждает в театре единственную волю, но не режиссера, как Крэг (первое раннее русское издание книги Крэга «Сценическое искусство» [1908] было в библиотеке Сологуба²), а автора, пересоздающего жизнь. Как и Крэг, Сологуб называет актера марионеткой («актер обращается в говорящую марионетку»³), согласно Крэгу⁴: актер — безвольная марионетка, полностью подчиненная воле и указаниям театрального кормчего — режиссера. По словам современного исследователя, «Крэг выдвигает понятие „сверхмарионетка“ по аналогии с ницшевским „сверхчеловек“. Актерскому произволу на сцене он противопоставляет безоговорочное подчинение замыслу режиссера. Но еще более существенно, что актер-сверхмарионетка по собственной воле должен отказаться от представления своей личности на сцене, от своего характера, полностью стать другим „характером“ — общечеловеческим, сверхчеловеческим»⁵. Вероятно, не без влияния Крэга и Ф. Ницше позднее, в 1914 году, в статье «Театр кроликов» Сологуб введет понятие «сверхкролик»⁶.

Однако рассуждение Крэга о вреде сценической ремарки драматурга, вмешивающегося в работу режиссера-постановщика, вызывает возражение Сологуба, отстаивавшего свое авторское право⁷. В дальнейшем это не отразилось на драматических произведениях Сологуба, он не только не отказался от ремарок, но сделал их в своих драмах более пространственными и подробными, в стиле других писателей своего времени.

В статье Сологуба заметно сходство и с другими театральными теориями начала XX века. Подобно Г. Фуксу, писатель предлагает убрать рампу, занавес, отменить сцену-коробку, соединить сцену и зрителей⁸. В его выступлении находят место идеи Вяч. Иванова о единении индивида и коллектива,

¹ Крэг Э. Г. Воспоминания, статьи, письма / Сост. и ред. А. Г. Образцова и Ю. Г. Фридштейн, вступ. статья А. Г. Образцовой, коммент. Ю. Г. Фридштейна. М.: Искусство, 1988. С. 165–184.

² Шаталина Н. Н. Библиотека Ф. Сологуба: Материалы к описанию // Неизданный Федор Сологуб / Под ред. М. М. Павловой и А. В. Лаврова. М.: НЛО, 1997. С. 478.

³ Сологуб Ф. Театр одной воли. С. 188.

⁴ В 1905 году в Германии был опубликован трактат Крэга «Искусство театра» — по замечанию В. Максимова, «первое осмысление начала эпохи режиссерского театра» (Максимов В. Крэг // Искусство. 2004. № 11. URL: <https://art.1sept.ru/article.php?ID=200401102> (дата обращения: 06.09.2024)).

⁵ Максимов В. Крэг.

⁶ Сологуб. Ф. Театр кроликов // Театр и искусство. 1914. № 51. 21 нояб. С. 975–976.

⁷ «Потом пришел режиссер и похитил ремарку» (Сологуб Ф. Театр одной воли. С. 186).

⁸ Там же. С. 182–183.

где актеры и зрители являются общим действием, литургией¹: «Один в драме волящий — автор, один выполняющий действие — актер, один бы должен быть и зритель»². Зрелище изменится: «И уже скоро зритель, утомленный сменой чуждых ему зрелищ, захочет стать участником мистерии, как некогда был он участником игры»³. Сологуб допускает возможность «сделать зрителя участником или даже и творцом представления»⁴.

Следует предположить, что знакомству Сологуба с развитием революционных идей в европейском театре, вероятно, в значительной мере способствовал Мейерхольд. Пиком взаимопонимания и взаимосогласия Сологуба с Мейерхольдом стала постановка его трагедии «Победа смерти»⁵, впервые показанная 6 ноября 1907 года в Театре В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской.

Героиня пьесы, красавица Альгиста, служанка жены Короля Берты, на брачном ложе заменила хромую и рябую Берту и обманом заняла место королевы. Следуя своей воле (желанию утвердить красоту и низвергнуть безобразие⁶), она даровала своему народу десять лет счастливой и благоденственной жизни. Но разоблаченная Бертой Альгиста, отвергнутая и любившим ее королем, и облагодетельствованным ею народом, была предана смерти. Она призывала Короля оставить трон и последовать за ней к жизни светлой и свободной в «счастливый и вольный мир, <...> где нет владык и рабов, где легок и сладок воздух свободы»⁷, но Король не желал следовать за ней, не верил в ее мечту. Зачарованные Альгистой, Король и его придворные застывают, окаменевшие, на ступенях своего замка. Жизнь без мечты превращается в смерть. Любовь побеждает зло смертью, Любовь обращается в смерть.

В процессе работы с Мейерхольдом в текст пьесы Сологубом были внесены изменения, делающие пьесу более сценичной. Кроме этого, в текст ранней редакции, цензурированной перед премьерой 19 октября 1907 года⁸, по которому работал Мейерхольд, был введен не предоставленный в цензуру перед премьерой финальный текст «от автора», формулирующий идею автора и произносимый «бесстрастным голосом» (этот финал вошел в экземпляр пьесы с Прологом, прошедший цензуру 3 декабря того же года, но был ис-

¹ Сологуб Ф. Театр одной воли. С. 180, 182—183.

² Там же. С. 193.

³ Там же. С. 182.

⁴ Там же. С. 183.

⁵ РО ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 203. Первая публикация: Сологуб Ф. Победа смерти. Трагедия в трех действиях. СПб.: «Факелы» Д. К. Тихомирова, 1908; перепеч.: Сологуб Ф. Собрание пьес. Т. 1. С. 115—155.

⁶ Меррил Д. Тайное признание в инцесте в драмах Сологуба // Русская литература. 2000. № 2. С. 138—145.

⁷ Сологуб Ф. Собрание пьес. Т. 1. С. 153.

⁸ СПбГТБ. ОРПК. № 16862.

ключен цензором театральной цензуры О.-Ф. И. Ламкертом)¹. Последние слова: «Смертию побеждает Любовь, Любовь и Смерть — одно»², — были продолжением главной идеи «Дара мудрых пчел», составляющей основной тезис высоких трагедий Сологуба.

Изменения, отсутствовавшие в тексте, разрешенном для представления перед премьерой в Театре Комиссаржевской, но вошедшие в его канонический вариант отдельной публикации, были упомянуты в рецензиях на постановку³, что свидетельствовало об отступлении Мейерхольда от цензурного разрешения.

Через три дня после успешной премьеры «Победы смерти», 9 ноября, Мейерхольд был извещен Комиссаржевской об отставке из-за разногласий во взглядах на театр.

Однако после состоявшейся премьеры Сологуб предпринял неожиданный шаг — внес в пьесу дополнения, в ноябре 1907 года он написал «Предисловие», «Примечание», указывающее на скрытый смысл трагедии, и «Пролог», в котором разъяснял ее идею. В «Прологе» он ввел новую героиню, проливавшую свет на образ Альгисты: «Дульцинею, именуемую Альдонсой». Это отсылка к роману Сервантеса, в котором отразилось стремление, «созидающее иной мир, желанный, необходимый и невозможный без конечного преображения»⁴.

В то же время в Предисловии к опубликованному в 1908 году томуку стихов Поля Верлена, собранных и переведенных Сологубом, поэт писал, что героиня романа Сервантеса Альдонса у Верлена соединяет черты Альдонсы и Дульсиныи, благодаря которым в грубой и земной героине таятся черты Красоты.

В Прологе к «Победе смерти» Дульсиней, явленная в образе грубой девки Альдонсы, остается неузнанной и невоспетой. Но, стремясь утвердить красоту, она пошлет на подвиг служанку Альгисту.

Для истории театра важную роль играла вторая часть Пролога, согласно которому спектакль начинался не на сцене, а в зрительном зале. Актеры, вступая в игру, начинали диалог в проходе между кресел и по ходу действия де-

¹ СПбГТБ. ОРИК. № 17467.

² Сологуб Ф. Собрание пьес. Т. 1. С. 154.

³ Измайлов А. Новая пьеса Ф. Сологуба в театре Комиссаржевской // Русское слово. 1907. 8 нояб.; Азов А. «Победа смерти», трагедия Ф. Сологуба // Речь. 1907. 8 нояб. № 264; Вороников А. «Победа смерти» Федора Сологуба // Золотое Руно. 1907. № 11—12. С. 108. Также этот эпизод пародировался в нескольких изданиях: Мистер Гей. Которая из двух. Мой вариант последнего действия трагедии Федора Сологуба «Победа смерти» // Биржевые ведомости. 1907. 9 нояб. (в тексте этого драматизированного отклика включена реплика Сологуба: «Прошу придерживаться цензурованного экземпляра»); Д'ор. «Победа смерти» (трагедия Ф. Сологуба) // Свободные мысли. 1907. 12 нояб. № 26.

⁴ Перепечатка издания 1908 года: Сологуб Ф. Предисловие // Поль Верлен. Стихи избранные и переведенные Федором Сологубом. Томск: Водолей, 1992. С. 7.

монстративно усаживались среди публики, утверждая тем самым общность зала и сцены, актеров и публики, подготавливали зрителей к участию в игре.

В дальнейшем «Победа смерти» Сологуба была дважды поставлена в Одессе — в 1908 году в театре Новой драмы и в 1923 году в театре «Красный факел», также ее постановки шли в 1908—1909 годах в Риге, Лиенае и Елгаве¹, в 1910 году в московском Театре К. Н. Незлобина.

В 1908 году Сологубом была написана драма «Ванька-ключник и паж Жеан»². 8 января 1909 года состоялась ее премьера в Театре В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской и в режиссуре Н. Н. Евреинова, сменившего Мейерхольда на посту режиссера.

Евреинов прославился к этому времени как теоретик театра, развивающий и пропагандирующий идеи театрализации, творческого преобразования жизни. Мысли Сологуба, высказанные в статье «Театр одной воли» (1907), предваряли концепцию «монодрамы», изложенную впервые Евреиновым 16 декабря 1908 года в Москве в докладе «Введение в монодраму».

По мнению современного исследователя, «Мы имеем все основания предположить, что именно работа над постановкой „Ваньки-ключника и пажа Жеана“ дала Евреинову и продуктивную модель для его собственной драматургии, и творческий импульс к дальнейшей работе над теорией театрализации»³.

В пьесе Сологуба, написанной в тринадцати сценах, каждая из которых была представлена в двух вариантах: любовный сюжет в российском⁴ варианте (любовь добра молодца Ваньки-ключника к молодой княгине) и европейском (роман графини и пажа) завершался наказанием за прелюбодеяние. Грубость русской жизни, герой которой, Ванька, «поплевывает и посвистывает», рыгает и почесывается, «кобянится» и куражится, называет отдавшуюся ему Княгиню «дурой», а та ласково шепчет ему: «Харя твоя поганая», мало чем отличался от варианта жизни европейской, представленной в понимании русского обывательского сознания. Граф называет жену «женкой», господа в этих сценах обращаются к дворецкому исключительно со словами «Старый хрен», а имена Жеан и Жеанна даются в простонародном прочтении французских имен.

«Художественная система» Сологуба «включает как обязательный элемент тонкую насмешку над банальным восприятием: провокационную пошлость диалога, стандартной ремарки, стертого штампа, банального сюжет-

¹ Вавере В. Федор Сологуб в Латвии // Русская литература. 2000. № 2. С. 127—135.

² Сологуб Ф. Ванька-ключник и паж Жеан // РО ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 185 (пять экземпляров машинописи с правкой автора). См. также: Ед. хр. 540. См.: Сологуб Ф. Собрание пьес. Т. 1. С. 196—257.

³ Семкин А. Д. Евреинов и Сологуб: К истории постановки пьесы «Ванька-ключник и паж Жеан» // Русская литература. 2000. № 2. С. 114.

⁴ Русский источник опирался на песню из собрания: Великорусские народные песни. Изданы профессором А. И. Соболевским. Т. I. СПб.: Гос. тип., 1895. С. 49—84.

ного хода», эта «игра автора с банальным зрительским восприятием»¹ демонстрирует накануне войны упрощенное представление россиян о Европе, восприятие массовым сознанием, профанами, банальность и вульгаризмы звучат в репликах европейцев.

Представленный Сологубом русский быт, стилизованный в духе лубка или даже кабака, сочный и яркий, как и стилизованная манерность «европейских сцен», были безусловным шаржем и карикатурой, сатирой на жизнь, но в то же время и отражением современности, поскольку смоделированные Сологубом сцены были написаны на вечный сюжет о супружеских изменах. Не случайной была возникшая в этом тексте мимоходом насмешка над театральными теориями Вяч. Иванова, выразившаяся в обращенной к Жеану реплике Третьей веселой девицы: «ну и оставайся в своем индивидуализме. А у нас — веселая соборность!»

Кроме подтверждения тезиса Сологуба, что «самобытной нашей воли нет», главным для писателя было указание на неизменную повторяемость событий, в формулировке Евреинова: «заколдованный круг роковой повторности в эволюции события»². Тем не менее «пьеса не была понята и оценена по достоинству современной критикой»³.

25 ноября 1912 года переработанная автором пьеса под названием «Всегдашние шапши» в режиссуре того же Евреинова была поставлена в театре «Кривое зеркало». Старинные русская и европейская истории были дополнены современной темой, подтверждающей актуальность написанных ранее сцен: любовью жены Его превосходительства к подчиненному чиновнику особых поручений Ивану Ивановичу.

В ноябре 1916 года пьеса Сологуба была поставлена в Театре имени В. Ф. Комиссаржевской в Москве, в 1926 году — в Замоскворецком театре⁴. По мотивам пьесы Сологуба была написана опера Н. Н. Черепнина⁵.

Через три месяца после первой постановки «Ваньки-ключника и пажа Жеана» Евреинов представил зрителям драматическую сказку Сологуба в трех действиях «Ночные пляски», законченную в апреле 1908 года, получившую громкий резонанс. Этот спектакль был представлен впервые как благотворительный (в пользу пострадавших от землетрясения в Мессине) и был показан в Зале Павловой (Троицкая, 13) 20 марта 1909 года.

¹ Семкин А. Д. Евреинов и Сологуб... С. 116.

² Евреинов Н. Всегдашние шапши (Речь к труппе «Кривого зеркала» Н. Евреинова) // Театр и искусство. 1912. № 47. 17 нояб. С. 916. См.: Евреинов Н. В школе остроумия: Воспоминания о театре «Кривое зеркало» М.: Искусство, 1998. С. 302.

³ Семкин А. Д. Евреинов и Сологуб... С. 119.

⁴ Смирнов Ан. «Ванька-ключник» // Новый зритель. 1926. № 16. 20 апр. С. 7—8.

⁵ Томпакова О. М. Николай Николаевич Черепнин. Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1991. С. 84—89.

Сюжет «Ночных плясок» заимствован из одноименной сказки из книги А. Н. Афанасьева «Народные русские сказки»¹. Однако в произведении Сологуба он получил совершенно иную, современную трактовку. Согласно сюжету пьесы Сологуба Король Политовский был обеспокоен ночными исчезновениями его двенадцати дочерей, не желавших выходить замуж и возвращавшихся наутро в изношенных покрывалах. Молодой поэт, при помощи шапки-невидимки проследив за ними, узнал, что королевны отправлялись в подземное царство к «заклятому королю», где, легко одетые, вступали в танцы, несущие радость свободного движения, освобождения от земных пут, оковывавших личность, подобно А. Дункан, высоко ценимой Сологубом². В пьесе отразился вполне современный бунт, утверждение и прославление свободы женщин, обращение к идеям феминизма³. Сологуб создавал пьесу в период сближения с 1908 года с Анастасией Чеботаревской, их брак был оформлен лишь в 1914 году. По словам Сологуба, «В 1909 г. Ан. Н. /Чеботаревская/ организовала постановку моей пьесы „Ночные пляски“ <...>»⁴.

Возможно, идея постановки пьесы зародилась на карнавале у Сологуба, состоявшегося 3 января 1909 года, где Сологуб, не признанный гостями, явился в образе римского патриция⁵. Однако, безусловно, инициатором постановки «Ночных плясок» был Н. Н. Евреинов, задумавший осуществить постановку при участии известных писателей, художников и других деятелей искусства.

В спектакле участвовали литераторы С. А. Ауслендер, Ю. Н. Верховский, М. А. Волошин, С. М. Городецкий, Н. С. Гумилев, О. Дымов, П. П. Потемкин, А. М. Ремизов, А. Н. Толстой и др. Также в спектакле роли были разыграны художниками И. Я. Билибиным, Л. С. Бакстом, Б. М. Кустодиевым. Роли королевен исполняли актрисы Е. К. Валерская, А. Ф. Гейнц, А. П. Есипович, Д. М. Мусина, Николаева, Е. И. Тиме, Е. А. Хованская, участвовали жены А. Н. Толстого (Н. В. Толстая-Крандиевская) и С. М. Городецкого (Бел-Конь-Городецкая), С. В. Христофорова (жена композитора Сенилова), а также танцовщик Н. С. Поздняков. Музыка к спектаклю была написана В. А. Сениловым. Танцы были поставлены балетмейстером Императорских театров М. М. Фокиным, эскизы декорации и костюмы выполнены Н. К. Калмаковым.

¹ Афанасьев А. Н. Народные русские сказки. М.: Изд. И. Д. Сытина, 1897. Т. 2. С. 223–225.

² Творчеству Дункан посвящены две восторженные статьи Сологуба: *Сологуб Ф.* Мечта Дон-Кихота // Золотое руно. 1908. № 1. С. 79–80; *Сологуб Ф.* Очарование взоров (Айседора Дункан) // Театр и искусство. 1912. № 4. С. 90–93.

³ См.: *Обатнина Е. Р.* Реалистический подтекст символической пьесы Ф. Сологуба «Ночные пляски» // Федор Сологуб: Биография, творчество, интерпретации: Материалы IV Международной научной конференции / Сост. М. М. Павлова. СПб.: Коста, 2010. С. 54–61.

⁴ *Сологуб Ф.* [Вступительная статья] // *Сологуб-Чеботаревская А.* Женщина накануне революции 1789 г. С портретом автора и вступительной статьей Федора Сологуба. Пг.: Былое, 1922. С. 18.

⁵ *Евреинов Н.* В школе остроумия... С. 289–290.

Подготовка к постановке «Ночных плясок» вызывала много толков в Петербурге, особенно из-за танцев едва одетых выступавших. О том, какой резонанс имел танец полуобнаженных королевен в спектакле «Ночные пляски», можно судить по глухому упоминанию его в классическом произведении советской литературы — в романе Л. Леонова «Русский лес» (гл. 4), где среди проявлений «пестрой круговерти тления», «сумерек советской предыстории» названы «двенадцать королевен, танцевавших без рубашек до радужной ряби в глазах»¹.

Л. Гуревич в рецензии писала, что к пьесе Сологуба «приделана и показана зрителю целая картина во 2-м акте: ночные пляски королевен в подземном царстве, о которых Сологуб говорит в своей сказке только поэтическими намеками, рисуя подземное царство — царство несбыточных снов — мглистыми красками романтической фантастики. <...> Но думается все-таки, что если уж ставить на сцену эту сказку Сологуба, — то иначе: — не в таких пышных и дорогих красках, а проще, шутливее, эскизнее и „балаганнее“ — как в кабаре, как в Ueberbrettel'e². Это выдвинуло бы ее грубоватую сатирическую сторону — и не умалило бы ее поэтических штрихов»³.

Общую оценку спектакля, близкую Сологубу, дал в своем отзыве С. Ауслендер, назвавший постановку «одним из интересных grand-спектаклей сезона», «Спектаклем интересным, не скажу удачным. Слишком тонки шелковые сети сологубовской иронии; слишком несказанна печаль о царстве заклятого царя, чтобы можно было воплотить с телесным образом ограниченных сценических возможностей этот насмешливо-томный тон. Разве только пляски королевен, поставленные изумительно М. М. Фокиным в стиле Дункан (так и по словам пьесы), с новым счастливым для балета сочетанием не только музыки, но и стихов, нот, немножко приблизилось к свершению замысла. Смелость костюмов королевен (непрофессиональных балерин) была искуплена и не посрамлена, опровергнув ворчливые предсказания о скандале новоиспеченных блюстителей строгости и чистоты нравов»⁴.

Получивший множество отзывов спектакль вскоре был повторен 9 марта 1909 года в Литейном театре. На втором спектакле состав участников несколько изменился.

Второй спектакль не имел такого резонанса, как первый.

(Продолжение следует)

¹ Леонов Л. Русский лес. М.: Художественная литература, 1974. С. 153.

² Ueberbrettel — нем. «сверхподмостки», название немецкого кабаре.

³ Гуревич Л. «Ночные пляски». Сказка в 3 д. Федора Сологуба // Слово. 1909. 12 марта. № 134.

⁴ С. А. [Ауслендер С. А.]. «Ночные пляски» Федора Сологуба // Золотое руно. 1909. № 4. С. 92.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

МХАТ — Московский художественный академический театр.

МХТ — Московский художественный театр.

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства.

РО ИРЛИ — Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.

СПбГТБ. ОРИРК — Санкт-Петербургская государственная театральная библиотека. Отдел рукописей и редких книг.

ГРАМ — Театр рабочей молодежи.

АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

Сологуб Ф. Ванька-ключник и паж Жеан // РО ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 185.

Сологуб Ф. Дар мудрых пчел // РО ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 190.

Сологуб Ф. Любви // РО ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 196

Сологуб Ф. Материалы к пьесам «Ванька-ключник и паж Жеан» и др. // РО ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 540.

Сологуб Ф. Очарованный кумир // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 3096.

Сологуб Ф. Очарованный кумир // СПбГТБ. ОРИРК. № 27244.

Сологуб Ф. Победа смерти // РО ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 203.

Сологуб Ф. Победа смерти // СПбГТБ. ОРИРК. № 16862.

Сологуб Ф. Победа смерти // СПбГТБ. ОРИРК. № 17467.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азов А. «Победа смерти», трагедия Ф. Сологуба // Речь. 1907. 8 нояб. № 264.
2. Анненский И. Ф. Лаодамия. Лирическая трагедия в 4-х действиях и с музыкальными антрактами (1906) // Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. Л.: Советский писатель, 1959. С. 441—508. (Библиотека поэта. Большая серия. 2-е изд.).
3. Афанасьев А. Н. Народные русские сказки. М.: Изд. И. Д. Сытина, 1897. Т. 2. 445, XXIV с.
4. Блок А. А. Письма к Анастасии Чеботаревской / Публ. Д. Е. Максимова // Ученые записки Ленинградского педагогического института имени М. Н. Покровского. Факультет языка и литературы. Т. IV. Л., 1940. С. 271—282.
5. Блок А. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 6. Кн. 1: Драматические произведения (1906—1908). М.: Наука, 2014. 598 с.
6. Богомолов Н. А. Федор Сологуб на Башне Вячеслава Иванова // Федор Сологуб: Биография, творчество, интерпретации: Материалы IV Международной научной конференции / Сост. М. М. Павловой. СПб.: Коста, 2010. С. 5—16.
7. Брюсов В. Я. Протесилай умерший. Трагедия в пяти сценах с хором (1912) // Брюсов В. Я. Полное собрание сочинений и переводов. Т. XI. СПб.: Сирин, 1914. С. 69—124.
8. Баваре В. Федор Сологуб в Латвии // Русская литература. 2000. № 2. С. 127—135.
9. Великорусские народные песни. Изданы профессором А. И. Соболевским. Т. I. СПб.: Гос. тип., 1895. С. 49—84.
10. Воронников А. «Победа смерти» Федора Сологуба // Золотое Руно. 1907. № 11—12. С. 108.
11. Выпянский С. Протесилай и Лаодамия. Перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник // Щепкина-Куперник Т. Л. Драматические переводы. Т. 2. М.: С. Рассохин, 1911. С. 77—121.
12. Галанина Ю. Е. В. Э. Мейерхольд на Башне Вяч. Иванова // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. СПб.: Филологич. факультет СПбГУ, 2006. С. 187—205.

13. Герасимов Ю. К. Драматургия символизма // История русской драматургии: Вторая половина XIX — начало XX века до 1917 г. Л.: Наука, 1987. С. 551—605.
14. Гуревич Л. «Ночные пляски». Сказка в 3 д. Федора Сологуба // Слово. 1909. 12 марта. № 134.
15. Дор. «Победа смерти» (трагедия Ф. Сологуба) // Свободные мысли. 1907. 12 нояб. № 26.
16. Евреинов Н. В школе остроумия: Воспоминания о театре «Кривое зеркало» М.: Искусство, 1998. С. 288—304.
17. Евреинов Н. Всегдашние шашни (Речь к труппе «Кривого зеркала» Н. Евреинова) // Театр и искусство. 1912. № 47. 17 нояб. С. 916—918.
18. Иванов В. Письма к Ф. Сологубу и Ан. Н. Чеботаревской / Публ. А. В. Лаврова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л.: Наука, 1976. С. 136—150.
19. Измайлов А. Новая пьеса Ф. Сологуба в театре Комиссаржевской // Русское слово. 1907. 8 нояб.
20. История русского драматического театра: В 7 т. Т. 7: 1898—1917. М., 1987. 585 с.
21. Крэг Э. Г. Воспоминания, статьи, письма / Сост. и ред. А. Г. Образцова и Ю. Г. Фридштейн, вступит. статья А. Г. Образцовой, коммент. Ю. Г. Фридштейна. М.: Искусство, 1988. С. 165—184.
22. Леонов Л. Русский лес. М.: Художественная литература, 1974. 678 с.
23. Любимова М. Ю. Драматургия Федора Сологуба и кризис символистского театра // Русский театр и драматургия начала XX века: Сборник научных трудов. Л.: ЛГИТМиК, 1984. С. 66—91.
24. Максимов В. Крэг // Искусство. 2004. № 11. URL: <https://art.1sept.ru/article.php?ID=200401102> (дата обращения: 06.09.2024).
25. Мальковати Ф. Мейерхольд и Вяч. Иванов: последняя глава, Рим, 1925 год // Мейерхольд, режиссура в перспективе века = Meyerhold, la mise en scène dans le siècle: Материалы симпозиума критиков и историков театра (Париж, 6—12 нояб. 2000 г.). М.: ОГИ, 2001. С. 148—155.
26. Мейерхольд В. Э. Переписка 1896—1939. М.: Искусство, 1976. 464 с.
27. Меррил Д. Тайное признание в инцесте в драмах Сологуба // Русская литература. 2000. № 2. С. 138—145.
28. Мистер Гей. Которая из двух. Мой вариант последнего действия трагедии Федора Сологуба «Победа смерти» // Биржевые ведомости. 1907. 9 нояб.
29. Нусинова Н., Цивьян Ю. Сологуб-сценарист // Киносценарии. 1989. № 2. С. 151—157.
30. Обатнина Е. Р. Реалистический подтекст символической пьесы Ф. Сологуба «Ночные пляски» // Федор Сологуб: Биография, творчество, интерпретации: Материалы IV Международной научной конференции / Сост. М. М. Павлова. СПб.: Коста, 2010. С. 54—61.
31. Павлова М. М. Вяч. Иванов и Федор Сологуб. «Противочувствия». Из истории отношений 1905—1906 гг. // Europa Orientalis. XXI. 2002: 2. С. 9—18. [Salerno], 2004. С. 9—18.
32. Павлова М. М. Сологуб // Русские писатели 1800—1917. Т. 5: П—С. М.: Большая советская энциклопедия, 2007. С. 764—771.
33. Пустыгина Н. Г. Драматургия Федора Сологуба 1906—1909 гг. // Ученые записки Тартуского государственного университета. Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1986. Вып. 683. С. 94—105.
34. Пустыгина Н. Г. Философско-эстетические взгляды Ф. Сологуба 1906—1909 гг. и концепция театра «единой воли». Статья 1 // Типология литературных взаимодействий: Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту: ТГУ, 1983. С. 109—121.
35. Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство 1908—1917. М.: Наука, 1990. 278 с.
36. Русская театральная пародия XIX — начала XX века: Сборник / Сост., ред., вступ. статья и коммент. М. Я. Полякова. М.: Искусство, 1976. 831 с.
37. С. А. [Ауслендер С. А.]. «Ночные пляски» Федора Сологуба // Золотое руно. 1909. № 4. С. 92—93.

38. Семкин А. Д. Евреинов и Сологуб: К истории постановки пьесы «Ванька-ключник и паж Жеан» // Русская литература. 2000. № 2. С. 112—119.
39. Смирнов Ан. «Ванька-ключник» // Новый зритель. 1926. № 16. 20 апр. С. 7—8.
40. Сологуб Ф. [Вступительная статья] // Сологуб-Чеботаревская А. Женщина накануне революции 1789 г. С портретом автора и вступительной статьей Федора Сологуба. Пг.: Былое, 1922. С. 9—22.
41. Сологуб Ф. Любви. Драма в двух действиях // Перевал. 1907. № 8—9. С. 51—58.
42. Сологуб Ф. Мечта Дон-Кихота // Золотое руно. 1908. № 1. С. 79—80.
43. Сологуб Ф. Очарование взоров (Айседора Дункан) // Театр и искусство. 1912. № 4. С. 90—93.
44. Сологуб Ф. Победа смерти. Трагедия в трех действиях. СПб.: «Факелы» Д. К. Тихомирова, 1908. 60 с.
45. Сологуб Ф. Предисловие // Поль Верлен. Стихи избранные и переведенные Федором Сологубом. Томск: Водолей, 1992. С. 7—9.
46. Сологуб Ф. Собрание пьес: В 2 т. СПб.: Навьи чары, 2001. Т. 1. 480 с.
47. Сологуб Ф. Собрание сочинений: В 12 т. Т. 8: Драматические произведения. СПб.: Шиповник, 1913. 265 с.
48. Сологуб Ф. Театр кроликов // Театр и искусство. 1914. № 51. 21 нояб. С. 975—976.
49. Сологуб Ф. Театр одной воли // Театр: книга о новом театре. СПб.: Шиповник, 1908. С. 177—198.
50. Титова Г. Мейерхольд и Комиссаржевская: модерн на пути к условному театру: Учебное пособие. СПб.: СПбГАТИ, 2006. 175 с.
51. Топлакова О. М. Николай Николаевич Черепнин. Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1991. 108 с.
52. Уварова И. Мейерхольд и Дионис // Мейерхольд, режиссура в перспективе века = Meyerhold, la mise en scène dans le siècle: Материалы симпозиума критиков и историков театра (Париж, 6—12 нояб. 2000 г.). М.: ОГИ, 2001. С. 236.
53. Успенская Э. Театар Сологуба / Театр Сологуба. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2011. 639 с.
54. Ф. Сологуб и Ан. Н. Чеботаревская. Переписка с В. Э. Мейерхольдом (1906—1927) / Вступ. статья, подгот. текста и коммент. Ю. Е. Галаниной // Федор Сологуб: Разыскания и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 238—398.
55. Хроника // Театр и искусство. 1907. № 17. 29 апр. С. 277.
56. Чеботаревская Ан. Ф. Сологуб: Биографическая справка // Русская литература XX в. (1890—1910) / Под ред. проф. С. А. Венгерова. Т. 2. Ч. 1. М.: Мир, 1915. С. 9—13.
57. Шаталина Н. Н. Библиотека Ф. Сологуба: Материалы к описанию // Неизданный Федор Сологуб / Под ред. М. М. Павловой и А. В. Лаврова. М.: НЛЮ, 1997. С. 435—521.

Аннотация

Статья посвящена сценическому воплощению драматургии Федора Сологуба на русской сцене и выявлению ее художественных особенностей. В первой части статьи представлен анализ драматических произведений Сологуба, написанных в 1900-е годы. Исследуются особенности восприятия этой драматургии русским театром.

Abstract

The article clarifies the stage interpretation of Fyodor Sologub's dramaturgy on the Russian stage and identifies its artistic features. The first part of the article presents an analysis of Sologub's dramatic works written in the 1900s. The peculiarities of the perception of this drama by the Russian theatre are explored.

-
- ✓ *Ключевые слова:* Ф. Сологуб, В. Э. Мейерхольд, В. Ф. Комиссаржевская, драматургия, условный театр.
 - ✓ *Keywords.* Fyodor Sologub, Vsevolod Meyerhold, Vera Komissarzhevskaya, dramaturgy, conventional theater.

Для цитирования: *Галанина Ю. Е.* Пьесы Ф. Сологуба на русской сцене: постановка проблемы. Часть 1 // Временник Зубовского института. 2025. Вып. 1 (48). С. 89–108.

Организация восприятия зрителя через процессы погружения и очуждения в спектакле Арианы Мнушкиной «1789»

КОЖЕКИНА МАРГАРИТА ВЛАДИМИРОВНА

*Преподаватель, Национальный исследовательский
университет «Высшая школа экономики» (Москва, Россия)*

KOZHEKINA MARGARITA V.

*Lecturer, National Research University
Higher School of Economics (Moscow, Russia)*

E-mail: stihovednik@gmail.com

«1789» — спектакль Арианы Мнушкиной и Театра дю Солей, созданный в 1970 году и посвященный истории Великой французской революции. В 1972 году труппа поставила продолжение, спектакль «1793», однако «1789» остался в истории театра как самостоятельный художественный эксперимент и знаковое сценическое произведение, принесшее Театру дю Солей мировую славу.

Спектакль «1789» был поставлен в эстетике народного площадного театра и соединял в себе множество разнородных жанров и приемов: буффонаду, пантомиму, аллегорическое моралите, кукольный театр, цирковое представление, площадное празднество и так далее. Во многом структура спектакля выстраивалась как набор разных сцен, некоторые из которых отдельно представлялись публике актерами-рассказчиками. Общей стилистическо-сюжетной рамкой, объединяющей действие, была ситуация народного спектакля времен Великой французской революции. Как пишет Т. В. Проскурникова, описывая историю спектакля: «Единодушно решили не воссоздавать исторические персонажи, не создавать иллюзию „всамделишности“ происходящего. И тогда Ариана Мнушкина предложила, чтобы спектакль в основе своей был представлением, которое устраивают в 1789 г. бродячие актеры, которые готовы посмотреть как бы со стороны на тех персонажей, которых они изображают»¹.

Несмотря на разнообразие форм и резкие переходы из сцены в сцену, действие спектакля было объединено общей эстетикой. Более того, сам принцип фрагментарности становился особенностью художественного языка постановки. Как пишет Анна Юберсфельд: «Прерывистость стала одним из основополагающих принципов ее (Мнушкиной. — М. К.) постановок: это абсо-

¹ Проскурникова Т. В. Театр. Франции. Судьбы и образы. СПб.: Алетей, 2002. С. 254–255.

лютно модернистская фрагментарность, благодаря которой, с одной стороны, освежается внимание зрителя, а, с другой стороны, фрагментарность сама по себе является образом разорванности современного мира»¹. Через принцип фрагментарности труппа соединяла в общее полотно изображение исторических событий, отрывки разных исторических документов и речей исторических персонажей, которыми было насыщено действие спектакля.

Значимость «1789» была обусловлена как художественными качествами спектакля, так и историческим контекстом. События Великой французской революции очевидно перекликались с недавней студенческой революцией 1968 года, что предавало спектаклю политическое измерение. Как пишет Томас Донахью, «...было очевидно, что за дискуссиями молодых революционеров и взятием Бастилии, за которым, как изображала труппа, следовал общий праздник, стояли студенты Майской революции 1968 года, баррикады, лозунги и их революционные „группировки“. Они использовали историческое событие, чтобы театрализовать современные проблемы, и интерпретировали Французскую революцию в свете левой идеологии, которая воодушевляла членов труппы»². Призыв к продолжению революции был заложен в самом названии спектакля — «1789. Революция должна продолжаться, пока мы не достигнем абсолютного счастья».

Другой значимой чертой спектакля была специфическая работа со сценическим пространством и зрителями. Пространство зрительного зала было организовано по принципу уличного площадного спектакля. В здании Картушери де Венсен, огромном ангаре заброшенного оружейного завода, в котором со спектакля «1789» работала и давала представления труппа Театра дю Солей, было установлено несколько сценических площадок, соединенных мостками. Часть зрителей рассаживалась на трибунах, установленных в ближайшей к вестибюлю части зала (около 800 мест), часть становилась между сценическими площадками (около 200 мест)³. В ряде сцен эта толпа создавала эффект массовки, необходимой для изображения событий Великой французской революции.

В результате пространственная организация спектакля «1789» делила зрителей на две аудитории: наблюдающую с трибун (зрители-1) и принимающую участие в действии (зрители-2). Это разделение отмечает в театроведческой записи спектакля, опубликованной в сборнике «Театр соучастия: сборник материалов по истории Театра дю Солей», Виктория Нес Кирби: «В некотором смысле здесь две разные аудитории. Одна состоит из зрите-

¹ Юберсфельд А. Ариана Мнушкина и «Театр Солнца» // Теория театра: школа драматического искусства. Семиотика. Эстетика. Исследования. Актуальное прошлое / Сост. А. Раскин. М.: А. D. & T., 2001. С. 103–104.

² Donahue T. J. Mnouchkine, Vilar and Copeau: Popular Theatre and Paradox // Modern Language Studies. 1991. Vol. 21. № 4. P. 32.

³ Miller J. Ariane Mnouchkine. London; New York: Routledge, 2018. P. 75.

лей, сидящих на трибунах, которые могут видеть все платформы одновременно и воспринимают все происходящее одновременно, как единое целое. Другая аудитория, к которой относятся люди, стоящие в пространстве между платформами и мостками, вовлекается в действие»¹.

Позиция соучаствующей аудитории подразумевала процесс погружения зрителей в роль современников Великой французской революции. В короткой обзорной статье о спектакле в книге «Спектакли двадцатого века» Т. В. Проскурникова описывает этот эффект так: зрители «оказываются полностью подчинены логике и ритму представления, они становятся зрителями спектакля, который разыгрывают перед ними актеры XIX века, рассказывающие о революционной весне 1789 года. Они безмолвно расступаются, когда с криком „Дорога королю!“ пересекая зал по диагонали, проводят конвоируемого Людовика XVI, или когда с гневной речью, обращенной к тем, кто предал революцию, медленно идет сквозь толпу Марат. Так театр легко и естественно делает зрителя соучастником великих событий»².

Однако свидетельство Проскурниковой не описывает вполне тот эффект, который оказывал на зрителя спектакль «1789». С позиций других театроведов, эстетика спектакля «1789» и способ существования актеров на сцене вызывали также и эффект очуждения. Так, Агнешка Карч, анализируя спектакль «1789» с точки зрения рецепции Мнушкиной эстетики «эпического театра» Брехта, утверждает, что такие приемы, как введение фигуры рассказчика, перевоплощение актеров в роли прямо на сцене, демонстрация актерами своего отношения к персонажам, должны были постоянно напоминать зрителям, что они находятся в театре, и ставить их в критическую позицию по отношению к историческим событиям. Как пишет исследовательница: «Задача этого диалога парадоксальным образом не погрузить зрителей во внутреннюю реальность спектакля, а наоборот — удерживать их за воображаемой стеной разума. В результате устранение дистанции между сценой и публикой служит не для того, чтобы пригласить зрителя в вымышленный мир, а для того, чтобы побудить его к рефлексии представленных событий. Это заставляет зрителей осознать возможность собственного участия в реальном мире общественно-политических процессов»³.

Оба эффекта — и погружение зрителей в роль, и создание дистанции по отношению к действию — отмечала в книге «Ариана Мнушкин» Джудит

¹ Collaborative Theatre: the Theatre du Soleil sourcebook / Compiled and edited by David Williams. London, New York: Routledge, 1999. P. 4.

² Проскурникова Т. В. 1789 // Спектакли двадцатого века / Ред. А. В. Бартошевич. М.: ГИТИС, 2004. С. 327–328.

³ Karch A. Theatre for the People: The Impact of Brechtian Theory on the Production and Performance of 1789 by Ariane Mnouchkine's Théâtre du Soleil // Opticon 1826. 2011. № 10. URL: <https://student-journals.ucl.ac.uk/opticon/article/946/galley/882/view/> (дата обращения: 28.12.2024).

Миллер: «Большую часть времени... освещение охватывает и объединяет толпу будто бы в одно тело — хотя и с разными ролями — зрителей и актеров, позволяя одновременно и идентифицироваться с общим переживанием, и выстроить определенную дистанцию по отношению к действию. Дистанция усиливалась использованными в спектакле приемами отчуждения: поклонами после некоторых эпизодов; анахроничными микрофонами, в которые актеры объявляли, что они будут исполнять в следующей сцене; повторным воспроизведением... одной и той же сцены с разных точек зрения»¹.

Таким образом, художественная природа спектакля «1789» оказывается не до конца осмыслена исследователями. Разница во взгляде на спектакль наиболее видна в оценке позиции зрителя, в которой отмечается либо его погружение в роль «соучастника» исторических событий, либо обратный эффект очуждения и критического восприятия разыгрываемого актерами действия. Оба эффекта отмечаются одновременно Джудит Миллер, однако остается вопрос, как именно они сочетаются и какой итоговый эффект создается в спектакле. Чтобы ответить на него, мы проанализируем «1789» как систему диегетических фреймов, между которыми происходит переключение зрителей через эффекты погружения и очуждения.

Понятия «фрейм», «диегесис» и «экзегесис»

Понятие «фрейм», активно использующееся в социальных науках, разрабатывалось известным американским социологом Ирвингом Гофманом в монографии «Анализ фреймов. Эссе об организации повседневного опыта» 1974 года. Фрейм, в терминологии Гофмана, — это устойчивая схема интерпретации, которая помогает человеку отвечать на вопрос: «Что здесь происходит?» Фрейм определяет спектр возможных в его рамках событий и поступков, то есть позволяет человеку понять, как именно действовать в той или иной ситуации. Как пишет В. С. Вахштайн в диссертации «Теория фреймов как инструмент социологического анализа повседневного мира»: «В трактовке Гофмана фрейм — это одновременно и „матрица возможных событий“, и „схема интерпретации“ событий, присутствующая в любом восприятии. Фреймы организованы в системы фреймов (frameworks). Среди систем фреймов выделяются первичные системы фреймов. Первичные системы фреймов — это и есть „подлинная реальность“»².

Помимо первичных систем фреймов, Гофман выделяет вторичные, то есть связанные с трансформацией существующей реальности в иную систему координат, в том числе реальность художественного мира. В этом ключе Гоф-

¹ *Miller J. Ariane Mnouchkine. P. 76.*

² *Вахштайн В. С. Теория фреймов как инструмент социологического анализа повседневного мира: Автореф. дис. ... кандидата социологических наук: 22.00.01 / ВШЭ. М., 2007. С. 18.*

ман анализирует театральный фрейм с точки зрения неосознаваемых в полноте его носителями правил и условностей.

По Гофману, и зрители, и актеры в момент спектакля играют определенные социальные роли. Любой актер исполняет две роли одновременно: роль персонажа и роль человека, играющего персонажа (актер на сцене). В то же время и зритель выступает как в роли «театрала» — человека, пришедшего в театр и оценивающего игру актера, так и стороннего наблюдателя, зрителя спектакля. Разницу «театрала» и «стороннего наблюдателя» Гофман раскрывает на примере смеха в зрительном зале: «Смех зрителя как реакция на комичность сценического персонажа по обе стороны рампы хорошо отличаются от смеха, которым могут встретить актера, если он не по тексту пьесы обмолвится, споткнется или рассмеется. В первом случае индивид смеется как наблюдатель, во втором — как театрала»¹.

Присутствие наблюдателя, ориентация на перспективу зрителя требует от актеров соблюдения определенного набора «условностей» (conventions). Их использование обеспечивает процедуру «транскрибирования»: перехода от первичной системы фреймов к вторичной, «трансформации фрагмента внесценической, реальной деятельности в сценическое бытие»². В своей работе Гофман подробно описывает, какие именно приемы транскрибирования создают возможность погружения в реальность театрального представления. В том числе это отделенность сцены от зрительного зала, игнорирование актерами присутствия зрителей, мизансценирование и презумпция того, что все происходящее на сцене значимо и осмысленно.

Термин «диегетический фрейм» отсылает к понятию «диегесис», используемому в теории кино и нарратива (нарратологии). «Диегесис» обозначает мир художественного произведения, а термин «диегетический» описывает те элементы произведения, которые относятся к реальности повествуемой истории. В монографии Вольфа Шмидта «Нарратология» понятие «диегесис» вводится в первую очередь для разделения типов отношения рассказчика и повествования: нарратор может быть «диегетическим», то есть повествовать о самом себе как об участнике определенных событий, или «недиегетическим»: «Диегетический нарратор фигурирует в двух планах — и в повествовании (как его субъект), и в повествуемой истории (как объект). Недиегетический же нарратор повествует не о самом себе как о фигуре диегесиса, а только о других фигурах. Его существование ограничивается планом повествования, „экзегесисом“»³.

¹ Гофман И. Анализ фреймов. Эссе об организации повседневного опыта. М.: Институт социологии РАН, 2003. С. 192—193.

² Гофман И. Анализ фреймов... С. 201.

³ Шмидт В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 58—59.

Соединяя теорию фреймов с нарратологическим подходом, мы можем утверждать, что восприятие зрителя или читателя определяется набором правил и условностей (фреймом), позволяющим достраивать в своем воображении реальность художественного мира. Тот фрейм, который задает пространственно-временной универсум художественного мира, мы будем называть диегетическим. Театральный фрейм, который организует реальность коммуникации между «актером» и «театралом», в этой терминологии, будет считаться экзегетическим, то есть внеположенным миру художественной реальности.

Процесс погружения зрителя в позицию «соучастника» тех событий, которые проживают персонажи спектакля, в предложенных нами терминах понимается как переключение из экзегетического фрейма в диегетический. Процесс очуждения связан с обратным процессом, а именно — удержанием во внимании зрителя реальности экзегетического фрейма. В спектакле «1789», как мы собираемся показать в нашем анализе, были задействованы приемы, провоцирующие одновременно оба эффекта, в сложном синтетическом сочетании.

Анализ спектакля «1789»

Система фреймов. Двойственность художественного эффекта спектакля «1789» во многом обеспечивалась трехуровневой системой фреймов. Труппа Театра дю Солей фактически приглашала зрителя принять определенные игровые обстоятельства еще до начала действия, через сопутствующий текст в программке к спектаклю. Приведем его перевод: «На следующий день после стрельбы на Марсовом поле 17 июля 1791 года, когда Национальная гвардия под командованием Лафайета открыла огонь по людям, пришедшим потребовать свержения короля, жонглеры принялись разыгрывать главные события только что прошедших двух лет: от заседания Генеральных штатов до провозглашения военного положения, через штурм Бастилии, „Великий страх“, ночь 4 августа. Таким образом они хотели показать, как были преданы большие надежды и обманут нескончаемый энтузиазм народа, как дворянская аристократия была заменена на аристократию богатых.

Для этого жонглеры, а за ними и труппа Театра дю Солей, воплотившая их в реальность, используют все возможные средства всех возможных театральных форм, от пантомимы до трагедии, от марионеток до оперы-буфф.

Так они играют как значимых, так и второстепенных персонажей 1789 года. Эти персонажи показаны через взгляд народа, какими простые люди могли их представлять и чувствовать, живя и страдая во время этой революции»¹.

¹ Le programme du «1789». URL: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/1789-1970-223> (дата обращения: 28.12.2024).

Текст программки задавал основные ориентиры для восприятия последующего действия и прямо обозначал двойную структуру диегетического фрейма: зрители шли на спектакль жонглеров 1791 года, которых воплощали (*leur a donné corps*) актеры труппы Театра дю Солей. То есть возникал промежуточный фрейм, в котором реальность экзегесиса и диегесиса не была разделена никакими внешними признаками.

В результате в структуре спектакля «1789» мы можем выделить три вложенных друг в друга фрейма.

Фрейм 1 (экзегесис): Спектакль «1789» Театра дю Солей.

Фрейм 2 (метадиегесис¹): Площадной спектакль времен Великой французской революции.

Фрейм 3 (диегесис): События и герои истории Великой французской революции.

Базовый экзегетический фрейм задавал отношения зрителя и актеров Театра дю Солей, создателей спектакля. В случае «1789» этот фрейм был частью художественной структуры, что характерно для эстетики «эпического театра» Брехта. Второй фрейм создавал пространство метадиегесиса, а именно площадного спектакля 1791 года, который перед зрителями играли персонажи-актеры. Сюжеты их постановки создавали внутри второго фрейма пространство диегесиса, которое было организовано множеством разножанровых номеров, постановок и ситуаций, объединенных общим сюжетом — историей Великой французской революции.

Устройство системы фреймов спектакля «1789» создавало парадоксальный эффект. С одной стороны, сама эстетика площадного спектакля, насыщенная открытыми приемами — переходами из роли в роль, представлениями актеров, комментариями рассказчиков, — фокусировала внимание зрителя на театральной природе действия, экзегесисе. С другой стороны, ситуация площадного спектакля помещалась в рамку игровой ситуации: пространство диегесиса хронологически совпадало со временем действия событий метадиегесиса. В результате по ходу спектакля границы между тремя фреймами размывались.

Размытие границ между фреймами было обусловлено в том числе спецификой театрального пространства. В отличие от классического «театрального фрейма» по Гофману, в экзегетическом фрейме спектакля «1789» не было проведено жестких границ между сценическим пространством, зрительным залом и закулисем. Как отмечает Виктория Нес Кирби в записи спектакля: «Перед спектаклем пространство ярко освещено и весь зал кажется огромным и очень простым. Ничего не скрыто от зрителей. Мы можем видеть исполнителей (их почти сорок), наносящих грим за длинным столом и скамей-

¹ Термин «метадиегезис» был введен Жераром Женеттом для описания ситуации повествования в повествовании. В статье используется для обозначения промежуточного фрейма.

ке под „контрольной башней“. Больше вешалок для костюмов, столов, лавок, чемоданов, шкафчиков находится в двух дальних концах зала. Зрители могут свободно перемещаться, болтать с участниками труппы или подыскивать себе место, откуда они будут смотреть спектакль»¹.

Кроме того, подобная организация пространства задавала возможность расширения функциональных ролей. Технически актерам необходимо было дополнительным образом привлекать и переключать внимание зрителей-2, чтобы они понимали, куда смотреть в каждой новой сцене. Для этого актеры использовали прямые обращения и зазывания, которые легко переходили в открытое нарративное сопровождение сценического действия и в прямую коммуникацию со зрителями-2. В результате сценическая ткань драматического действия усложнялась, открывая пространство сложных игровых переходов между позициями актера и рассказчика. Рассказчики, комментируя действие, задавали отношение к персонажам и подавали под определенным углом разыгрываемые актерами ситуации. Кроме этого, комментарии рассказчиков позволяли осуществлять переходы между фреймами, работая как на эффект погружения, так и на эффект очуждения.

Приемы погружения. Опишем, как в спектакле использовался прием погружения зрителей в роль. «1789» начинался с выхода к зрителям Рассказчика. Опираясь на видеозапись спектакля², мы можем описать эту сцену следующим образом. Рассказчик, одетый в средневековый костюм, поднимается на один из помостов практически из толпы зрителей. Толпа шумит, он бьет по деревянному помосту, ожидая, пока зрители затихнут. После этого он обращается в зал: «Дамы и господа, мы будем играть перед вами побег короля. Музыка!» Начинает играть сцена бегства короля в Варенн. В конце этой сцены актеры, играющие королевскую чету, мерным шагом проходят по помосту, вдоль которого стоят зрители в тишине. В это же время Рассказчик произносит: «У Парижа толпа собралась вдоль дороги, чтобы смотреть, как проходит их король, в замершей тишине, не снимая шляп».

В этот момент план метадиегесиса, в котором толпа парижан собралась смотреть на Короля, оказывается уподоблен плану экзегесиса, в котором зрители смотрят на актера, играющего Короля. Ситуация, описываемая в нарративе, оказывается уподоблена реальной ситуации, разворачивающейся в физическом пространстве театра. Зрители на мгновение оказываются соотнесены с персонажами рассказываемой им истории.

Таким образом, уже первая, вводная сцена спектакля задавала сложную природу отношений зрителей и сценического действия. С одной стороны,

¹ Collaborative Theatre: the Theatre du Soleil sourcebook. P. 3.

² 1789: La Révolution doit s'arrêter à la perfection du Bonheur. Un film du Théâtre du Soleil réalisé par Ariane Mnouchkine. Bel Air Classiques, 2016. 146 m. Последующие цитаты будут приводиться по записи спектакля в переводе автора.

действие преподносилось зрителю как условное: с комментарием рассказчика, выходящего на сцену к актерам; элементами пантомимы; приемом игры одних и тех же персонажей разными актерами. Все это не давало зрителю погрузиться в действие через соотнесение себя с каким-либо персонажем диегесиса. С другой стороны, прием прямого сопоставления зрителей и толпы, собравшейся наблюдать возвращение короля в Париж, задавал определенную роль зрителям в диегетическом пространстве (фрейм 3). Эта роль молча внимающей, но непокорной королю толпы сразу предлагала зрителям определенную точку зрения на события Великой французской революции.

Следующие эпизоды спектакля давали зрителю эмпатически присоединиться к персонажам фиктивного мира и через это погрузиться в реальность метадиегесиса. Актеры разыгрывали три сцены, в которых показывалась тяжелая жизнь французских крестьян. После этого по сюжету спектакля перед персонажами появлялся глашатай, который призывал крестьян писать жалобы королю. На помост напротив глашатая выходили три персонажа, крестьяне, которые начинали радостно обсуждать возможные перемены, прямо обращаясь к зрителям как сочувствующим сообщникам.

Схожий прием использовался и в знаменитой сцене взятия Бастилии. Актеры распределялись по пространству и, подзывая к себе зрителей, начинали рассказывать им от лица персонажей о событиях 14 июля 1789 года. Зрители-2 в этой сцене также оказывались в позиции сообщников, с которыми «люди Парижа» делились своими переживаниями: начиная с интимного полусшепота и заканчивая призывными криками восстания. Вовлекая зрителей во взаимодействие, актеры косвенно предлагали им представить себя на месте парижан во время взятия Бастилии. Например, один из риторических вопросов, которые актеры бросали зрителям, звучал так: «Если бы вы были... в 1879 году, чтобы вы сделали, чтобы достать оружие?»

Следующие сцены спектакля подразумевали уже прямую идентификацию зрителей-2 с героями нарратива о взятии Бастилии. После радостных возгласов и объявления о том, что народ победил и его условия выполнены, начинался площадной праздник. Актеры расходились по площадкам и начинали исполнять цирковые номера и играть со зрителями в простые игры: выбрать число в лотерее, кинуть мешочек с краской в круг с изображением Марии-Антуанетты, кинуть шляпу на палку. Праздник прерывало появление актера в роли маркиза Лафайета, другие актеры встречали его с ликованием. Лафайет брал слово и, начиная с приветствий и хвалы в адрес народа, постепенно менял тон и требовал от собравшихся прекратить праздник. Актер в роли Офицера обходил толпу зрителей с криками «Разойтись!». В этот момент среди зрителей-2 звучал недовольный ропот и свист.

Реакция зрителей-2 в этой сцене явно показывает эмоциональную присоединенность к роли празднующих парижан. Действия персонажей маркиза Лафайета и Офицера в этой сцене были обращены не к актерам, а исключи-

тельно к зрителям, которые за счет погружения в действие почувствовали себя естественно в роли толпы парижан в 1791 году и подхватили предлагаемые им обстоятельства. С точки зрения зрителей-1, зрители-2 оказывались в этот момент частью общей мизансцены, представляющей картину событий 1791 года.

Сразу после сцены разгона толпы вводится персонаж-резонер Жан-Поль Марат. Дальнейшее действие спектакля — сцены парламентских дебатов, объявление военного положения Национальным собранием, введение имущественного ценза для депутатов — перебивалось прямыми обращениями Марата к «согражданам» и призывами не останавливаться на достигнутом и продолжать революцию. Его слова актуализовали уже имеющийся у зрителей опыт, полученный ими во время спектакля и в то же время обращались к опыту недавней революции 1968 года. То есть переключали зрителей в экзегетический фрейм взаимодействия с актерами Театра дю Солей, транслирующими собственную точку зрения на общий для актеров и зрителей исторический опыт.

Приемы очуждения. Анализ системы фреймов и приемов погружения показывает, что эффект очуждения в том значении, в котором он понимался Бертольтом Брехтом, не достигался спектаклем «1789»: актеры Театра дю Солей все время спектакля оставались в пространстве игровой реальности, не выходя в непосредственную диалексисом коммуникацию со зрителем.

В то же время отдельные приемы очуждения постоянно использовались в постановке, создавая специфический эффект, который можно обозначить как «очуждение в погружении». Можно выделить две основные функции этих приемов. Во-первых, это размытие границ между диалексическим и метадиалексическим фреймами. Во-вторых, предотвращение возможного сочувствия зрителя по отношению к персонажам-антагонистам.

Антагонисты (король, королева, дворяне, священники, буржуа, маркиз Лафайет) были показаны в спектакле нереалистично-гротескно: излишне красочные костюмы и грим создавали комический эффект, а игра актеров подчеркивала неестественность поведения персонажей или их злонамеренную жестокость. Эта манера исполнения во многом задействовала приемы очуждения: актеры не вживались в роль и открыто демонстрировали свое отношение к персонажам.

В наиболее яркой форме этот прием был задействован в сцене кукольного спектакля под названием «Собрание Генеральных штатов». Актеры начинали действие с прямого обращения ко зрителям и рассказа о будущем представлении (фрейм 2). В самом спектакле участвовали куклы короля, королевы и Жака Неккера, а также собирательные персонажи «Аристократия», «Духовенство» и «Третье сословие». Актеры, управляющие куклами, использовали голос, мимику и пластику, чтобы выразить свое отношение к персонажам. При этом, поскольку они оставались в роли площадных актеров, действующ-

щих лиц событий 1791 года (фрейм 2), зритель считывал в первую очередь отношение этих персонажей к событиям «Собрания Генеральных штатов». Эмпатического соотнесения с королем и королевой в этом случае не могло возникнуть, хотя именно их проблемы были в фокусе в этой сцене.

Подобный прием очуждения событий диегесиса за счет приемов вскрытия театральной условности повторялся в ряде сцен спектакля. Приведем пример сцену «Измены короля». Основной герой-рассказчик этой сцены — актер-маг (*bateleur-Magicien*), он же граф Калиостро, который появляется после согласия короля на уступки Генеральным штатам. Калиостро обращается к зрителям: «На этом все могло бы закончиться, но за фальшивой добротой короля скрывается ужасное коварство. Его окружение не дремлет». Затем появлялись три женщины в ярких костюмах, вначале делался акцент на том, что это актрисы. Калиостро: «Три существа передо мной, — это три актрисы, имен которых я не буду называть, желая защитить их от смертельных молний королевской ярости после того, что вы сейчас увидите...» Сразу после этого уже в образах Марии-Антуанетты, мадам де Ламбаль и герцогини де Полиньяк актрисы озвучивали свои пожелания: отставка Неккера, убийство депутатов, введение австрийских войск в Париж для наказания граждан. Калиостро передавал им сосуд, из которого они поили короля, после чего тот вскакивал и произносил гневную речь, угрожая расправой депутатам и парижанам.

Несмотря на явно сказочную манеру изложения событий, образ короля, посылающего войска на революционный Париж, создавал реальное драматическое напряжение. Так, после сцены одурманивания короля актер-Калиостро, снимая часть своего костюма, обращался к зрителям: «...оставим фантазии и вернемся к реальности», и далее уже в образе площадного актера рассказывал об окружении Парижа королевской армией. Прием очуждения — резкого перехода из диегесиса в метадиегесис — в этой сцене фактически работал на еще большее погружение зрителей в предлагаемые обстоятельства. В финале сцены Калиостро обращался ко всем присутствующим, и актерам, и зрителям: «Вы действительно трусы! Чего вы ждете, чтобы восстать? Вы позволите им это сделать?»

В дальнейшем король выводился в спектакле либо как комический персонаж, отличающийся трусостью, жадностью и напыщенностью, либо как безличный символ. В финальных сценах спектакля он уже не присутствовал, например, вместо него в одной из сцен появлялся аллегорический персонаж «Королевское вето», с которым по сюжету обходились гораздо более грубо и жестоко, чем это было бы допустимо с живым человеком. В еще одной сцене роль короля играла огромная кукла, которую парижанки несли как трофей. Можно сделать вывод, что очуждение образа короля происходило в том числе через замещение его как персонажа на аллегорическую фигуру и неодушевленное изображение.

Ближе к концу спектакля роль антагониста постепенно переходила к коллективному образу буржуазии, которая противопоставлялась народу и фактически вставала на место предыдущего правящего класса, аристократии. По ходу спектакля подчеркивалось, что буржуазия использовала достижения революции для захвата власти и подчинения народа. Эта интерпретация событий заостряла внимание не на сословном делении, уже не актуальном в XX веке, а на делении на богатых и бедных, создающем новые формы угнетения. Таким образом, постепенное смещение буржуазии в позицию антагониста резонировало с недавними событиями антибуржуазной студенческой революции, подводя к явным параллелям с современностью. В результате история об успехе революции 1789 года и обмане народа буржуазией начинала звучать как призыв к продолжению борьбы в настоящее время.

В этом отношении показательной является итоговая сцена спектакля. В классическом «театральном фрейме» момент завершения спектакля подразумевает «снятие масок», то есть открытый переход актеров из диегетического пространства в экзегетическое. В спектакле «1789» выход актеров на поклон становится дополнительной сценой спектакля, разрешающей драматическое напряжение. Отсылая к сцене празднования взятия Бастилии, эта сцена являлась будто бы предзнаменованием будущей победы революции, которая возможна в реальности сегодняшнего дня, в которой находятся актеры Театра дю Солей и зрители спектакля. Приведем характерное описание финальной сцены спектакля в записи Виктории Нес Кирби: «...громкая победная музыка наполняет пространство, включается все освещение, актеры Театра дю Солей вбегают со всех сторон, поднимаются на помосты и радостно кланяются зрителям. Они быстро исчезают и появляются, на этот раз держась за руки. Образуя длинную цепь, они танцуют на деревянной конструкции, зрители, очень воодушевленные, аплодируют. Актеры не перестают двигаться, кланяться, улыбаться, танцевать, посылать воздушные поцелуи зрителям. Наконец, зрители и актеры начинают хлопать вместе, пока громкий, шумный ритмичный стук не заглушает практически музыку. Общая праздничная радость длится несколько минут»¹.

В результате мы можем утверждать, что финал спектакля «1789» стал одним из важнейших композиционных элементов, в котором совмещались экзегетический и диегетический фреймы. Актеры не выходили окончательно из диегетического пространства, а сохраняли двойственность своего способа существования. В этом случае и зрители не выходили совместно с актерами из игрового фрейма, а приглашались к совместному эмоциональному переживанию единения в рамках общего мифа.

Под «мифом» мы имеем в виду установку на реальность нарратива. Если игровой фрейм подразумевает художественную условность, возможность входа в пространство диегесиса и выхода из него, то мифологический фрейм

¹ Collaborative Theatre: the Theatre du Soleil sourcebook. P. 15.

подразумевает восприятие пространства диегесиса как отражения реального устройства мира. История Великой французской революции в случае спектакля «1789» из пространства давно завершенного прошлого переходила в реальность актуального и сегодня национального мифа, в рамках которого актеры предлагали зрителям осмыслять свое место в истории.

Таким образом, восприятие зрителя было организовано структурой спектакля «1789» следующим образом: зритель должен был сначала эмпатически сопережить бедствиям персонажей-крестьян, солидаризироваться с ними в противопоставлении персонажам-антагонистами, возможность сочувствия которым разрушалась приемами очуждения. Затем зритель должен был присоединиться к общему ликованию после сцены взятия Бастилии, а потом пережить разочарование во время разгона праздника. Вторая часть спектакля в большей степени работала на переосмысление через призму новой точки зрения реальности сегодняшнего дня: зритель должен был противопоставиться новым персонажам-антагонистам (богатым буржуа) и дальше присоединиться к посылу персонажа-резонера Марата, что дело революции не закончено и нужно его продолжать. Фактически зритель в результате просмотра спектакля должен был присвоить себе определенную картину мира и осмыслить себя в рамках национального мифа — то есть и после завершения спектакля остаться «погруженным» в него как в свою актуальную реальность.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вахштайн В. С.* Теория фреймов как инструмент социологического анализа повседневного мира: Автореф. дис. ... кандидата социологических наук: 22.00.01 / ВШЭ. М., 2007. 25 с.
2. *Гофман И.* Анализ фреймов. Эссе об организации повседневного опыта. М.: Институт социологии РАН, 2003. 750 с.
3. *Проскурникова Т. Б.* Театр. Франции. Судьбы и образы. СПб.: Алетейя, 2002. 471 с. (Gallicinium).
4. *Проскурникова Т. Б.* 1789 // Спектакли двадцатого века / Ред. А. В. Бартошевич. М.: ГИТИС, 2004. С. 327—328.
5. *Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2008. 304 с.
6. *Юберсфельд А.* Ариана Мнушкина и «Театр Солнца» // Теория театра: школа драматического искусства. Семиотика. Эстетика. Исследования. Актуальное прошлое / Сост. А. Раскин. М.: А. Д. & Т., 2001. С. 103—114. (Академические тетради. Вып. 7).
7. Collaborative Theatre: the Theatre du Soleil sourcebook / Compiled and edited by David Williams. London, New York: Routledge, 1999. 285 p.
8. *Donahue T. J.* Mnouchkine, Vilar and Copeau: Popular Theatre and Paradox // Modern Language Studies. 1991. Vol. 21. № 4. P. 31—42.
9. *Karch A.* Theatre for the People: The Impact of Brechtian Theory on the Production and Performance of 1789 by Ariane Mnouchkine's Théâtre du Soleil // Opticon 1826. 2011. № 10. URL: <https://student-journals.ucl.ac.uk/opticon/article/946/galley/882/view/> (дата обращения: 28.12.2024).
10. Le programme du «1789». URL: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/1789-1970-223> (дата обращения: 28.12.2024).
11. *Miller J.* Ariane Mnouchkine. London; New York: Routledge, 2018. 178 p.

Аннотация

В статье анализируется спектакль «1789» Театра дю Солей как система диегетических фреймов. Выделяется три основных фрейма, между которыми происходит переключение зрителя по ходу спектакля через процессы погружения и очуждения. Основной принцип воздействия спектакля на зрителя связывается с размытием границ между фреймами. В результате события Великой французской революции актуализируются как совместный исторический опыт, требующий продолжения революции в современности.

Abstract

The article studies the play 1789 by the Théâtre du Soleil as a system of diegetic frames. The author focuses on three main frames, between which the audience is switched throughout the performance over the processes of immersion and alienation. The impact created by the performance influences the viewer by blurring of the boundaries between these frames. Consequently, the events of the French Revolution are actualized as a shared historical experience that requires the continuation of the revolution.

- ✓ *Ключевые слова:* Театр дю Солей, Ариана Мнушкина, «1789», анализ фреймов, диегесис, экзегесис, погружение, очуждение, Великая французская революция.
- ✓ *Keywords:* Théâtre du Soleil, Ariane Mnouchkine, 1789, frame analysis, diegesis, exegesis, immersion, alienation, French Revolution.

Для цитирования: *Кожекина М. В.* Организация восприятия зрителя через процессы погружения и очуждения в спектакле Арианы Мнушкиной «1789» // Временник Zubovskogo instituta. 2025. Вып. 1 (48). С. 109–122.

«Поистине и дело народное, и дело высочайшего искусства» (к вопросу о значении творчества Виктора Васнецова в контексте русского церковно-монументального искусства второй половины XIX века)

КЛИМОВ ПАВЕЛ ЮРЬЕВИЧ

*Кандидат искусствоведения, заведующий отделом
живописи второй половины XIX — начала XXI века,
Государственный Русский музей (Санкт-Петербург, Россия)*

KLIMOV PAVEL Y.

*PhD (Art Criticism), Head of the Painting Department
of the Second Half of the 19th Century — the Early 21st Century,
The State Russian Museum (Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: klimow@mail.ru

В 2023 году исполнилось 175 лет со дня рождения выдающегося мастера живописи Виктора Михайловича Васнецова, а в 2024 году в Третьяковской галерее¹ и Русском музее² открылись его масштабные ретроспективы³. Чуть ранее выставку работ художника, приуроченную к той же дате, показал Музей истории религии в Санкт-Петербурге⁴. Для нескольких поколений советских людей, да и для наших нынешних соотечественников, Васнецов прежде всего автор любимых, известных с детства картин на сказочные и былин-

¹ В Третьяковской галерее работы Виктора Васнецова были показаны вместе с произведениями его брата Аполлинария Васнецова и внука — Андрея Васнецова. См.: Васнецовы. Связь поколений. Из XIX в XXI век / Науч. ред. О. Д. Атрощенко. М.: ГТГ, 2024 (авторы статей О. Д. Атрощенко, Е. В. Васина, С. Д. Горбачева, И. В. Данильян, Д. В. Манукян, И. А. Ртищева, М. П. Сенющенкова, Л. В. Федорова).

² См.: Виктор Васнецов. К 175-летию со дня рождения / Сост. С. В. Кривонденченков. СПб.: ГРМ, 2024 (авторы статей П. Ю. Климов, Д. А. Ключков, С. В. Кривонденченков, Е. В. Нестерова, В. Г. Смолицкий, А. Е. Ухналев).

³ Последняя крупная выставка Виктора Васнецова, предшествующая этим ретроспективам к 175-летию художника, проходила в Москве и Ленинграде в 1990 году. См.: Виктор Михайлович Васнецов (1848—1926): Каталог выставки. Государственная Третьяковская галерея / Отв. ред. Л. И. Иовлева; вступ. статьи Г. Ю. Стернин, В. Г. Смолицкий, Е. И. Кириченко, Э. В. Пастон. Л.: Аврора, 1990.

⁴ Выставка «В. М. Васнецов и последователи» проходила в стенах ГМИР в декабре 2023 — марте 2024 года. Посвященное этой теме издание-каталог, составленное М. В. Басовой, вышло в 2013 году. См. примеч. 2 на с. 125.

ные сюжеты. Тем удивительнее факт, что современники, свидетели периода расцвета творчества художника, видели в Васнецове преимущественно монументалиста, возродившего стенную церковную роспись — традиционный для России вид творчества, находившийся, как тогда полагали, в глубоком упадке. Заслуги Васнецова в данной области были столь неоспоримы, а известность — столь велика, что в начале 1920-х годов искусствовед Виктор Никольский с грустью констатировал: «представление о Васнецове — религиозном художнике, к сожалению, почти заслонило Васнецова — художника русской сказки...»¹ Примерно о том же, имея в виду другие грани его таланта, писал и Игорь Грабарь в 1926 году в своей статье-некрологе, посвященной мастеру. Признавая высокие достоинства церковных росписей Васнецова, он вместе с тем сетовал: «блестящей выдумкой, эффектностью композиций и местами подлинным пафосом Васнецов впечатляюще воздействует на зрителя, совершенно проглядевшего из-за них Васнецова — жанриста и портретиста»². Таким образом, перестановка акцентов во взгляде на васнецовское творчество, произошедшая за последние сто лет, была связана не только с характером атеистической советской эпохи, но и с желанием исследователей полнее раскрыть публике универсальность дарования художника.

Но так ли уж «подслеповато» было современное Васнецову большинство, видевшее в нем гения монументализма и подчас проявлявшее мало почтительного интереса к его станковым произведениям? Представляется, что — нет, ибо задачи, которые ставил художник перед собой, с одной стороны, в монументальном, а с другой — в станковом творчестве, были почти несопоставимы и по масштабам, и по своей общественной значимости. Главные монументальные проекты, в которых Васнецов играл ведущую роль, — Владимирский собор в Киеве, храм Воскресения (Спас на Крови) в Петербурге, Александро-Невский собор в Варшаве, — были проектами не только художественными, но и идеологическими, инициированными государством с целью утвердить имперское единство. Процесс возведения и создания убранства этих храмов широко освещался в печати, картоны росписей и мозаик регулярно демонстрировались на выставках. Когда в 1885 году после некоторых колебаний Васнецов согласился на предложение своего товарища академических лет Адриана Прахова осуществить роспись стен собора во имя святого равноапостольного князя Владимира в Киеве³, он, возможно, и сам не

¹ Цит. по: Виктор Васнецов. Письма. Новые материалы / Автор-сост. Л. В. Короткина; науч. ред. В. А. Леньшин. СПб.: АРС, 2004. С. 292.

² Цит. по: Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников / Сост., вступ. статья и примеч. Н. А. Ярославцевой. М.: Искусство, 1987. С. 335.

³ В 1898 году Васнецов писал В. В. Стасову: «С Праховым Адр[ианом] я познакомился очень давно — в Академии у Репина. Знакомство наше не прекращалось до самого Владимирского собора. Без него, конечно, я не был бы приглашен во Владимирский собор» (Цит. по: Виктор Васнецов. Письма. Новые материалы. С. 118).

ожидал, что далее, на волне собственного успеха, окажется втянутым в «конвейер» по исполнению непрекращающихся церковных заказов. Но именно они поставили Васнецова в фокус общественного внимания, и именно им до революции художник посвятил основное творческое время, между тем как создание станковых полотен, книжных иллюстраций и проч., говоря словами художника и искусствоведа Николая Прахова, сына Адриана Прахова, стало в значительной степени восприниматься мастером «как необходимая передышка в утомительной церковной работе»¹. Так что же заставило Васнецова, талантливого жанриста, портретиста, создателя сюжетных полотен на темы сказок и былин, отвлечься от привычных занятий и подняться на «церковные леса»? Ответ на этот вопрос следует, конечно, искать в характере задач, исторических и художественных, которые ставило само время.

С конца 1980-х годов, когда появилась возможность целенаправленного изучения русской церковно-монументальной живописи второй половины XIX — начала XX века, ранее находившейся по идеологическим причинам на периферии научного осмысления, монументальные произведения Виктора Васнецова снова, как и при жизни художника, оказались в центре внимания специалистов. Наибольший вклад в их исследование внесли М. В. Басова², Г. К. Вагнер³, С. Д. Горбачева⁴, В. О. Гусакова⁵, Н. С. Кутейникова⁶, К. И. Маслов⁷, Л. В. Федорова⁸, Н. А. Ярославцева⁹ и целый ряд других авторов. При этом творчество Васнецова как церковного живописца рассматривалось главным образом в контексте стилистических и религиозно-философских исканий Серебряного века, что было и понятно: неожиданное «открытие» зано-

¹ Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники... С. 307.

² Басова М. В. В. М. Васнецов и его последователи: живопись, графика, декоративно-прикладное искусство конца XIX — начала XX века из собрания ГМИР: Каталог. СПб.: СПбГУТД, 2013.

³ Вагнер Г. К. В поисках истины. М.: Искусство, 1993.

⁴ Горбачева С. Д. Графика стен Владимирского собора в Киеве // Васнецовы. Связь поколений. Из XIX в XXI век. С. 90—97.

⁵ Гусакова В. О. Виктор Васнецов и религиозно-национальное направление в русской живописи конца XIX — начала XX века. Л.: Аврора, 2008.

⁶ Кутейникова Н. С. Религиозная живопись В. М. Васнецова // Культура. Искусство. Религия. Проблемы взаимодействия. Л.: Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры, 1990. С. 25—40.

⁷ Маслов К. И. Росписи В. М. Васнецова во Владимирском соборе в художественной критике конца XIX века // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства 2017. Вып. 28. С. 83—108.

⁸ Федорова Л. В. «Я прилагал все силы к делу плодотворному». Живопись В. М. Васнецова во Владимирском соборе в Киеве // Васнецовы. Связь поколений. Из XIX в XXI век. С. 70—89.

⁹ Ярославцева Н. А. Царица небесная и женщина земная. Образ Богоматери в творчестве Виктора Васнецова // Советский музей. 1991. № 7—8. С. 45—55.

во после десятилетий умолчания мощного и значимого пласта отечественной культуры определило этот акцент самым естественным образом. Вместе с тем по-своему важным является исследование связи васнецовского монументального наследия не только с эпохой, внутри которой творил мастер, но и с эпохой предшествующей, оказавшей начальное влияние на формирование его взглядов и профессиональных навыков. Раскрытию отдельных аспектов этой проблемы и посвящена данная статья.

Мощный подъем академической монументальной живописи в романтическую эпоху, осуществленный силами выдающихся профессоров Императорской Академии художеств (К. П. Брюллов, П. В. Басин, Ф. А. Бруни, В. К. Шебуев, А. Т. Марков), ознаменовался, в частности, появлением комплекса росписей и мозаик Исаакиевского собора в Петербурге, а также интересными попытками создания русско-византийского направления в церковной стенописи (Г. Г. Гагарин, А. Е. Бейдеман, Т. А. Нефф), основными представителями которого во второй половине XIX века стали профессиональные иконописцы-«богомазы», занимавшиеся не только росписями новых церквей, но и бравшие подряды на реставрацию и «поновление» стеной живописи в древних храмах¹. В последовавшее далее время реформ Александра II интерес художников к монументальному творчеству существенно снизился: капиталистический рынок, давший новый толчок развитию станковых форм творчества, а также атеизм, все более распространявшийся в образованных слоях, не могли не сказаться на развитии монументального религиозного искусства, всегда требовавшего заинтересованной поддержки как со стороны народной массы, так и со стороны власти. Фокусировка внимания на самых что ни на есть «материальных» проблемах, распространение позитивистских философских учений и естественно-научных взглядов, безусловно, способствовали духовной переориентации общества и переоценке традиционных форм его организации.

Строительство культовых зданий при Александре II продолжалось, но его размах уже не мог сравниться с прежним. Например, в Петербурге в 1860—1870-е годы преобладающей формой вновь построенных храмов стали часовня или домовая церковь. Отчасти это было связано с тем, что в царствование Николая I Северная столица обрела целый ряд больших церковных сооружений и строительство новых уже не казалось насущной задачей. Как бы то ни было, у художников с академическим образованием становилось все меньше возможностей попробовать себя в масштабных проектах. К тому

¹ Самая прославленная артель «богомазов», которая отличалась высоким качеством работы, была сформирована в Палехе Н. М. Сафоновым и исполняла самые ответственные заказы, поступающие от государства. В частности, она работала в Софии Новгородской, Успенском и Дмитриевском соборах Владимира, в Ростовском кремле, в Ипатьевском монастыре Костромы и т. д. Сафонов за свои заслуги был возведен в звание Потомственного почетного гражданина и Поставщика Двора Его Императорского Величества.

же значительную конкуренцию им, как и прежде, составляли ремесленные артели «богомазов», которые работали быстрее и брали дешевле.

Самым крупным и единственным в своем роде предприятием пореформенной эпохи в области создания церковных монументальных росписей явилась внутренняя отделка храма Христа Спасителя в Москве, посвященного победе над Наполеоном в Отечественной войне 1812 года. Это грандиозное сооружение по проекту Константина Тона, задуманное в русско-византийском стиле, было заложено в сентябре 1839 года, но работа над его росписью вступила в стадию практической реализации лишь в середине 1860-х годов. Она продолжалась почти два десятилетия, и в июне 1883 года храм наконец был торжественно освящен в присутствии императора Александра III¹.

К моменту начала создания живописного убранства храма Христа Спасителя выдающиеся монументалисты романтической эпохи — Петр Басин, Федор Бруни, Алексей Марков — практически сошли со сцены и работали в нем руками своих учеников: росписи парусов по картонам Бруни осуществлял Карл Вениг, за Басина в барабане купола работал Николай Кошелев, а купольный свод по эскизам Маркова расписывала команда в составе Ивана Крамского, Богдана Венига и Ивана Макарова, которого со временем заменил тот же Кошелев. Однако завершить свою миссию удалось только бригаде Крамского: в 1875 году, инспектируя храм Христа Спасителя, Александр II увидел роспись паруса, которую Карл Вениг делал по картону Федора Бруни в строгом стиле последнего. Царю, бывшему поклонником салонного искусства в духе Константина Маковского, эта живопись не понравилась, и он повелел ее «исправить», что привело в конечном счете к передаче всего заказа на паруса Евграфу Сорокину. Такая же судьба постигла живопись барабана купола, где роспись по эскизам Басина заменила собственная композиция Кошелева. Таким образом, старых профессоров, носителей высоких традиций академической классики, заменили их талантливые ученики — отличные мастера на все руки, виртуозы кисти, овладевшие многими жанрами, но не предложившие глубоких и актуальных художественных идей. Собственно, в полемике с этим приятным глазу, но поверхностным и лишенным какой-либо национальной специфики искусством формировался церковный стиль Виктора Васнецова, который он вырабатывал в условиях консервативного правления Александра III — человека религиозного, русофильски настроенного и крайне равнодушного, в отличие от отца, к искусству.

Присутствовал в исканиях Васнецова и другой момент — этический. Известно, что Комиссия по постройке храма Христа Спасителя, чтобы ускорить процесс росписи стен, привлекла в середине 1870-х годов к живописным работам целый ряд мастеров реалистической ориентации, в том чис-

¹ См. об этом подробнее: *Климов П. Ю. Живописное убранство храма Христа Спасителя // Храм Христа Спасителя / Сост. Л. Д. Полиновская. М.: Московский рабочий, 1996. С. 75—132.*

ле Владимира Маковского, Иллариона Прянишникова, Василия Сурикова, Ивана Творожникова, Николая Неврева, Алексея Корзухина, Александра Литовченко, Фирса Журавлева, Николая Бодаревского и др¹. Некоторые из них ранее не имели серьезной монументальной практики, были духовно далеки от Церкви, а творчески — от проблематики религиозной живописи. В этой легкомысленности и торопливости при выборе исполнителей в полной мере сказалось уже выработанное позитивистское отношение к работе на «церковных лесах» исключительно как к хорошей возможности заработать. Выставлявшийся у передвижников Федор Бронников, к тому времени давнишний житель Рима и человек неверующий, в 1883 году иронизировал в своем письме художнику и коллекционеру Михаилу Боткину: «Итак, да будут благословенны образы, без них я был бы гол как сокол; картинками, верно, капиталов не наживешь...»² И каким контрастом Бронникову звучат слова Васнецова из его послания Василию Поленову, написанные всего несколько лет спустя: «Не считай мои слова самонадеянностью — я крепко верю в силу идей своего дела, я верю, что нет на Руси для русского художника святее и плодотворнее дела — как украшение храма — это уже поистине и дело народное, и дело высочайшего искусства»³.

Но был ли для Васнецова, сына священника и бывшего семинариста, выбор специализации церковного монументалиста закономерным? Думается, что — нет, ибо сам уход в 1866 году будущего художника с последнего курса семинарии и последующий его отъезд в Петербург для учебы в Императорской Академии свидетельствовали не только о резкой корректировке жизненных планов, но и о переменах в умонастроении. Другое дело, что, в отличие от «шестидесятников» круга Василия Перова, сугубо сосредоточенных на изображении народных горестей и считавших вопросы эстетики второстепенными, более молодое поколение смотрело на проблемы современной живописи шире. Позднее Васнецов вспоминал о ранних академических годах: «Все мы тогда считали себя реалистами, искали только правды в искусстве. Положим, правда эта представлялась нам довольно суженной. Подчеркивалась более только „правда“ жизни обличительная и поучительная в известном гражданском смысле, что, впрочем, нисколько не мешало нам жить полной художественной жизнью, стремиться по мере сил к совершенству и любить, по-своему, красоту. Искания правды (хотя и узкой) заставляли нас

¹ К работе пытались также привлечь Николая Ге и Илью Репина, но по разным причинам их участие не состоялось. Известно письмо И. Н. Крамского, адресованное помощнику главного архитектора С. В. Дмитриеву. В нем он перечисляет имена художников реалистической ориентации, подвизавшихся в портретном и бытовом жанрах, но готовых писать образа для храма Христа Спасителя: Василия Максимова, Виктора Боброва, Андрея Лашина, Николая Неврева и др. (ОР РГБ. Ф. 90. Оп. 6. Ед. хр. 51. Л. 18).

² ОР ИРЛИ. Ф. 365. Оп. 1. Ед. хр. 15. Л. 96.

³ Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники... С. 72.

изучать формы и краски в природе действительные и живые, а не выдуманные. Красота для нас не была сама по себе, а служила отражением и выражением высшей духовной красоты, т. е. внутренней, а не внешней только»¹. Таким образом, Васнецов и его сверстники пытались найти определенный баланс между искусством как формой служения обществу, с одной стороны, и служением самому искусству как таковому — с другой. Экспериментальным центром этих поисков стал «Абрамцевский кружок» железнодорожного магната и просвещенного мецената Саввы Ивановича Мамонтова.

Васнецов познакомился с Мамонтовым осенью 1878 года, когда за его плечами уже был экспонированный в том же году на выставке Товарищества передвижников романтический «Витязь на распутье» (1877, зарубежное частное собрание). Художник его показал вместе со своими жанровыми полотнами, находясь, подобно своему персонажу, в том же неопределенном положении. Критика нещадно поносила Васнецова: в бытовых сценах, которые мастер, вернувшись из поездки в Париж (1876—1877), писал экспрессивно, в эскизной манере, она находила много карикатурного, поверхностного, неумелого в рисунке и технически небрежного. Даже близкий художнику Адриан Прахов, хваля васнецовские жанры за наблюдательность и ругая за «недоделанность», выразился самым недружественным образом: «Что же это такое? Ведь это значит — благословение родительское продавать за чечевичную похлебку, найти жемчужное зерно и, не поняв и не оценив его, бросить его в мусорную кучу!»² Прахову вторил популярный в то время писатель Петр Боборыкин, отметив относительно картин «Известие о взятии Карса» (1878, СГХМ) и «Военная телеграмма» (1878, ГТГ), что «мы уже давно... у русских художников не видали образцов такого умышленного пачканья»³. Изрядно досталось и «Витязю на распутье», о котором рецензент влиятельной «Петербургской газеты» написал, как отрезал: «...с художественным произведением „Витязь“ г. Васнецова имеет столько же общего, сколько работа маляра с произведением профессора живописи»⁴. Одним словом, Васнецову, вставшему на творческом распутье подобно витязю, нужна была сильная опора, и он ее нашел в лице Мамонтова, который угадал в молодом художнике выдающийся и перспективный талант.

«Абрамцевский кружок» — собрание единомышленников, увлеченных задачей обновления русского искусства на основе национальной традиции,

¹ Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники... С. 190.

² Цит. по: Виктор Васнецов. Письма. Новые материалы. С. 49.

Статья «Шестая передвижная выставка в доме Общества поощрения художников» была написана Адрианом Праховым под псевдонимом «Профан» и, возможно, не опубликована (см.: Там же. С. 48 (примеч. 13)).

³ Там же. С. 51.

⁴ Там же. С. 47.

естественно тяготел к коллективным и синтетическим формам творчества. К ним, безусловно, относилось и церковное монументальное искусство. Став активным членом кружка, Васнецов оказался вовлечен в целый ряд крупных проектов: написал большие панно для украшения правления Донецкой железной дороги, сочинил эскизы декораций и костюмов к постановке «Снегурочки» А. Н. Островского на домашней сцене у Мамонтова, а также работал в 1881—1882 годах вместе с Василием Поленовым над проектом и убранством абрамцевской церкви Спаса Нерукотворного, для которой, в частности, исполнил несколько икон и рисунок мозаичного пола. Думается, что, не будь в биографии художника этого изящного, почти игрушечного храма, будто пробудившего в нем могучие силы, до поры дремавшие, Васнецов как мастер церковной стенописи мог и не состояться. Однако курьезно, что подлинной «тренировкой» перед подъемом на «церковные леса», продемонстрировавшей и самому Васнецову, и всему окружению его возможности монументалиста, была работа не только далекая от Церкви, но и в понятиях того времени чем-то противоречащая ее вероучению.

В 1882 году¹ к Васнецову обратился граф А. С. Уваров, председатель Комиссии по созданию Исторического музея в Москве, с предложением украсить один из залов будущего музея сценами жизни первобытных людей. Художник, недавно написавший «Бой скифов со славянами» (1881, ГРМ), это предложение принял, чтобы двинуться по временной шкале еще далее в глубь истории. Согласно оговоренной программе Васнецову следовало представить ряд эпизодов, объединив их в многометровый фриз, расположенный по периметру круглого зала и прерываемый в нескольких местах окнами. Среди указанных сцен, в частности, была охота на медведя, но молодой мастер, захваченный необычной темой, настоял на том, чтобы ему разрешили заменить медведя мамонтом — вымершим животным, гораздо в большей степени соотносившимся с научными представлениями о заре человечества. Неизвестно, сыграло ли тут роль созвучие этого сюжета с фамилией Саввы Мамонтова, но последний великодушно предоставил Васнецову для работы над «Каменным веком» (1883—1885, ГИМ) мастерскую в Абрамцеве.

Васнецов, готовясь к исполнению многометрового фриза, с интересом знакомился с материальными свидетельствами древней жизни из собрания Исторического музея, консультировался у специалистов-археологов и читал немногочисленные на тот момент исследования, синтезировав затем изученное в реальное ощущение давно минувшего. Собственно, это последнее было тем главным, без чего Васнецов не приступил бы к работе. Позднее он вспоминал: «Изображая людей каменного века, я провидел в них предков наших древних вятичей (Васнецов был уроженцем Вятской губернии. — П. К.). Пи-

¹ См.: Государственная Третьяковская галерея: Каталог собрания. Живопись второй половины XIX века. Т. 4. Кн. 1: А—М. М.: Красная площадь, 2001. С. 119.

сал я их вовсе не по книгам, не по материалам раскопок, а по внутренней догадке, по своему чутью. Может быть, и присочинил что, добавил и даже исказил, но всё это шло от моего понимания и чувства прошлого»¹.

Любопытно, что практически параллельно Васнецову близкий сюжет — «Возвращение с охоты на медведя» (1882) — разрабатывал для Историко-археологического музея в Сен-Жермен-ан-Ле под Парижем Фернан Кормон². Сравнение результатов этого заочного «соревнования» Васнецова и Кормона, впервые произведенное еще в самом конце XIX столетия Владимиром Стасовым в его обширной статье³ о выдающемся русском художнике, оказывается, безусловно, не в пользу француза, изобразившего на своем колоссальном полотне сцену демонстрации старейшине племени добытого медведя. Композиция Кормона не только почти лишена динамики действия, но и приправлена салонной красотой, особенно заметной в изображении южного пейзажа, детей и обнаженной женской натуры, трактованной с откровенным налетом эротизма, что в экспозиционном контексте смотрится не очень уместно (напомним, что картина писалась для Историко-археологического музея). Васнецовский же фриз, где свобода живописной манеры не умаляет выразительности контуров, наполнен жизнью, интересными типами, сильным движением, естественными эмоциями и напроць лишен академической условности, особенно заметной у Кормона в характеристике персонажей, представляющих, в сущности, замаскированных шкурами натурщиков.

Но было в произведении русского художника еще одно важное достоинство, обусловленное самим характером заказа. Связанный необходимостью сделать живопись частью архитектурного пространства, Васнецов обозначил в своей композиции смысловой центр — мощную, статичную фигуру вождя, которая, возможно, должна была вызывать ассоциации, связанные с недавно воцарившимся, авторитарным и массивным по физической комплекции Александром III, а действие придвинул к первому плану, подчинив расположение фигур определенному ритму. Этим приемом он сообщил «Каменному веку» свойство декоративности. Живопись Васнецова не разрушала стену барочной иллюзией и не сливалась с ней в строгое, нерушимое целое,

¹ Цит. по: *Евстратова Е. Е.* Виктор Васнецов. М.: Терра — Книжный клуб, 2004. С. 176.

² Фернана Кормона можно было бы назвать «пионером» в освоении темы: в 1880 году на Парижском салоне он экспонировал огромное семиметровое полотно «Бегство Каина», в котором облачил ветхозаветных персонажей в звериные шкуры и дал им в руки орудия, известные по археологическим раскопкам. См. об этом подробнее: *Нестерова Е. В.* «Каменный век» В. Васнецова и Ф. Кормона // *Стиль жизни — стиль искусства. Развитие национально-романтического направления стиля модерн в европейских художественных центрах второй половины XIX — начала XX века. Россия, Англия, Германия, Швеция, Финляндия.* М.: ГТГ, 2000. С. 306—315.

³ Виктор Михайлович Васнецов и его работы. Воспоминания и заметки В. В. Стасова // *Искусство и художественная промышленность.* 1898. № 1—2. С. 65—96; № 3. С. 137—183.

как мозаики и фрески средневековых мастеров, а, украшая, иллюстрировала значимые сюжеты и идеи. «Каменный век» явил собой редкий для России пример светской стенной росписи периода «протомодерна», когда принципы новой монументальности еще только нащупывались, и Васнецов как бы встал в авангарде этого движения.

В советское время «Каменный век» ценили особенно, видя в нем своего рода «реабилитацию» Васнецова за «грех» церковного иконописания, хотя, согласно логике, «реабилитация» вряд ли могла хронологически предшествовать «греху». Сам же художник о «Каменном веке» вспоминал нечасто и, похоже, ценил его недостаточно. Но вот сподвижник Васнецова «по цеху» и в каком-то смысле ученик, Михаил Нестеров, работавший для Церкви немногим меньше, позднее был склонен считать, что «выше „Каменного века“ Васнецов в своем творчестве, быть может, не поднимался»¹. Еще дальше в своей превосходной оценке пошел Павел Чистяков, академический учитель Васнецова, отличавшийся язвительностью и вообще мало кого хваливший. Со слов Василия Поленова, о «Каменном веке» Чистяков выразился так: «Васнецов дошел в этой картине до ясновидения, это первая русская картина, с нее должно начаться русское искусство»². Лукавил ли тут Чистяков, зная, что Поленов передаст его слова Виктору Михайловичу, или нет, но ему должно было быть приятно, что именно в «Каменном веке» «недопекшийся» в рисунке, как он выражался, Васнецов наконец «допекся», и его, Чистякова, педагогические усилия не пропали даром³. Но самое интересное и важное для нас свидетельство оставил Игорь Грабарь, писавший: «Впечатление, произведенное на современников „Каменным веком“, можно, пожалуй, сравнить только с впечатлением, произведенным когда-то „Помпеей“ К. Брюллова. Как ее, так и „Каменный век“ сочли новой эрой расцвета русского искусства»⁴. Из этих слов, пусть в них сквозит явное преувеличение, можно понять, почему от Васнецова, приглашенного Адрианом Праховым работать в Киев, во Владимирский собор, ожидали едва ли не чуда. Да

¹ Нестеров М. В. Письма. Избранное / Вступ. статья, сост., коммент. А. А. Рукаковой. Изд. 2-е, перераб. и доп. Л.: Искусство, 1988. С. 414.

² Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники... С. 271.

³ По воспоминаниям М. В. Нестерова, П. П. Чистяков говорил, что у него «было два ученика — один Виктор Васнецов, он не допекся, другой — Савинский, тот — перепекся». См.: Нестеров М. В. Давние дни. Встречи и воспоминания / Сост., подгот. текста, примеч. Т. Ф. Прокопова; вступ. статья В. Н. Хмары. М.: Русская книга, 2005. С. 63.

⁴ Грабарь И. «Каменный век». Монументально-декоративный фриз В. М. Васнецова в Государственном Историческом музее. М.: Госкультпросветиздат, 1956. С. 11.

Эти слова приводятся в книге Грабаря как цитата из письма В. Д. Поленова В. М. Васнецову от 8 января 1888 года. На самом деле указанное письмо (см.: Сахарова Е. В. Василий Дмитриевич Поленов. Елена Дмитриевна Поленова. Хроника семьи художников. М.: Искусство, 1964. С. 392, 393) этих строк не содержит и, судя по его стилистике, высказывание принадлежит самому Грабарю.

и трудно было бы художнику работать «спустя рукава»: за ходом росписи внимательно наблюдал обер-прокурор Синода Константин Петрович Победоносцев, а эскизы утверждал сам император Александр III.

Исследователи, рассуждая об идейных задачах, стоявших перед церковной живописью периода расцвета национально-романтического направления, одним из крупнейших представителей которого в России был Васнецов, иногда вспоминают строки близкого славянофилам Михаила Петровича Погодина из его статьи «Месяц в Риме». Прогуливаясь по Вечному городу и поражаясь обилию его священных памятников, Погодин писал: «Все знаменитые лица Римской Церкви находятся здесь в колоссальных статуях; и по ним вы можете повторить всю историю католицизма. Думал о построении такой русской церкви, где собраны были бы изображения всех русских святых, начиная с равноапостольного Владимира и Ольги, денницы и зари нашего спасения, и Бориса, и Глеба. Тут бы увидел я и Александра Невского, и московских чудотворцев Петра, Алексея, Иону и Филиппа, и печерских Антония и Феодосия, и соловецких Зосиму и Савватия, и преподобного Нестора, и Св. Сергия, и Дмитрия Ростовского, и Митрофания, всех молитвенников земли русской, коими держалась и держится она, с их деяниями и чудесами. В таком святом соборе русское сердце забилося бы подчас сильнее. Из иноплемennых святых я поместил бы тут Кирилла и Мефодия, изобретателей славянской грамоты, которые породнились со всеми славянами, и принадлежат всем им равно»¹. Эта погодинская иконографическая программа, воплощавшая мечту славянофилов, была исполнена — и даже со значительным перевыполнением — при сооружении храма Христа Спасителя, в подробных описаниях которого перечисляются десятки легендарных русских подвижников, ставших «населниками» его стен и иконостасов. Таким образом, задача, стоявшая перед создателями Владимирского собора, уже не ограничивалась тем, чтобы сделать его «собором русских святых». От Васнецова, поверив в его гениальную историческую интуицию, ждали изобретения современного стиля православной храмовой живописи, возвращения ей общественного и художественного значения, каковое она имела в эпохи своего расцвета. Консервативные «Московские ведомости», выражая общую надежду, в 1888 году писали о Владимирском соборе: «...он будет представлять собою осуществление идеалов русской народной иконописи и стенной церковной росписи»². И неудивительно, что призванный Васнецову в помощь Михаил Нестеров, приехав в Киев, где, по его словам, «недавно без-

¹ Погодин Н. И. Месяц в Риме // Московитянин. 1842. № 2. С. 394.

² Виктор Васнецов. Письма. Новые материалы. С. 81.

Заметка «Внутренние известия. Киев. 21 июля. От нашего специального корреспондента» была опубликована в «Московских ведомостях» 20 июля (№ 208) 1888 года и подписана «С. Васильев» (псевдоним С. В. Флерова).

надежно гибнувшее церковное искусство стало неожиданно возрождаться с такой силой»¹, отреагировал на открывшееся ему зрелище синих соборных куполов как истинный романтик: «Там мечта живет, мечта о „русском ренессансе“, о возрождении давно забытого дивного искусства „Дионисиев“, „Андреев Рублевых“»².

За более чем десять лет, посвященных Владимирскому собору (1885–1896), Васнецов исполнил titанический объем работ: произвел роспись купола и его барабана, алтаря, главного нефа и хор, а также написал образа главного иконостаса³. Кроме Васнецова, к созданию сюжетных композиций и икон Прахов привлек Михаила Нестерова, Вильгельма Котарбинского, братьев Александра и Павла Сведомских, а к сочинению орнаментов — Михаила Врубеля⁴ и Андрея Мамонтова (сына Саввы Мамонтова), однако именно произведения Васнецова в силу главного положения в храме и мощной индивидуальности автора определили и основные черты этого памятника, и его выдающееся значение в истории искусства.

Художники-«соборяне», как они сами себя называли, призванные возрождать в Киеве национальную церковную живопись, отнюдь не спешили вдохновляться образцами «давно забытого дивного искусства „Дионисиев“, „Андреев Рублевых“». Тот же Нестеров, попав впервые внутрь собора и увидев живопись Васнецова, подумал: «Зрелище великолепное, напоминающее соборы Италии, ее мозаику»⁵. Это было и понятно: подлинное открытие древнерусской фрески и иконы маячило еще впереди. Отчего и Васнецов, и Нестеров по настоятельной рекомендации Прахова совершили творческие поездки не по России, а в Италию и на Сицилию (Нестеров посетил также Грецию и Стамбул), где произведения средневековых византийских мозаичистов изучали параллельно с итальянской классикой. Васнецов, рассуждая о христианстве, позднее писал Елизавете Григорьевне Мамонтовой, жене Мамонтова: «Рим — великая иллюстрация к этой возвышенной вере, к этому необходимому и неизбежному утешению нас, бедных и слабых...»⁶

¹ *Нестеров М. В.* О пережитом. 1862–1917 гг. Воспоминания / Вступ. статья А. Русаковой; коммент. А. Русаковой при участии В. Н. Тороповой, М. И. Титовой. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 157.

² *Нестеров М. В.* Давние дни... С. 60.

³ При исполнении некоторых композиций, если он не успевал, Васнецов использовал помощников, в роли которых выступали высокопрофессиональные художники. Среди них — М. В. Нестеров, Н. К. Бодаревский, В. К. Менк, С. П. Костенко и др.

⁴ Совершенно оригинальные по стилю, выдающиеся по художественному значению эскизы М. А. Врубеля «Воскресение», «Вознесение» и «Надгробный плач» (хранятся в Национальном музее «Киевская картинная галерея») к исполнению на стенах приняты не были. Этой драматической истории посвящена обширная литература.

⁵ *Нестеров М. В.* Давние дни... С. 60.

⁶ Виктор Васнецов. Письма. Новые материалы. С. 97.

Таким образом, основными источниками нарождавшегося во Владимирском соборе нового церковного стиля были византийское искусство, включая мозаики и фрески древнейших киевских храмов, живопись итальянского Возрождения, древнерусские икона и миниатюра, а также русский фольклор, синтетически переосмысленные в русле достижений позднеакадемического и реалистического искусства, охваченного в эпоху Александра III национально-романтическим воодушевлением.

Интересно, что васнецовский стиль киевского периода демонстрировал высокую вариативность, не нарушавшую, однако, ансамблевого единства, которое обеспечивалось в том числе выдающимися по красоте орнаментами, значительной частью сочиненными самим Васнецовым. И если при взгляде на роспись купола с благословляющим «Христом Вседержителем» вспоминались древние мозаики, а при созерцании «Богоматери с Младенцем»¹ в абсиде — «Сикстинская Мадонна» Рафаэля, то в образах русских святых на столбах и в иконостасе Васнецов представлял историческим живописцем-визионером, Баяном-сказителем, увидевшим в волшебный романтический «бинокль» знаменитых героев и подвижников столь отчетливо, будто они были его современниками. Условные фоны не могли скрыть реалистической убедительности и земной телесности этих образов, трактованных в былинно-сказочном духе станковых полотен художника. Это вступало в противоречие с функциональным предназначением образов, должных являть благость и отблеск горнего мира. Но богословские тонкости Васнецова не беспокоили: монументальности форм в его представлении должна была соответствовать суровость психологических характеристик, которые он подчас утрировал до такой степени, что рецензент влиятельной газеты «Новое время» узрел в библейских прародителях из написанной в барабане купола композиции «Радость праведных о Господе» brutальных персонажей «Каменного века»². Ту же особенность васнецовской живописи, по-видимому, имел в виду и киевский митрополит Иоанникий, однажды ехидно заметивший, что «не желал бы встретиться с васнецовскими пророками в лесу»³.

Росписи Владимирского собора, получившие известность в России и Европе задолго до окончания работы над ними, были встречены в обществе с энтузиазмом. Выражая преобладающее мнение, один из рецензентов «Нового времени» писал в феврале 1891 года: «До сих пор русское религиозное творчество было поработщено или греческою Византиею, или итальянизированным Западом. <...> В живописных же работах Владимирского собора... мы приветствуем рождение именно чисто русского, народного направления

¹ В основу этой алтарной композиции была положена икона, написанная Васнецовым для церкви в Абрамцево (1882, Музей-заповедник «Абрамцево»).

² Виктор Васнецов. Письма. Новые материалы. С. 148.

³ *Нестеров М. В.* Давние дни... С. 62.

в той области живописи, с которой, по ее культурному значению, не может спорить никакая другая...»¹ Была в этой заметке и другая примечательная констатация: «Традиционных черт русской иконописи было бы бесполезно искать в лицах, нарисованных г. Васнецовым. Это русские, но не иконные типы. Словом, в его композиции — новое отношение, совершенно новая постановка иконной живописи, отношение, полное народного духа...»² Из этих слов можно сделать вывод, что в киевских работах Васнецова многие усмотрели итог завершенного процесса и высокий образец, которому отныне нужно следовать. Отчасти так и случилось: подражание Васнецову стало модным и даже вынужденным трендом, а ремесленные копии с репродуцированных огромными тиражами произведений художника во Владимирском соборе вскоре буквально заполонили провинциальные российские храмы. Сам же Васнецов свою работу по выработке современного стиля церковной живописи оконченной совсем не считал.

Из переписки художника известно, сколь интересовался Васнецов древней христианской иконографией, изучая не только сами памятники, но и посвященную им литературу. В 1890 году, обдумывая композицию «Страшного суда» на западной стене интерьера Владимирского собора, он писал Василию Георгиевскому, известному археологу и исследователю древнерусского искусства: «Книга Ваша (со статьей Н. В. Покровского³. — П. К.) мне чрезвычайно помогла, кроме Буслаева⁴, я только ей и пользовался. Исследование предмета хоть и краткое, но обстоятельное и ясное. <...> Конечно, из Визант[ийских] и русских памятников я взял только схему, и место не позволяло подробнее воспользоваться старыми образцами, да и время теперешнее не все переваривает из древнего философского, богословского и поэтического настроения древней иконописи, стало быть, пришлось мирить древнее с новым, по правде, иначе-то и нельзя»⁵.

С необходимостью «мирить древнее с новым» сталкивается любой мастер, украшающий стены храма. Но как трудно бывает выразить свою индивидуальность и свое время, не нарушая церковных канонов! Васнецов, искренне желая выработать стиль, максимально соответствующий православному вероучению и национальной традиции, уже «на лесах» Владимирского собора начал все пристальнее вглядываться в русскую икону, пытаясь в ней раз-

¹ Виктор Васнецов. Письма. Новые материалы. С. 148.

² Там же.

³ *Покровский Н. В.* Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства // Труды VI Археологического съезда в Одессе (1884). Т. 3. Одесса, 1887. С. 285–381.

⁴ Васнецов имел в виду издание: Русский лицевой апокалипсис. Свод изображений из лицевых апокалипсисов по русским рукописям с XVI-го века по XIX-ый / Сост. Федор Буслаев. М.: в Синодальной тип., 1884. 9 с.

⁵ Виктор Васнецов. Письма. Новые материалы. С. 91.

глядеть сквозь слой потемневшей олифы ту драгоценную красоту линий и красок, которая заморозит следующие поколения художников. В киевском «Страшном суде» на западной стене храма, воспользовавшись спецификой самого сюжета, Васнецов акцентировал красный цвет, будто пытаясь внести в сине-золотую гамму росписей ноту, передающую народные представления о красоте, к которой он столь же близко подошел в оригинале для «Плещаницы» (1896, ГРМ).

После Владимирского собора и даже еще во время работы в нем к Васнецову стали поступать многочисленные просьбы об участии в новых проектах. Этот объем был столь велик, что художник принимал предложения очень избирательно, ориентируясь как на их значимость, так и на материальные условия, которые для Васнецова, учитывая многочисленность его семьи, имели важное значение. Среди наиболее крупных заказов, исполненных Васнецовым, следует назвать картоны для наружных мозаик и икон иконостаса храма Воскресения Христова (Спас на Крови) в Петербурге (1895–1901), мозаики и живописные композиции Георгиевской церкви в Гусь-Хрустальном (1896–1906), картоны для мозаик церкви Равноапостольной Марии Магдалины в Дармштадте (1899–1901), на родине двух русских императриц — Марии Александровны, жены Александра II, и Александры Федоровны, жены Николая II, и собора во имя Благоверного князя Александра Невского в Варшаве (1906–1911).

Новые произведения Васнецова для Церкви, показанные на шести персональных выставках мастера¹, неизменно вызывали не только зрительский интерес, но и оживленную полемику в печати. Несмотря на то что художник собирал собственную коллекцию древнерусской живописи, влияние последней на его новые работы ограничивалось главным образом заимствованием иконографических схем. Отчасти вследствие этого охлаждение «некоторой части русского общества»² к Васнецову, как писал Нестеров, почувствовалось «уже в конце девяностых годов»³. Это было и закономерно: васнецовский стиль, оплодотворив русское монументальное искусство, в эпоху художественного раскрепощения Серебряного века очень быстро стал восприниматься как архаика. Васнецов мог бы пойти по пути адаптации вновь открытых красот древнерусской иконы или развить декоративную линию, связанную с модерном, столь блестяще им намеченную в орнаментах Владимирского собора и в живописных композициях его хор, посвященных ветхозаветным темам райского блаженства прародителей и их изгнанию из рая.

¹ Персональные выставки В. М. Васнецова: 1899 (Академия художеств), 1903 (Общество поощрения художеств), 1904 (Исторический музей), 1905 (Академия художеств), 1910 (Исторический музей), 1912 (Исторический музей).

² Нестеров М. В. Давние дни... С. 63.

³ Там же.

Нужно было эволюционировать, пробовать что-то новое, но, как писал тот же Нестеров, усталому Васнецову казалось «после ряда лет бурного творчества так скучно учиться...»¹. Возможно, впрочем, что творческие порывы Васнецова сдерживал официальный характер большинства заказов и требования высокопоставленных заказчиков. Как бы то ни было, в 1900-е годы критика снова была к маститому художнику столь же беспощадна, как и в период, когда он только делал свои первые шаги. Сергей Дягилев, признавая огромное значение творчества художника для русского искусства, сокрушался об «убогих религиозных... композициях, которые выжала его усталая фантазия для новых храмов в Дармштадте и Петербурге»². Сергей Маковский печалился, что Васнецов, из-за завершившейся в России «эволюции художественного вкуса»³, «как живописец, как мастер, отошел в ряды заурядных и заблуждающихся»⁴. Прежние восторги, пожалуй, по-настоящему вызвала лишь одна работа мастера — «Страшный суд» (1904) для Георгиевской церкви в Гусь-Хрустальном, относительно которой Петр Гнедич, известный искусствовед, писатель и драматург, заметил: «Это не композиция Васнецова, — это сумма болезненно-страстных религиозных фантазий христианских художников всех времен и народов. Тут и великие итальянцы, и упадочники, и Византия, а главное — наши старые московского письма иконы. Все сведено в гармонию требований нашей церковной живописи, — композиция строго держится канона. <...> „Страшный суд“ — ряд символов, порою мощных, порою слабых, но в общем неотразимых»⁵.

Первая мировая война и две русские революции поставили предел творческой деятельности Васнецова как церковного монументалиста. Работать на новую власть, занимаясь оформлением демонстраций, митингов, революционных праздников и спектаклей, было бы для художника предательством его твердых и крайних монархических убеждений⁶. Претила ему и стилистика «пролетарского искусства». Поэтому, включив «режим выживания», Васнецов сосредоточился на сказочных сюжетах, возможно вкладывая в них не только нравственно-поучительный, но и определенный политический смысл. Большой же формат этих поздних полотен, составивших цикл

¹ Нестеров М. В. Давние дни... С. 63.

² Цит. по: Виктор Васнецов. Письма. Новые материалы. С. 243.

³ Там же. С. 250.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 246.

⁶ В 1907 году писателю и драматургу И. Л. Щеглову-Леонтьеву Васнецов писал: «Я как был, так и доселе остаюсь убежденным монархистом на исконных русских началах, т. е. стою за православную веру, за самодержавного неограниченного царя и за великий русский народ и его господство в русском государстве...» (цит. по: Виктор Васнецов. Письма. Новые материалы. С. 210).

«Поэма семи сказок»¹, несомненно, являл укоренившийся у художника во время работы для Церкви навык создания масштабных композиций, который ему терять не хотелось.

Возвращаясь в заключение к той критике, какой подвергали поздние церковные работы художника Дягилев и Маковский, нельзя не заметить, что для этих активных участников современной художественной жизни Васнецов был представителем уходящего поколения. Его творчество в их глазах более олицетворяло связь с прошлой эпохой, нежели демонстрировало понимание задач нынешней. Академизм живописной манеры и реализм в трактовке образов в сочетании с каноническими композиционными схемами давали, на их взгляд, лишь новый извод официального русско-византийского стиля, в то время как современное искусство в поисках новых смыслов и форм выражения уже стояло на путях эксперимента, ломавшего каноны, смело адаптировавшего древнюю церковную и народную архаику. Таким образом, Васнецов, чье религиозное творчество рождалось в полемике с позднеакадемической живописью, лишенной ярко выраженных национальных черт, в конце своей блестящей карьеры монументалиста, оказавшего огромное влияние на русское церковное искусство, сам стал «объектом» преодоления.

Философ и публицист Василий Розанов, рассуждая о значении Васнецова для церковного искусства, в 1905 году писал: «Старообрядцы взяли *perfectum* веры. Никон захотел поставить *plusquamperfectum*. Мы теперь, со множеством новейших вариантов, куда можно отнести и живопись Васнецова, живем, пожалуй, в ее *imperfectum*, а ведь еще есть *futurum* веры? Вере все нужно, все и всякие времена; она всеобъемлюща»². Действительно, критикуя художника за ретроградство в эти трудные для России, но динамичные и плодотворные для русского искусства 1900-е годы, рецензенты забывали: именно Васнецов, думая о *futurum* русского религиозного монументального искусства, снова сделал работу для Церкви достойным для художника с академическим образованием занятием, отвоевав для молодого поколения отечественных талантов — от М. В. Нестерова до Н. К. Рериха, К. С. Петрова-Водкина и Д. С. Стеллецкого — значительную часть этой творческой ниши у ремесленников-богомазов. Данную великую заслугу Васнецова трудно переоценить и сегодня.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГИМ — Государственный исторический музей.

ГМИР — Государственный музей истории религии.

ГРМ — Государственный Русский музей.

¹ Этот цикл составляют полотна «Спящая царевна» (1913–1917), «Царевна-Несмеяна» (1916), «Баба-Яга» (1917), «Царевна-лягушка» (1918), «Кашей Бессмертный» (1917–1919), «Сивка-Бурка» (начало 1920-х) и «Ковер-самолет» (1920–1923; 1925), принадлежащие ныне собранию Третьяковской галереи (Дом-музей В. М. Васнецова).

² Розанов В. В. О староверии и староверах // Новое время. 1905. 10 февр. № 10393.

ГТГ — Государственная Третьяковская галерея.

ОР ИРЛИ — Отдел рукописей Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.

ОР РГБ — Отдел рукописей Российской государственной библиотеки.

СГХМ — Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Басова М. В.* В. М. Васнецов и его последователи: живопись, графика, декоративно-прикладное искусство конца XIX — начала XX века из собрания ГМИР: Каталог. СПб.: СПбГУТД, 2013. 116 с.
2. *Вагнер Г. К.* В поисках истины. М.: Искусство, 1993. 176 с.
3. Васнецовы. Связь поколений. Из XIX в XXI век / Науч. ред. О. Д. Атрощенко. М.: ГТГ, 2024. 456 с.
4. Виктор Васнецов. К 175-летию со дня рождения / Сост. С. В. Кривонденченков. СПб.: ГРМ, 2024. 224 с.
5. Виктор Васнецов. Письма. Новые материалы / Автор-сост. Л. В. Короткина; науч. ред. В. А. Ляшин. СПб.: АРС, 2004. 320 с.
6. Виктор Михайлович Васнецов и его работы. Воспоминания и заметки В. В. Стасова // Искусство и художественная промышленность. 1898. № 1—2. С. 65—96; № 3. С. 137—183.
7. Виктор Михайлович Васнецов (1848—1926): Каталог выставки. Государственная Третьяковская галерея / Отв. ред. Л. И. Иовлева; вступ. статьи Г. Ю. Стернин, В. Г. Смолицкий, Е. И. Кириченко, Э. В. Пастон. Л.: Аврора, 1990. 148 с.
8. Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников / Сост., вступ. статья и примеч. Н. А. Ярославцевой. М.: Искусство, 1987. 548 с.
9. *Горбачева С. Д.* Графика стен Владимирского собора в Киеве // Васнецовы. Связь поколений. Из XIX в XXI век / Науч. ред. О. Д. Атрощенко. М.: ГТГ, 2024. С. 90—97.
10. Государственная Третьяковская галерея: Каталог собрания. Живопись второй половины XIX века. Т. 4. Кн. 1: А—М. М.: Красная площадь, 2001. 528 с.
11. *Грабарь И.* «Каменный век». Монументально-декоративный фриз В. М. Васнецова в Государственном Историческом музее. М.: Госкультпросветиздат, 1956. 12 с.
12. *Гусакова В. О.* Виктор Васнецов и религиозно-национальное направление в русской живописи конца XIX — начала XX века. Л.: Аврора, 2008. 191 с.
13. *Евстратова Е. Е.* Виктор Васнецов. М.: Терра — Книжный клуб, 2004. 286 с.
14. *Климов П. Ю.* Живописное убранство храма Христа Спасителя // Храм Христа Спасителя / Сост. Л. Д. Полиновская. М.: Московский рабочий, 1996. С. 75—132.
15. *Кутейникова Н. С.* Религиозная живопись В. М. Васнецова // Культура. Искусство. Религия. Проблемы взаимодействия. Л.: Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры, 1990. С. 25—40.
16. *Маслов К. И.* Росписи В. М. Васнецова во Владимирском соборе в художественной критике конца XIX века // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства 2017. Вып. 28. С. 83—108.
17. *Нестеров М. В.* Давние дни. Встречи и воспоминания / Сост., подгот. текста, примеч. Т. Ф. Прокопова; вступ. статья В. Н. Хмары. М.: Русская книга, 2005. 560 с.
18. *Нестеров М. В.* О пережитом. 1862—1917 гг. Воспоминания / Вступ. статья А. Русаковой; коммент. А. Русаковой при участии В. Н. Тороповой, М. И. Титовой. М.: Молодая гвардия, 2006. 590 с.
19. *Нестеров М. В.* Письма. Избранное / Вступ. статья, сост., коммент. А. А. Русаковой. Изд. 2-е, перераб. и доп. Л.: Искусство, 1988. 536 с.
20. *Нестерова Е. В.* «Каменный век» В. Васнецова и Ф. Кормона // Стиль жизни — стиль искусства. Развитие национально-романтического направления стиля модерн в европей-

- ских художественных центрах второй половины XIX — начала XX века. Россия, Англия, Германия, Швеция, Финляндия. М.: ГТГ, 2000. С. 306—315.
21. *Погодин Н. И.* Месяц в Риме // Москвитянин. 1842. № 2. С. 360—410.
 22. *Покровский Н. В.* Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства // Труды VI Археологического съезда в Одессе (1884). Т. 3. Одесса, 1887. С. 285—381.
 23. *Розанов В. В.* О староверии и староверах // Новое время. 1905. 10 февр. № 10393.
 24. Русский лицевой апокалипсис. Свод изображений из лицевых апокалипсисов по русским рукописям с XVI-го века по XIX-ый / Сост. Федор Буслаев. М.: в Синодальной тип., 1884. 9 с.
 25. *Сахарова Е. В.* Василий Дмитриевич Поленов. Елена Дмитриевна Поленова. Хроника семьи художников. М.: Искусство, 1964. 838 с.
 26. *Федорова Л. В.* «Я прилагал все силы к делу плодотворному». Живопись В. М. Васнецова во Владимирском соборе в Киеве // Васнецовы. Связь поколений. Из XIX в XXI век / Науч. ред. О. Д. Атрощенко. М.: ГТГ, 2024. С. 70—89.
 27. *Ярославцева Н. А.* Царица небесная и женщина земная. Образ Богоматери в творчестве Виктора Васнецова // Советский музей. 1991. № 7—8. С. 45—55.

Аннотация

Церковные росписи Виктора Васнецова, принесшие ему при жизни наибольшую славу, обычно рассматриваются в контексте русского монументального искусства рубежа XIX—XX веков, а также творчества последователей и младших современников художника. В данной статье наследие Васнецова-монументалиста исследуется в связи с проблематикой монументальной живописи второй половины XIX века, связанной с академическими и реалистическими традициями. Это помогает глубже понять генезис «васнецовского стиля» и особенности его восприятия критикой.

Abstract

The church murals of Viktor Vasnetsov, which brought him the most fame during his lifetime, are typically considered within the context of Russian monumental art at the turn of the 19th and 20th centuries, as well as the works of his followers and younger contemporaries. This article examines the legacy of Vasnetsov as a monumentalist in relation to the issues of monumental painting in the second half of the 19th century, associated with academic and realistic traditions. This approach aids in a deeper understanding of the genesis of the Vasnetsov style and the nuances of its perception by critics.

- ✓ *Ключевые слова:* Виктор Васнецов, русская монументальная живопись, национальный романтизм, храм Христа Спасителя, каменный век, Владимирский собор, русская критика.
- ✓ *Keywords:* Victor Vasnetsov, Russian monumental painting, national romanticism, the Cathedral of Christ the Savior, the Stone Age, Saint Vladimir's Cathedral, Russian criticism.

Для цитирования: *Климов П. Ю.* «Поистине и дело народное, и дело высочайшего искусства» (к вопросу о значении творчества Виктора Васнецова в контексте русского церковно-монументального искусства второй половины XIX века) // Временник Зубовского института. 2025. Вып. 1 (48). С. 123—141.

№ 1 / 2025

ЮБИЛЕИ. ПАМЯТНЫЕ ДАТЫ

К 225-летию
со дня рождения
К. П. Брюллова

«Распятие» Карла Брюллова: к истории создания и бытования алтарного полотна для лютеранской церкви Святого Петра

ЛИСИЦЫНА АННА СЕРГЕЕВНА

*Независимый исследователь, Региональная общественная
организация «Институт Петербурга» (Санкт-Петербург, Россия)*

LISITSYNA ANNA S.

*Independent Researcher, 'Saint Petersburg Institute'
Regional Studies Society (Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: foxy9760@yandex.ru

Введение

Религиозные произведения кисти «великого Карла» сравнительно редко попадают в фокус внимания исследователей. Между тем работы художника для храмов представляют не меньшую ценность, чем другие грани его творчества, и если в советское время интерес к церковному разделу брюлловского искусства не приветствовался, то сегодня в этой области заметны некоторые положительные сдвиги¹. Вместе с тем нельзя не признать, что религиозная живопись Брюллова по-прежнему остается «в тени» исторического и портретного наследия мастера.

Алтарное полотно «Распятие», созданное для лютеранской церкви Святого Петра в Петербурге (Петрикирхе), еще не становилось предметом специального изучения. В литературе можно найти воспроизведения и упоминания картины, но история ее создания и бытования практически неизвестна. До сих пор полагали, что отражение соответствующих фактов в архивных документах ничтожно², и авторы, как правило, ограничивались скупой спра-

¹ См., например, новые сведения о картине «Христос во гробе», местонахождение которой ранее считалось неизвестным: Карл Брюллов: из частных коллекций Москвы и Санкт-Петербурга: Каталог / Автор статьи, аннот. и сост. каталога Г. Голдовский. СПб.: Palace Editions, 2013. С. 58.

² См.: Таубер В. А. Церковь Петра и Павла. 1940 // КГИОП. Ф. 133. Н-52/2. С. 198. Этот вывод добросовестного исследователя следует объяснить тем, что он имел доступ не ко всем материалам церковного архива. (По всей видимости, к концу 1930-х годов в фондах Ленинградского областного исторического архива, ЛОИА, нынешнего ЦГИА, отложились лишь часть изъятых из храма актов.) Другие авторы к первичным документам не обращались, всецело полагаясь на составленную Таубером справку.

вочной информацией и общей оценкой полотна в контексте церковных образов Брюллова¹. Анализ предварительной работы художника над композицией и эволюции замысла также проводился в крайне ограниченном объеме².

Цель предлагаемой статьи — восполнить эти пробелы и реконструировать обстоятельства и хронологию создания картины, а также важнейшие вехи ее столетнего бытования в церковных стенах (1838—1938). Основными источниками исследования послужили немецкоязычные материалы из фондов ЦГИА, преимущественно впервые вводимые в научный оборот. К анализу привлечены также материалы других архивов, периодика, эпистолярные и дневниковые свидетельства.

Обстоятельства создания картины

Нынешнее здание лютеранского храма на Невском проспекте строилось по проекту А. П. Брюллова в 1833—1838 годах. История создания «Распятия» напрямую связана с архитектурным решением алтарной ниши, включая размещение кафедр.

По первоначальному замыслу архитектора, кафедру предполагалось разместить по центру апсидной стены, над престолом и небольшой алтарной картиной³. Церковный совет, однако, такой вариант не одобрил, решив, что кафедра должна стоять внизу, сбоку от алтаря⁴. В январе 1836 года А. П. Брюллову поручили переработать проект устройства алтарной части, с тем чтобы там можно было установить «новую картину, и даже большего размера»⁵. Оговаривалось, что запрестольное полотно из старой церкви⁶ целесообразно оставить до приобретения нового. Приводимый здесь чертеж (ил. 1), вероятно, создан именно на этом этапе проектирования. Кафедра на нем отсутствует, зато алтарный образ получает новый масштаб.

¹ Оценка эта неоднозначна: ряд исследователей упрекает Брюллова в холодном ремесленничестве и видит в картине лишь техническое мастерство (см.: Ляковская О. А. Карл Брюллов. М.; Л.: Искусство, 1940. С. 91, 150), другие не отказывают ей в эмоциональной экспрессии и даже трагической силе (см.: Карл Павлович Брюллов, 1799—1852. Живопись. Рисунки и акварели из собрания Русского музея / Авт. статьи Г. Г. Голдовский, Е. Н. Петрова. СПб.: Palace Editions, 1999. С. 21, 168; Степанова С. С. Русская живопись эпохи Карла Брюллова и Александра Иванова: личность и художественный процесс. СПб.: Искусство-СПб, 2011. С. 108).

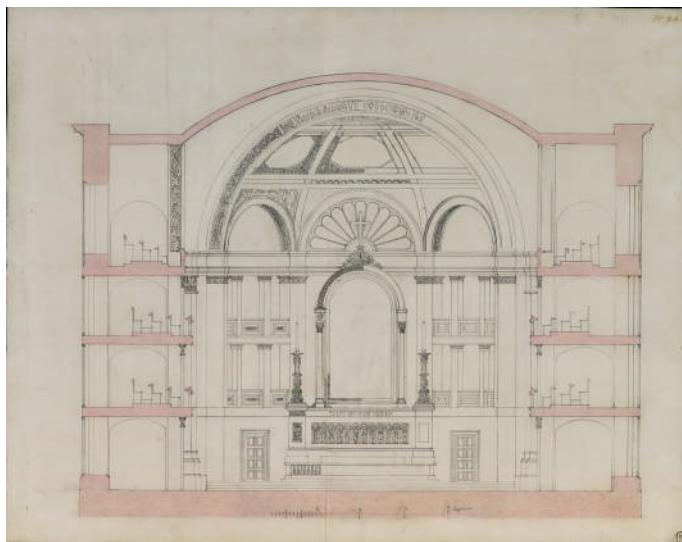
² Фактически единственный опыт такого рода — фрагмент монографии: Ацаркина Э. Н. Карл Павлович Брюллов. М.: Искусство, 1963. С. 196—198.

³ Проект воспроизведен в: Евангелическо-лютеранская церковь Св. Петра и Павла в С.-Петербурге. Строительная история, восстановление функций и реконструкция здания в 1994—1997 годах / Сост. С. Г. Федоров. Karlsruhe, 2003. С. 32.

⁴ ЦГИА СПб. Ф. 708. Оп. 1. Д. 116. Л. 83; Д. 122. Л. 85 об., 97 об., 129, 130—131.

⁵ ЦГИА СПб. Ф. 708. Оп. 1. Д. 116. Л. 97; Д. 122. Л. 97 об.

⁶ В документах не уточняется, какое именно. Предположительно это была «Тайная вечеря» (Таубер В. А. Церковь Петра и Павла. 1940 // КГИОП. Ф. 133. Н-52/2. С. 195).



Ил. 1. А. П. Брюллов. Проект церкви Святого Петра. Разрез с видом в сторону алтаря. 1836 (?). НИМ РХК КП-102/1. А-2348

Как явствует из архивных материалов, вопрос о новом запрестольном образе уже в 1834—1835 годах попадал в поле зрения церковного совета. Были предложения и даже эскизы от ряда художников (в частности, академика И. Габерцеттеля)¹, но здание еще не было достроено и на повестке стояли другие задачи. К обсуждению внутреннего убранства вернулись в 1836 году, когда настал черед отделочных работ.

10 ноября 1836 года² архитектор А. П. Брюллов продемонстрировал приходскому руководству исполненный его братом Карлом «эскиз большого алтарного полотна... предметом для которого тот избрал распятие Спасителя». Члены совета пришли в восхищение, заметив, что «талант и мастерство знаменитого живописца обнаруживаются даже в этом беглом наброске»³. Окончательное решение вопроса отложили, дав художнику время определиться с ценой.

В «Дневнике» ученика художника — А. Н. Мокрицкого — есть запись за 26 ноября 1836 года: «Я застал его [Брюллова] за работой. Он рисовал этуод для образа „Распятие“. Головы Христа, Божией матери, Иоанна и Магдалины поразили меня возвышенною своею печалью...»⁴

¹ ЦГИА СПб. Ф. 708. Оп. 1. Д. 122. Л. 60 об., 66. Свои услуги предлагал также академик И. Ф. Боден (ЦГИА СПб. Ф. 708. Оп. 1. Д. 109. Л. 76).

² Все даты по старому стилю.

³ ЦГИА СПб. Ф. 708. Оп. 1. Д. 122. Л. 126.

⁴ Дневник художника А. Н. Мокрицкого / Сост., автор вступ. статьи и примеч. Н. Л. Приймак. М.: Изобразительное искусство, 1975. С. 93—94.

Итак, появление первого замысла картины следует отнести к осени 1836 года. С триумфального возвращения автора «Помпеи» в Петербург после тринадцатилетнего отсутствия прошло всего полгода. Это был период настоящего «культа» Брюллова, и членам совета было, конечно, лестно получить для храма работу первого русского живописца. Но трезвый немецкий практицизм им никогда не изменял.

25 марта 1837 года председатель совета Ф. П. Аделунг представил «эскиз алтарной картины... переданный ему знаменитым художником... Брюлловым и изображающий распятие нашего Спасителя, каковую картину означенный живописец берется написать до конца года согласно размерам, сообщенным ему братом»¹. Одновременно стало известно, что Карл Павлович запросил за работу 10 000 руб.², но потом согласился снизить цену до 9000 руб.³ Участники собрания были убеждены, что «алтарный образ кисти столь изрядного мастера станет великолепным украшением церкви», и постановили поручить художнику «исполнение этой работы в соответствии с главной идеей представленного эскиза»⁴. Аделунга уполномочили заключить с Брюлловым письменное соглашение.

Проходит еще семь месяцев, но договоренность с Брюлловым по-прежнему не закреплена на бумаге. Барон Карл фон Кистер, направленный к художнику от имени совета, хочет добиться определенности: действительно ли мастер исполнит картину «согласно своему обещанию к 1 июня 1838 года»?⁵ У совета опасения, что образ не будет готов к освящению храма.

В течение октября 1837 года Кистер несколько раз приходил к художнику, но только 21-го числа смог с ним поговорить. До нас дошло пространное письмо барона⁶, рисующее сложности общения с Брюлловым. Не так давно живописец сам предлагал церкви свои услуги, а теперь как будто охладел к работе. По выражению барона, Карл Павлович дал ему слово исполнить взятое на себя обязательство только «после разных отговорок и колебаний» (*nach mannigfachen Hin und Herreden*)⁷. Одновременно Брюллов вручил барону новый эскиз «Распятия», который Кистер в тот же день продемонстрировал председателю совета (Аделунгу) и членам строительного комитета церкви, передав им полученные от художника разъяснения. Эскиз был единогласно одобрен, о чем барон письменно уведомил Брюллова.

¹ ЦГИА СПб. Ф. 708. Оп. 1. Д. 109. Л. 31.

² Все суммы, если не указано иное, даны в ассигнациях.

³ ЦГИА СПб. Ф. 708. Оп. 1. Д. 109. Л. 31 об.

⁴ ЦГИА СПб. Ф. 708. Оп. 1. Д. 109. Л. 31—31 об.

⁵ ЦГИА СПб. Ф. 708. Оп. 1. Д. 124. Л. 6.

⁶ ЦГИА СПб. Ф. 708. Оп. 1. Д. 124. Л. 6, 6 об., 12 (письмо от 19.12.1837).

⁷ ЦГИА СПб. Ф. 708. Оп. 1. Д. 124. Л. 6.

Похоже, диалог художника с «заказчиком» сопровождался некоторыми трениями. Брюллов и сам был лютеранином¹, прекрасно знал западноевропейскую религиозную живопись, владел немецким языком — всё это должно было облегчать взаимодействие с руководством кирхи. Но, помимо формальных точек соприкосновения, надо иметь в виду разницу ценностных систем: педантичные представители столичной элиты (именно они входили в состав церковного совета) столкнулись с не терпевшим диктата, избалованным творческой свободой и славой мастером. Непостоянство характера, импульсивность и даже капризность гения — эту черту в унисон отмечают все современники. Вероятно, сказалась и загруженность Брюллова: в этот период он пишет множество портретов.

23 ноября 1837 года стало известно, что Брюллов *до сих пор не приступил к работе над алтарным полотном*² и не взял на себя письменных обязательств. Месяц спустя тоже не произошло никаких подвижек, и 27 декабря Аделунгу было направлено напоминание от строительного комитета с настоятельной просьбой наконец заключить с художником соглашение, которое бы обязывало его сдать заказ не позднее 1 июня 1838 года за гонорар в 9000 руб., дабы приход мог быть «уверен, что картина точно будет доставлена к упомянутому сроку»³ (ил. 2).

Аделунг 6 января 1838 года послал Карлу Павловичу подчеркнуто корректное письмо⁴, в котором есть строки: «Разумеется, церковный совет пребывает в совершенной уверенности, что Вы, Ваше высокоблагородие, аккуратно исполните неоднократно Вами высказанное... обещание изготовить к 1 июня сего года большую алтарную картину для новопостроенной церкви Св. Петра согласно представленному Вами и одобренному... эскизу. Простите же церковному совету, если оный, будучи обязан отвечать перед общиной за малейшее недоразумение и упущение, имеет желание, чтобы Вы собственноручной Вашей подписью удостоверили свое обещание»⁵. Далее следует просьба письменно подтвердить стоимость работы и срок. До освящения церкви остаются считанные месяцы, и проволочка может поставить приход в затруднительное положение⁶.

Тем временем церковный совет, «по-прежнему сомневаясь», что Брюллов закончит картину в срок, решил подстраховаться. 7 января было решено обратиться к художнику с просьбой: изучить имеющиеся в распоряжении прихода картины и подготовить чертеж, который позволит понять, «нельзя

¹ РГИА. Ф. 472. Оп. 32. Д. 633. Л. 1 об.

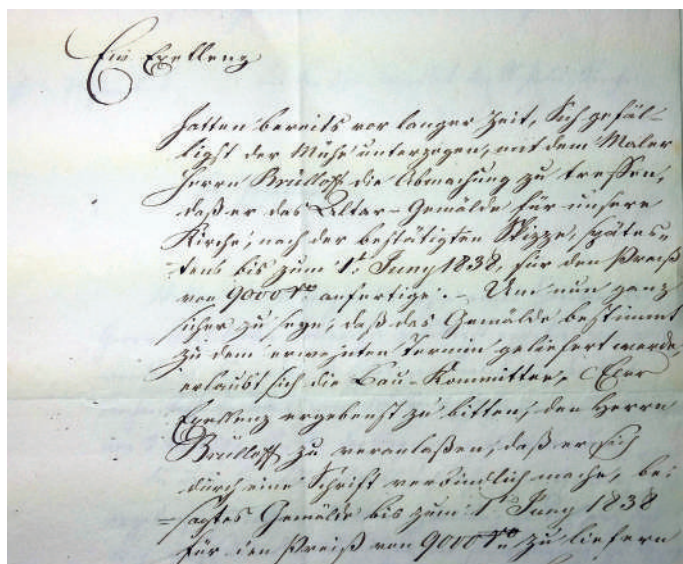
² ЦГИА СПб. Ф. 708. Оп. 1. Д. 116. Л. 129 об.

³ ЦГИА СПб. Ф. 708. Оп. 1. Д. 124. Л. 7.

⁴ ЦГИА СПб. Ф. 708. Оп. 1. Д. 134. Л. 6—6 об.

⁵ ЦГИА СПб. Ф. 708. Оп. 1. Д. 134. Л. 6.

⁶ ЦГИА СПб. Ф. 708. Оп. 1. Д. 134. Л. 6 об.



Ил. 2. Письмо председателю церковного совета Ф. Аделунгу от членов строительного комитета. 27 декабря 1837 года.

ЦГИА СПб. Ф. 708. Оп. 1. Д. 124. Л. 7

ли составить из них композицию и таким образом вообще отменить (курсив мой. — А. Л.) необходимость в новом алтарном полотне и тем самым сэкономить 9000 рублей»¹.

Действительно, в прежнем здании Петрикирхе церковный зал украшало более десятка произведений живописи², из которых четыре помещались непосредственно в алтаре: «Тайная вечеря», «Преображение», «Воскресение Христа» и «Христос с Фомой неверующим и учениками». Особую ценность представляла последняя вещь. Эту небольшую картину, написанную по золоту на кипарисовой доске, приписывали кисти Гольбейна³.

Подготовил ли художник чертеж? Подтвердил ли свои обязательства? Об этом документы умалчивают. Тетради счетов до нас не дошли, но В. А. Таубер, работавший с ними в конце 1930-х, указывает, что счет Брюллова за «Распятие» в них отсутствует⁴. Это заставляет предположить, что отношения с художником так и не были оформлены официально. Если это действи-

¹ ЦГИА СПб. Ф. 708. Оп. 1. Д. 133. Л. 1 об.

² ЦГИА СПб. Ф. 708. Оп. 1. Д. 32. Л. 1 об., 4 об.

³ ЦГИА СПб. Ф. 708. Оп. 1. Д. 109. Л. 76. Картина воспроизведена в: Die St. Petri-Gemeinde. Zwei Jahrhunderte evangelischen Gemeindelebens in St. Petersburg. 1710–1910. I. Die Kirche. St. Petersburg, 1910. Sp. 41–42. После закрытия церкви в 1938 году передана в Эрмитаж (Таубер В. А. Церковь Петра и Павла. 1940 // КГИОП. Ф. 133. Н-52/2. С. 34). Судьба ее неизвестна.

⁴ Таубер В. А. Церковь Петра и Павла. 1940 // КГИОП. Ф. 133. Н-52/2. С. 199.

тельно так, то мы имеем дело с уникальным случаем: обширнейший корпус протоколов, сохранившихся за долгую историю прихода, убеждает, что с исполнителями любых работ в церкви всегда заключался контракт или бралась расписка.

Как видим, в начале 1838 года Брюллов имел возможность без ущерба для себя отказаться от проекта. Но он ею не воспользовался. Могло сказаться задетое самолюбие, но вероятнее, художник все-таки не совсем потерял интерес к этой работе. Материальные соображения большой роли играть не могли. Дело даже не в том, что Карл Павлович был обеспеченным человеком. (Как профессор Академии он имел просторную мастерскую и квартиру и получал годовое жалованье 2500 рублей¹. Дополнительно ему выделялось по 3000 рублей в год из кабинета Его Величества²; к тому же он достаточно зарабатывал частными заказами.) Гораздо важнее, что соблазнить художника деньгами, если он охладел к идее, было решительно невозможно³.

Хронология работы и особенности творческого процесса

«Распятие» — монументальный холст (510 x 315), смысловым и композиционным центром которого служит фигура распятого Спасителя. У подножия креста полукругом расположены скорбящие: три Марии, апостол Иоанн и Иосиф Аримафейский.

Это не вдохновенный экспромт, а плод образных и композиционных исканий. Такова была одна из главных особенностей творческого процесса Брюллова: он говорил, что «работа ничего не стоит, когда готовый подходишь к холсту», но видимая легкость зиждилась на предварительном обдумывании картины в мельчайших подробностях и создании многочисленных набросков⁴. Применительно к «Распятию» этот факт подтверждают как вновь выявленные архивные документы, так и мемуарные источники⁵, а главное — частично дошедшие до нас подготовительные штудии. В ГТГ хранится ряд

¹ РГИА. Ф. 789. Оп. 1. ч. 2. Д. 2017. Л. 12.

² РГИА. Ф. 472. Оп. 32. Д. 633. Л. 2 об. — 3; Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 2017. Л. 13.

³ Показательные примеры см. в: *Ляковская О. А.* Карл Брюллов. С. 70 (примеч. 3), 114 (примеч. 1).

⁴ *Меликов М. Е.* Заметки и воспоминания художника-живописца // *Русская старина*. 1896. Т. 87. № 6. С. 643–674.

⁵ «...Для образа... Брюллов... чертил всю композицию... и рисовал головы... Один из чертежей всей композиции... я видел у Мокрицкого, а... Липин сказал мне, что для „Распятия“ Брюллов написал эскиз масляными красками...» (*Железнов М. Н.* Заметка о К. П. Брюллове // *Живописное обозрение*. 1898. № 28. С. 563).

карандашных рисунков для образа¹, в ГРМ — несколько набросков и эскиз маслом².

Большинство набросков посвящено разработке отдельных мотивов, причем особое внимание художник уделяет образам Марии Магдалины, Богоматери и Христа. Есть также набросок целой композиции³, убеждающий, что изначально тема была задумана Брюлловым гораздо более эмоционально. Кардинальное различие с осуществленным вариантом — в том, как решена группа свидетелей распятия. Художник изображает на земле пять или шесть фигур, и среди них нет ни одной стоящей. Слева мы видим Магдалину, которая бросается к подножию креста, обхватив его руками. В правой стороне листа — лишившаяся чувств Богоматерь, над которой склонились остальные персонажи. При всей схематичности эскиза его отличают психологическая убедительность и экспрессия. В картине это впечатление ушло, фигуры выглядят скованными, пропало ощущение связи между ними.

Образ Христа тоже изначально предполагалось решить несколько иначе: во всяком случае, в части поворота головы и выражения лица. Судить о замысле позволяет этюд «Голова Христа» (ил. 3). Спаситель показан без тернового венца, голова наклонена к левому плечу, глаза закрыты, черты полны благородства, почти умиротворенности. Сама фигура едва намечена, но кажется более тонкой и хрупкой, если сравнить ее с мускулистым телом на картине. Рисунок создает скорее ощущение погружения во внутреннюю молитву, чем невыносимого страдания.

Как видим, в окончательном варианте и композиция в целом, и отдельные образы были существенно изменены, и тут проявилась другая особенность брюлловской манеры: привычка постоянно варьировать замысел, отчего готовый холст мог разительно отличаться от эскизов.

Когда и как велась собственно живописная работа?

Приведенные документальные данные указывают на то, что к работе на холсте художник приступил, скорее всего, лишь в начале 1838 года. Это подтверждают и материалы дневника Мокрицкого — очевидца всего того, что происходило в мастерской художника в ту пору. Из его записей следует, что вплотную за написание картины Брюллов принялся в феврале 1838 года⁴. Распространено мнение, что половина четырехаршинной фигуры Христа

¹ Рисунок с изображением головы Богоматери воспроизведен в: Государственная Третьяковская галерея: Каталог собрания. Т. 2. Кн. 1: Рисунок XIX века. М.: СканРус, 2007. С. 232.

² Перечень см. в: *Ацаркина Э. Н.* Карл Павлович Брюллов. С. 349, 399–401.

³ Графитный карандаш. 20,3 x 14,5. ГРМ [16004]. Воспроизведен в: *Ацаркина Э. Н.* Карл Павлович Брюллов. С. 197. Ацаркина датирует эскиз 1838 годом. На наш взгляд, датой его создания следует считать 1837 год.

⁴ Дневник художника А. Н. Мокрицкого. С. 136.



*Ил. 3. К. П. Брюллов. Христос. Этюд для «Распятия».
1837 или 1838. Бумага, графитный карандаш. 22,3 x 19,9.
ГРМ. Р-16002. Публикуется впервые*

была окончена художником за полдня¹. Версия эта восходит к мемуарной статье, опубликованной Мокрицким годы спустя и представляющей собой весьма вольное переложение дневника. Хотя текст содержит массу ошибок и присочиненных легенд², в данном случае едва ли имеет место большое преувеличение. Есть немало свидетельств, что, когда работа спорилась, Брюллов писал с неимоверной быстротой, до изнеможения. В. А. Жуковский отмечал: «...он работает... как велит вдохновение: в иное время рука не подымается, чтобы взяться за кисть; в другое время целая картина вдруг родится...»³

М. Ф. Ростовская вспоминает, что над образом Спасителя Брюллов трудился с таким напряжением, что иногда «терял все силы»⁴. Уже 23 февра-

¹ Мокрицкий А. И. Воспоминание о Брюллове // Отечественные записки. 1855. Т. 103. № 12. Отд. II. С. 154–155.

² См.: Дневник художника А. Н. Мокрицкого. С. 20–21 (предисл.); А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. / Сост. и примеч. В. Э. Вацуро, М. И. Гиллельсона, Р. В. Иезуитовой, Я. Л. Левкович; вступ. статья В. Э. Вацуро. М.: Художественная литература, 1974. Т. 2. С. 478–479. Многие исследователи принимают статью Мокрицкого за документальный источник, но она куда ближе к беллетристическому жанру. Восторги профессора Егорова по поводу «Распятия», визит императора, эпизод с Пушкиным «на коленях» и сам факт встречи Брюллова с поэтом 25 января 1837 года — плод фантазии автора.

³ Жуковский В. А. Сочинения: В 6 т. / Под ред. П. А. Ефремова. Изд. 8-е испр. и доп. Т. 6: Проза (1835–1852), о воспитании Государя наследника (1826–1829) и письма к особам царской фамилии (1826–1849). СПб.: И. Глазунов, 1885. С. 609.

⁴ Ростовская М. Ф. Воспоминание о Брюллове // Москвитянин. 1852. Т. 5. № 19. Октябрь. Кн. 1. С. 148.

ля мастерскую посетил Жуковский, который с «благоговейным восторгом стоял перед картиною, и, сильно тронутый выражением головы Спасителя, обнимал художника»¹. Таким образом, голова и торс Христа действительно были выполнены на одном дыхании — если не за несколько часов, то за несколько дней. К 20 марта, когда полюбоваться полотном приехала великая княжна Мария Николаевна, была готова и голова Магдалины². Примерно тогда же была закончена фигура Христа³. 28 марта у Брюллова побывал юный И. М. Виельгорский, записавший в дневнике: «Картина удивительная. Мысль величия Спасителя мира выражена удивительным образом...»⁴ Еще через несколько дней мастерскую почтил визитом А. П. Ермолов. Кавказский герой сидел перед холстом «с четверть часа и не мог вполне насладиться дивным творением»⁵.

Параллельно, по своему обыкновению, Брюллов вел и другие проекты.

Работа шла быстро. В конце апреля мастер приступил к написанию одежд предстоящих⁶. К лету полотно было готово. 11 июля 1838 года Денис Давыдов, общавшийся с художником в этот период, пишет жене: «[Брюллов] был более полугоду никому не видим, писав свое бессмертное распятие для лютеранской церкви»⁷. Несколько дней спустя поэт-партизан сообщает, что побывал у Брюллова и «видал славное его распятие... <...> Фигуры размеру больше человеческого, потому что картина должна стоять в церкви довольно высоко. <...> [Иисус] представлен в минуту последнего дыхания... лицо Богородицы чудесно выражением глубочайшей скорби... Магдалины — конвульсией печали и отчаяния... Говорят, что приезжают смотреть ее многие дамы и навзрыд плачут, глядевши на нее»⁸.

«Распятие» писалось по большей части с натуры⁹. Известно, что в работе с моделями у «великого Карла» была своя специфика. Если другие худож-

¹ Дневник художника А. Н. Мокрицкого. С. 136.

² Там же. С. 138.

³ Там же. С. 140—141, 144.

⁴ *Лямина Е. Э., Самовер И. В.* «Бедный Жозеф»: Жизнь и смерть Иосифа Виельгорского: Опыт биографии человека 1830-х годов. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 284.

⁵ Дневник художника А. Н. Мокрицкого. С. 148—149.

⁶ Там же. С. 149, 151—152.

⁷ РГВИА. Ф. 194. Оп. 1. Д. 66. Л. 173. См. также: Петербургские письма Дениса Давыдова // Советские архивы. 1979. № 3. С. 76. В этой публикации дата ошибочно прочтена составителем. Знакомство Давыдова с Брюлловым относится к августу 1837 года, о чем пишет сам поэт-партизан (Там же. С. 77). Верная датировка писем дана в: *Орлов В. Н.* Судьба литературного наследия Дениса Давыдова // Литературное наследство. Т. 19/21. М., 1935. С. 331—332.

⁸ РГВИА. Ф. 194. Оп. 1. Д. 66. Л. 175—175 об.

⁹ См.: *Солтцев Ф. Г.* Моя жизнь и художественно-археологические труды // Русская старина. 1876. Т. XV. С. 372; Дневник художника А. Н. Мокрицкого. С. 138, 140—141, 226.

ники держали натурщиков часами в напряженной позе, то он иногда только смотрел, изучая глазами натуру, а потом отпускал и работал по памяти¹. Для образа Христа позировал известный в Академии натурщик Тарас². В. В. Стасов передает по запискам Н. Н. Ге рассказ Тараса: «...для „Распятия“ Карл Павлович позвал меня, и велит стать. <...> В полчаса готов торс в два тона. Я и спрашиваю: „Зачем в два тона, а не красками?“ — „Для картины, говорит, это главное. Тон ведь картины свой, а не тот, что здесь, а движение и верный рисунок в полчаса дай Бог схватить“»³. Едва ли это свидетельство абсолютно точно в деталях, но манеру Брюллова характеризует верно. В позднейших мемуарных текстах можно прочесть, что художник якобы привязывал голого натурщика к кресту, так что тот от боли и усталости чуть ли не терял сознание⁴. Но эти рассказы относятся скорее к числу исторических анекдотов.

О женщинах, которые позировали для картины, известно мало. Голову Марии (неясно, какой из трех) художник писал с модели по имени Александра, «ледяной красавицы»⁵. По неподтвержденным сведениям⁶, в образе Марии Магдалины он запечатлел черты своей будущей жены — пианистки Эмилии Тимм (1821—1877), с которой познакомился весной 1838 года. Злополучный брак, фактически продлившийся около месяца, был заключен 27 января 1839 года⁷. Впрочем, ни акварельный портрет Э. Тимм⁸, ни брюлловский «Портрет молодой женщины у фортепьяно», предположительно изображающий ту же девушку, не позволяют однозначно идентифицировать ее как прототип Магдалины⁹.

¹ Рамазанов Н. А. Материалы для истории художеств в России / Сост. Н. С. Беляев. СПб.: БАН, 2014. С. 318; ОР ГРМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 297. Л. 131.

² См. о нем: *Моренец Н. И.* Шевченко в Петербурге. Л.: Лениздат, 1960. С. 28; Дневник художника А. Н. Мокрицкого. С. 209 (примеч. 286).

³ *Стасов В. В.* Николай Николаевич Ге. Биографический очерк. Статья 2 // Северный вестник. 1895. № 2. С. 195—196.

⁴ См.: *Ацаркина Э. Н.* Карл Павлович Брюллов. С. 196—197; *Жиркевич А. В.* Встречи с Толстым // Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. / Сост., подгот. текста и коммент. Н. М. Фортунатова. М.: Художественная литература, 1978. Т. 2. С. 15.

⁵ Дневник художника А. Н. Мокрицкого. С. 138.

⁶ Версию высказывает автор биографии Э. Тимм — ее племянница Мария Гревинк. См.: *Grewingk M. von.* Eine Tochter Alt-Rigas. Riga, 1928. S. 7.

⁷ ОР ГРМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 321. Л. 1. Есть данные, что венчание состоялось в Петрикирхе (см.: *Моренец Н. И.* Шевченко в Петербурге. С. 119—120; автор ссылается на метрическую книгу).

⁸ *Grewingk M. von.* Eine Tochter Alt-Rigas. S. 1.

⁹ Ацаркина полагает, что сходство определенно есть. См.: *Ацаркина Э. Н.* О портрете известной работы К. П. Брюллова // Государственная Третьяковская галерея: Материалы и исследования. Вып. 2. М.: Советский художник, 1958. С. 66.

В связи с выявленной хронологией нельзя не указать на явную фантастичность свидетельства Мокрицкого о том, что «Распятием» якобы восхищался Пушкин¹. Запись внесена в позднейшую мемуарную публикацию под видом «дневниковой» и датирована 31 января 1837 года. Однако в тексте дневника Мокрицкого за этот день картина — ожидаемо — не упомянута². Сама возможность такого эпизода разбивается о факты: Брюллов приступил к написанию образа, когда Пушкина уже не было в живых. (Возводя публикацию Мокрицкого в ранг достоверного источника, даже опытные исследователи были введены в заблуждение³. Некоторые, пытаясь найти объяснение противоречию и не имея документальных материалов, выдвигали гипотезу, что картина писалась долго и Пушкин мог ее видеть на начальном этапе⁴.)

Сделанные наблюдения опровергают и еще одну легенду: будто бы стихотворение «Мирская власть»⁵ (1836) родилось у Пушкина, когда он увидел брюлловское «Распятие», выставленное под стражей часовых. Предание восходит к запискам А. О. Смирновой⁶, которые — общеизвестно — изобилуют грубейшими несообразностями. Тем не менее этот миф воспроизводят даже авторитетные авторы. Отношения художника с Пушкиным были неизменно теплыми; познакомившись в 1836 году, они несколько раз встречались⁷, но картину поэт, конечно, видеть не мог. Истинный повод написания стихов — предмет споров. Наконец, даже если отвлечься от анахронизмов, само утверждение, что Бенкендорф решил выставить для «охраны» образа караул, выглядит неправдоподобно. В выставочных залах картину, насколько известно, не демонстрировали⁸.

¹ Мокрицкий А. И. Воспоминание о Брюллове. С. 167.

² Дневник художника А. Н. Мокрицкого. С. 109.

³ Например: *Августин (Никитин), архим.* Храмы Невского проспекта: из истории инославных и православной общин Петербурга. М., СПб.: Цетрполиграф, 2015. С. 220—221.

⁴ См.: *Лернер Н. О.* Пушкинологические этюды // Звенья: Сборник материалов и документов по истории литературы, искусства и общественной мысли XIX века / Под ред. В. Бонч-Бруевича. Кн. 5. М.; Л.: Academia, 1935. С. 186—187.

⁵ *Измайлов Н. В.* Стихотворение Пушкина «Мирская власть» // Известия Академии наук СССР. М., 1954. Т. XIII. Вып. 6. С. 555—556.

⁶ См.: Записки О. Смирновой (Из записных книжек 1826—1845 гг.). СПб.: Тип. М. Меркушева, 1895. Т. I. С. 241, 245, 271.

⁷ См.: *Брюллова-Шаскольская Н. В.* Пушкин и Карл Брюллов // Искусство. 1937. № 2. С. 170—175; *Гаврилова Е. И.* Пушкин и Карл Брюллов // Временник Пушкинской комиссии. 1970 / Ред. М. П. Алексеев. Л.: Наука, 1972. С. 51—56.

⁸ Мнение, что в 1839 году картина экспонировалась на Академической выставке (*Ацаркина Э. Н.* Карл Павлович Брюллов. С. 348), ошибочно. Печатные отчеты этому противоречат. Лишь в одном из них полотно упоминается, но не в разряде экспонатов. См.: *[Каменский П. П.]*. Выставка русских художественных произведений в Санкт-Петербурге и Риме // Библиотека для чтения. 1839. Т. 37. Отд. III. С. 29.

История бытования картины в церковных стенах (1838—1938)

Все данные указывают на то, что полотно было установлено в церкви летом 1838 года — вероятно, в конце июля¹. 31 июля «Художественная газета» сообщала: «Церковь Св. Петра и Павла... приходит к окончанию внутренней и наружной отделкою... В ней один образ, алтарный, писанный К. П. Брюлловым»². Таким образом, если художник и припозднился с доставкой картины, то несущественно. К тому времени уже было ясно, что церемония освящения храма откладывается до осени (возникла задержка с гранитными работами).

Художнику был выплачен обещанный гонорар 9000 руб. Сумма многократно фигурирует в протоколах 1837—1838 годов, и непохоже, чтобы она подвергалась пересмотру. Это подтверждает позднейшая инвентарная опись, где зафиксирована цена приобретения брюлловского «Распятия»: 2500 руб. серебром, что составляет 9000 руб. ассигнациями³. Эту же или близкую сумму находим и в других печатных источниках⁴. Версию, что из симпатии к собратьям по вере Карл Павлович отказался от всякого вознаграждения⁵, приходится признать очередным мифом⁶.

«Распятие» установили в специально изготовленную огромную раму, составлявшую верхнюю часть запрестольного табернакля работы скульптора Пьера Кретана⁷. Это было увенчанное крестом сооружение с двумя богато украшенными вызолоченными колоннами и парой массивных канделябров. Ниже была помещена упомянутая картина Гольбейна, а по сторонам ее два

¹ Юнгблут указывает, что картина была установлена именно 1 июня, но документальных подтверждений этому нет; вдобавок этому противоречит цитированное письмо Д. Давыдова (*Jungblut Th. Die Gründung der evangelisch-lutherischen Kirchen in Russland nebst einer Geschichte der Kirchen dieser Confessionen in St. Petersburg. St. Petersburg: Kaiserl. Akademie der Wissenschaften, 1855. S. 44*).

² Художественная летопись. I. Известия внутренние. Смесь // Художественная газета. 1838. № 14. С. 465.

³ Kirchen-Reglement der evangelisch-lutherischen St. Petri-Gemeinde zu St. Petersburg. St. Petersburg, 1864. S. 160; ЦГИА СПб. Ф. 708. Оп. 1. Д. 205. Л. 95 об.

⁴ В источниках указываются суммы в диапазоне от 8 до 12 тыс. См.: Die St. Petri-Gemeinde. Sp. 61; *Jungblut Th. Die Gründung der evangelisch-lutherischen Kirchen in Russland... S. 44*; [*С. Л.-з.*] О лютеранских и реформатских церквях в С.-Петербурге // Православное обозрение. 1863. Т. 12. С. 293; *Солнцев Ф. Г. Моя жизнь и художественно-археологические труды. С. 631*.

⁵ *Сомов А. И. Карл Павлович Брюллов и его значение в русском искусстве. СПб.: Тип. А. М. Котомина, 1876. С. 12*.

⁶ За большой запрестольный образ «Взятие Богоматери на небо», выполненный для Казанского собора, художнику заплатили 4285 руб. серебром, то есть 15 тыс. ассигнациями (РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 2710. Л. 11, 15—15 об.).

⁷ *Тaubер В. А. Церковь Петра и Павла. 1940 // КГИОП. Ф. 133. Н-52/2. С. 196, 199*.



Ил. 4. Вид алтаря Петрикирхе с образом «Распятие».
Ок. 1914. ЦГАКФФД СПб. Оп. 1Е-17. Е14033

круглых медальона с изображением голов апостолов Петра и Павла. Медальоны тоже были написаны Брюлловым¹ (ил. 4).

Архитектурное решение алтарной конструкции явно восходит к приведенному выше чертежу А. П. Брюллова. Что касается «наполнения» табернакля, то авторство проекта могло принадлежать К. П. Брюллову: церковное руководство, как мы помним, хотело, чтобы он продумал возможную компоновку живописных произведений из старой кирхи. В итоговом варианте в состав композиции вошла лишь одна из этих картин, самая ценная. Любопытно: как художник воспринимал такое соседство? В прежние годы Гольбейн и другие старые немецкие мастера приходились ему сильно не по вкусу².

Храм торжественно освятили 31 октября 1838 года³. Пресса писала, что над престолом, убранным живыми цветами, взоры привлекал «шедевр наше-

¹ Kirchen-Reglement der evangelisch-lutherischen St. Petri-Gemeinde zu St. Petersburg. S. 160; Таубер В. А. Церковь Петра и Павла. 1940 // КГИОП. Ф. 133. Н-52/2. С. 199–200; Die St. Petri-Gemeinde. Sp. 59.

² Архив Брюлловых / Ред. и примеч. И. А. Кубасова. СПб.: Журнал «Русская старина», 1900. С. 11–12.

³ ЦГИА СПб. Ф. 708. Оп. 1. Д. 134. Л. 74, 88; Д. 135. Л. 18 об.; Die St. Petri-Gemeinde. Sp. 56.

го Брюллова»¹. Монументальное полотно стало главной достопримечательностью интерьера и сразу же получило широкую известность. В печати появлялись многочисленные отзывы. Рецензенты отмечали строгую «гармонию частей» и дух «благоговеющей скорби»².

Картина производила сильное впечатление на современников, и, надо полагать, дело было не только в «культе Брюллова», но и в достоинствах самой живописи. Немалую роль играли и эстетические каноны эпохи. Даже В. В. Стасов, который впоследствии станет критиком Брюллова, в 1840-е годы часто приходил в Петрикирхе любоваться образом³. «Такою тишиною... безвыходною и благоговеюною, не окружено распятое тело Христа ни на одной из известных мне... картин. Торс Христов... есть совершенство живописного исполнения и анатомии», — писал П. М. Ковалевский⁴.

Восторги можно счесть преувеличенными, но надо еще иметь в виду, что полотно воспринималось в особом пространственном и духовном контексте. Сегодня холст экспонируют в музейном зале на уровне глаз зрителя и вблизи, тогда как изначально он был рассчитан на некоторое расстояние. Расположение на возвышении, пышная рама-киот, неповторимая атмосфера храма — всё способствовало величественному эффекту. «Трудно передать, что чувствуешь, когда видишь эту картину при хорошем освещении»⁵ во время богослужения при звуках органа»⁶, — писал М. Е. Меликов.

Эпистолярные свидетельства вторят печатным. Приведем выдержки из писем, датированных 1838 годом. Жуковский: «Его „Христос на кресте“, по моему мнению, выше всего, что написала кисть в новейшее время»⁷. Денис Давыдов: «...для меня это — если можно — выше, чем „Последний день Помпеи“»⁸. Архитектор М. Д. Быковский: «При виде картины я был так поражен выражением лиц, что отвернулся; но музыка, духовное пение расположили меня к молитве... Я увидел тогда Христа, его Мать, св. Магдалину и св. Иоанна. Святой произвольный страдалец испускает дух... Матерь Божия... не плачет — глаза ее... неподвижно устремлены на голову умирающего сына. <...>

¹ St. Petersburgische Zeitung. 1838. № 294. S. 1315.

² [Каменский П. П.]. Выставка русских художественных произведений в Санкт-Петербурге и Риме. С. 29.

³ Стасов В. В. Училище правоведения сорок лет тому назад // Стасов В. В. Избранные сочинения. Живопись. Скульптура. Музыка: В 3 т. М.: Искусство, 1952. Т. 2. С. 384.

⁴ Ковалевский П. М. О художествах и художниках в России // Современник. 1860. Т. 83. № 10. С. 371—372.

⁵ Это важный момент. В пасмурную погоду и при отсутствии дополнительного освещения картину было рассмотреть затруднительно. Устроенное над алтарем полукруглое окно (см. ил. 1) было заложено вскоре после постройки храма.

⁶ Меликов М. Е. Заметки и воспоминания художника-живописца. С. 655.

⁷ Жуковский В. А. Сочинения. Т. 6. С. 608.

⁸ РГВИА. Ф. 194. Оп. 1. Д. 66. Л. 175.

Св. Магдалина... с распущенными волосами и беспорядком в платье, бросилась к ногам Спасителя»¹.

Этот «беспорядок в платье» и общий привкус чужеродной эстетики несколько смущал консервативных зрителей, особенно православных. Так, архимандрит Макарий сетовал, что Магдалина изображена «телеснейшею красавицею и разряжена... пышные и раздутые рукава выписаны для нее из самой Франции»². Но малейшая критика тонула в хоре славословий.

Картину высоко ценили и в самой общине. Отвечая на вопрос духовного начальства о «примечательных предметах» в храме, церковный совет указывал образ кисти Брюллова, картину Гольбейна и валькеревский орган³. Свидетельством популярности «Распятия» служит и то, что оно неоднократно воспроизводилось в печати: с него делали литографии и гравюры⁴, а для широкой публики продавали рисунки, «раскрашенные такими же цветами красок, как в запрестольном образе»⁵.

В 1841 году хозяйственный комитет церковного совета обратился к Брюллову с устной просьбой покрыть картину лаком: она в церкви уже три года, и важно предохранить ее от внешних воздействий. Однако художник, как стало известно через «тайные каналы», ответил, что «это его не касается»⁶. Тогда комитет решил направить Брюллову письменное обращение, в котором просил либо взять эту работу на себя (подчеркивая, что это «в его же интересах»), либо порекомендовать хорошего мастера⁷. Это лишний раз убеждает, что повесть Т. Г. Шевченко «Художник» (1856), на которую многие исследователи ссылаются как на документальный источник, считаться таковым не может. В частности, по поводу «Распятия» там сказано, что картина была покрыта лаком с самого начала⁸.

Но одного покрытия лаком оказалось недостаточно, чтобы защитить картину. Конечно, в православных соборах образа страдали еще больше. Так, в заметке 1859 года читаем, что брюлловское «Распятие» сохранилось «гораздо лучше, чем знаменитая картина того же мастера „Божия мать“ в

¹ Михаил Доримедонтович Быковский // Русский художественный архив / Ред. А. П. Новицкий. 1892. Вып. 2. М.: В. А. Головин, 1892. С. 70.

² Письмо покойного о. архимандрита Макария, миссионера алтайского, к академику М. И. Мягкову // Странник. 1861. Май. Отд. I. С. 248.

³ ЦГИА СПб. Ф. 708. Оп. 1. Д. 134. Л. 74, 88; Д. 135. Л. 18 об.

⁴ Спаситель на кресте: Образ, писанный К. П. Брюлловым (в Петропавловской лютеранской церкви в С. Петербурге) // Северное сияние. Т. III. СПб.: Изд. В. Генкеля, 1864. Стб. 596.

⁵ Прибавление к Санкт-Петербургским ведомостям. 1848. № 271. С. 1072.

⁶ ЦГИА СПб. Ф. 708. Оп. 1. Д. 142. Л. 61 об.

⁷ ЦГИА СПб. Ф. 708. Оп. 1. Д. 142. Л. 61 об.; ОР ГРМ. Ф. 31. Оп. 1. Д. 252 (письмо от 18.10.1841).

⁸ См.: Шевченко Т. Г. Художник: Автобиографическая повесть. Л.: Художественная литература, 1939. С. 61.

Казанском соборе, совершенно почерневшая от копоти свечей и лампад»¹. И тем не менее свечи неизбежно использовали и в лютеранском храме. Более того, когда в 1864 году в церковном зале было введено газовое освещение², алтарную часть нововведение не затронуло. Пасторы, ссылаясь на «церковный обычай», настояли, чтобы для освещения алтаря по-прежнему использовались свечи³.

К 1869 году стало ясно, что алтарный образ необходимо «очистить и вновь покрыть лаком», причем работы нельзя далее откладывать «без вреда для картины»⁴. Судя по всему, состояние холста действительно было не лучшим. В черновиках М. И. Железнова есть запись: «Эта картина, стоящая над престолом протестантской церкви св. апостолов Петра и Павла, сильно закопчена горящими перед ней свечами»⁵. До конкретных мер дошло лишь в 1872 году. В феврале был приглашен реставратор живописи Вилькен⁶, который обследовал полотно и вынес заключение о необходимости очистки красочной поверхности⁷. В мае церковный совет принял решение поручить тому же Вилькену проведение работ по очистке и покрытию картины лаком⁸. На реставрацию ушло 150 руб. серебром⁹.

Между тем на волне новых эстетических запросов «Распятие» начинает вызывать противоречивые оценки. В. В. Стасов и примыкающие к нему критики обвиняют покойного Брюллова в отсутствии всякого религиозного чувства и приверженности ординарной итальянской манере¹⁰. Другие отстаивают право художника заботиться о «благообразии»¹¹ и не грешить против «изящного». Находятся и более взвешенные мнения. П. П. Гнедич отмечает, что торс Христа написан превосходно, хотя и оговаривает, что «от изо-

¹ Иллюстрация: всемирное обозрение. 1859. Т. 4. № 83. С. 118.

² Die St. Petri-Gemeinde. Sp. 62; ЦГИА СПб. Ф. 708. Оп. 1. Д. 215. Л. 138 об.

³ ЦГИА СПб. Ф. 708. Оп. 1. Д. 211. Л. 37, 139.

⁴ ЦГИА СПб. Ф. 708. Оп. 1. Д. 224. Л. 46.

⁵ ОР ГРМ. Ф. 22. Оп. 1. Д. 34. Л. 19 об.

⁶ Людвиг Густав Вилькен с 1847 по 1886 год возглавлял эрмитажную живописную реставрацию. См.: *Алешин А. Б.* Реставрация станковой масляной живописи в России. Л.: Художник РСФСР, 1989. С. 64, 85.

⁷ ЦГИА СПб. Ф. 708. Оп. 1. Д. 232. Л. 209.

⁸ ЦГИА СПб. Ф. 708. Оп. 1. Д. 232. Л. 40.

⁹ ЦГИА СПб. Ф. 708. Оп. 1. Д. 208. Л. 123; Rechenschafts-Bericht des Kirchenraths der Deutsch-Reformirten Gemeinde in St. Petersburg für das Jahr 1872. St. Petersburg, 1873. S. 13.

¹⁰ См., например: *Стасов В. В.* О значении Брюллова и Иванова в русском искусстве // Русский вестник. 1861. Т. 35. С. 37–38; *Стасов В. В.* Николай Николаевич Ге. Биографический очерк. Статья 3 // Северный вестник. 1895. № 3. С. 177, 203.

¹¹ *Петров П. Н.* Карл Павлович Брюллов. Статья II // Северное сияние. Т. III. СПб.: Изд. В. Генкеля, 1864. Стб. 173.

бражения Распятия мы могли бы требовать гораздо большей экспрессии и искренности»¹. А. И. Сомов справедливо указывает, что нельзя судить живописца, не обращая внимания «ни на время и среду, в которых он жил и работал, ни на тогдашние требования от искусства»².

Сегодня нам легко вслед за Репиным объявить картину «малоудачной»³ и признать, что она заметно уступает по эмоциональной силе одноименному рисунку, выполненному Брюлловым в Риме в 1835 году⁴. Но невозможно представить, чтобы столь мощный, почти экспрессионистский образ распятого мог появиться в алтаре церкви — пусть даже протестантской — в николаевской России. Брюллов хотя и был формально свободен в трактовке темы, но явно подходил к этой работе как к официальному заказу. Железнов, конечно, ошибается, когда говорит, что образ создавался по заказу императора⁵, но ошибка эта характерна.

О физическом состоянии картины в начале XX века сведений не обнаружено. Во всяком случае, к тому времени в церкви было проведено электричество, и полотно перестало страдать от копоты. Трагическим рубежом в истории общины стала революция 1917 года. Помимо катастрофических последствий для служителей и прихожан, возникли трудности с отоплением, что не могло не повлиять на сохранность церковного имущества. К 1937 году сложилась критическая ситуация с эксплуатацией здания. В 1938 году кирха была закрыта. Брюлловское полотно было тогда же изъято и в 1939 году поступило в ГРМ⁶, где находится по сей день (инв. № Ж-5646)⁷. Храм ныне возвращен верующим. В 2006 году там установили уменьшенную копию «Распятия».

¹ Гнедич П. П. История искусств: В 3 т. СПб.: Изд. А. Ф. Маркса, 1897. Т. 3. С. 447.

² Сомов А. И. Карл Павлович Брюллов и его значение в русском искусстве. С. 4.

³ См.: Стасов В. В. Два слова Д. П. Буренину // Стасов В. В. Статьи и заметки, опубликованные в газетах и не вошедшие в книжные издания: В 2 т. Т. 1. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1952. С. 244. См. также письмо Репина к Стасову от 24 ноября 1893 года, в котором Репин называет эту картину «никуда не годной дрянью» (Репин И. Е. Избранные письма: В 2 т.: 1867—1930 / Сост. И. А. Бродский. Т. 2: Письма 1893—1930. М.: Искусство, 1969. С. 40).

⁴ Рисунок «Распятие» («Последний вздох») (1835) впервые воспроизведен в «Русском художественном архиве» (1892. Вып. 1). Ныне хранится в ГТГ. В некоторых источниках ошибочно именуется эскизом к картине «Распятие». Отзыв Репина см. в: Репин И. Е. Далекое близкое. Л.: Художник РСФСР, 1982. С. 412.

⁵ Железнов М. Н. Заметка о К. П. Брюллове. С. 563.

⁶ Куликова С. М. Лютеранская церковь св. апостолов Петра и Павла в Петербурге // Россия — Германия: пространство общения: Материалы X Царскосельской научной конференции / Ред. В. С. Волкова. СПб.: ГМЗ «Царское Село», 2004. С. 263, 269, 273.

⁷ Медальоны с изображением голов апостолов также были переданы в ГРМ. Ныне находятся в собрании Ростовского областного музея изобразительных искусств и Новосибирского государственного художественного музея соответственно.

Заключение

Подводя итог, следует отметить, что в работе над полотном «Распятие» отразились характерные черты дарования Карла Брюллова и его подхода к творческому процессу: неперенная работа с натуры, образные и композиционные искания на этапе эскизов и неимоверная быстрота письма на финальной стадии. Встречающееся в литературе утверждение, что картина создавалась «по заказу» лютеранского прихода, можно принять лишь с оговорками. Художник явно сам проявил инициативу (возможно, с подачи брата) и свободно выбрал не только иконографию, но и сюжет. Тем не менее в окончательной трактовке темы он отдал дань официальному академизму.

Метод опоры на документы и критического сопоставления источников личного происхождения позволил не только обнаружить новые сведения, но и опровергнуть целый ряд мифов, связанных с историей создания и восприятия картины. Обнаруженные в ходе исследования материалы и факты лишней раз доказывают, что потенциал изучения наследия и творческой биографии «знаменитого и неизвестного» Брюллова далеко не исчерпан.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГТГ — Государственная Третьяковская галерея.

КГИОП — Комитет по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры.

НИМ РАХ — Музей Российской академии художеств.

ОР ГРМ — Отдел рукописей Государственного Русского музея.

РГВИА — Российский государственный военно-исторический архив.

РГИА — Российский государственный исторический архив.

ЦГАКФФД СПб — Центральный государственный архив кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга.

ЦГИА СПб — Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга.

АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

Таубер В. А. Церковь Петра и Павла: историко-архитектурная справка. 1940 // КГИОП. Ф. 133. Н-52/2. 264 с.

ЛИТЕРАТУРА

1. А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. / Сост. и примеч. В. Э. Вацуро, М. И. Гиллельсона, Р. В. Иезуитовой, Я. Л. Левкович; вступ. статья В. Э. Вацуро. М.: Художественная литература, 1974. Т. 2. С. 478–479.
2. *Августин (Никитин), архим.* Храмы Невского проспекта: из истории инославных и православной общин Петербурга. М., СПб.: Цетрполиграф, 2015. 512 с.
3. *Алешин А. Б.* Реставрация станковой масляной живописи в России. Л.: Художник РСФСР, 1989. 160 с.

4. Архив Брюлловых / Ред. и примеч. И. А. Кубасова. СПб.: Журнал «Русская старина», 1900. 195 с.
5. *Ацаркина Э. Н.* Карл Павлович Брюллов. М.: Искусство, 1963. 534 с.
6. *Ацаркина Э. Н.* О портрете неизвестной работы К. П. Брюллова // Государственная Третьяковская галерея: Материалы и исследования. Вып. 2. М.: Советский художник, 1958. С. 62—67.
7. *Брюллова-Шаскольская Н. В.* Пушкин и Карл Брюллов // Искусство. 1937. № 2. С. 170—175.
8. *Гаврилова Е. И.* Пушкин и Карл Брюллов // Временник Пушкинской комиссии. 1970 / Ред. М. П. Алексеев. Л.: Наука, 1972. С. 51—56.
9. *Гнедич П. П.* История искусств: В 3 т. СПб.: Изд. А. Ф. Маркса, 1897. Т. 3. 720 с.
10. Государственная Третьяковская галерея: Каталог собрания. Т. 2. Кн. 1: Рисунок XIX века. М.: СканРус, 2007. 558 с. (Серия «Рисунок XVIII—XX веков»).
11. Дневник художника А. Н. Мокрицкого / Сост., автор вступ. статьи и примеч. Н. Л. Приймак. М.: Изобразительное искусство, 1975. 272 с.
12. Евангелическо-лютеранская церковь Св. Петра и Павла в С.-Петербурге. Строительная история, восстановление функций и реконструкция здания в 1994—1997 годах / Сост. С. Г. Федоров. Karlsruhe, 2003. 344 с.
13. *Железнов М. Н.* Заметка о К. П. Брюллове // Живописное обозрение. 1898. № 28. С. 559—564.
14. *Жиркевич А. В.* Встречи с Толстым // Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. / Сост., подгот. текста и коммент. Н. М. Фортунатова. М.: Художественная литература, 1978. Т. 2. С. 7—21.
15. *Жуковский В. А.* Сочинения: В 6 т. / Под ред. П. А. Ефремова. Изд. 8-е испр. и доп. Т. 6: Проза (1835—1852), о воспитании Государя наследника (1826—1829) и письма к особам царской фамилии (1826—1849). СПб.: И. Глазунов, 1885. 640 с.
16. Записки О. Смирновой (Из записных книжек 1826—1845 гг.). СПб.: Тип. М. Меркушева, 1895. Т. I. 342 с.
17. *Измайлов Н. В.* Стихотворение Пушкина «Мирская власть» // Известия Академии наук СССР. М., 1954. Т. XIII. Вып. 6. С. 548—556.
18. Иллюстрация: всемирное обозрение. 1859. Т. 4. № 83.
19. *[Каменский П. П.]* Выставка русских художественных произведений в Санкт-Петербурге и Риме // Библиотека для чтения. 1839. Т. 37. Отд. III. С. 23—56.
20. Карл Брюллов: из частных коллекций Москвы и Санкт-Петербурга: Каталог / Авт. статьи, аннот. и сост. каталога Г. Голдовский. СПб.: Palace Editions, 2013. 110 с., 89 цв. ил.
21. Карл Павлович Брюллов, 1799—1852. Живопись. Рисунки и акварели из собрания Русского музея / Авт. статьи Г. Г. Голдовский, Е. Н. Петрова. СПб.: Palace Editions, 1999. 198 с., 237 цв. ил.
22. *Ковалевский П. М.* О художествах и художниках в России // Современник. 1860. Т. 83. № 10. С. 363—382.
23. *Куликова С. М.* Лютеранская церковь св. апостолов Петра и Павла в Петербурге // Россия — Германия: пространство общения: Материалы X Царскосельской научной конференции / Ред. В. С. Волкова. СПб.: ГМЗ «Царское Село», 2004. С. 263—273.
24. *Лернер Н. О.* Пушкинологические этюды // Звенья: Сборник материалов и документов по истории литературы, искусства и общественной мысли XIX века / Под ред. В. Бонч-Бруевича. Кн. 5. М.; Л.: Academia, 1935. С. 44—187.
25. *Лямина Е. Э., Самовер И. В.* «Бедный Жозеф»: Жизнь и смерть Иосифа Виельгорского: Опыт биографии человека 1830-х годов. М.: Языки русской культуры, 1999. 559 с.
26. *Ляковская О. А.* Карл Брюллов. М.; Л.: Искусство, 1940. 204 с.
27. *Меликов М. Е.* Заметки и воспоминания художника-живописца // Русская старина. 1896. Т. 87. № 6. С. 643—674.
28. Михаил Доримедонтович Быковский // Русский художественный архив / Ред. А. П. Новицкий. 1892. Вып. 2. М.: В. А. Головин, 1892. С. 70—79.

29. Мокрицкий А. И. Воспоминание о Брюллове // Отечественные записки. 1855. Т. 103. № 12. Отд. II. С. 145—184.
30. Моренец Н. И. Шевченко в Петербурге. Л.: Лениздат, 1960. 130 с.
31. Орлов В. Н. Судьба литературного наследия Дениса Давыдова // Литературное наследство. Т. 19/21. М., 1935. С. 297—340.
32. Петербургские письма Дениса Давыдова // Советские архивы. 1979. № 3. С. 75—77.
33. Петров П. Н. Карл Павлович Брюллов. Статья II // Северное сияние. Т. III. СПб.: Изд. В. Генкеля, 1864. Стб. 169—182.
34. Письмо покойного о. архимандрита Макария, миссионера алтайского, к академику М. И. Мякову // Странник. 1861. Май. Отд. I. С. 247—248.
35. Прибавление к Санкт-Петербургским ведомостям. 1848. № 271. С. 1072.
36. Рамазанов Н. А. Материалы для истории художеств в России / Сост. Н. С. Беляев. СПб.: БАН, 2014. 784 с.
37. Ретин И. Е. Далекое близкое. Л.: Художник РСФСР, 1982. 518 с.
38. Ретин И. Е. Избранные письма: В 2 т.: 1867—1930 / Сост. И. А. Бродский. Т. 2: Письма 1893—1930. М.: Искусство, 1969. 463 с.
39. Ростовская М. Ф. Воспоминание о Брюллове // Москвитянин. 1852. Т. 5. № 19. Октябрь. Кн. 1. С. 147—166.
40. [С. Л.-г.]. О лютеранских и реформатских церквях в С.-Петербурге // Православное обозрение. 1863. Т. 12. С. 286—315.
41. Солнцев Ф. Г. Моя жизнь и художественно-археологические труды // Русская старина. 1876. Т. XV. С. 109—128, 311—323, 617—644.
42. Сомов А. И. Карл Павлович Брюллов и его значение в русском искусстве. СПб.: Тип. А. М. Котомина, 1876. 29 с.
43. Спаситель на кресте: Образ, писанный К. П. Брюлловым (в Петропавловской лютеранской церкви в С. Петербурге) // Северное сияние. Т. III. СПб.: Изд. В. Генкеля, 1864. Стб. 593—596.
44. Стасов В. В. Два слова Д. П. Буренину // Стасов В. В. Статьи и заметки, публиковавшиеся в газетах и не вошедшие в книжные издания: В 2 т. Т. 1. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1952. С. 243—248.
45. Стасов В. В. Николай Николаевич Ге. Биографический очерк. Статья 2 // Северный вестник. 1895. № 2. С. 191—218.
46. Стасов В. В. Николай Николаевич Ге. Биографический очерк. Статья 3 // Северный вестник. 1895. № 3. С. 177—215.
47. Стасов В. В. О значении Брюллова и Иванова в русском искусстве // Русский вестник. 1861. Т. 35. С. 5—48.
48. Стасов В. В. Училище правоведения сорок лет тому назад // Стасов В. В. Избранные сочинения. Живопись. Скульптура. Музыка: В 3 т. М.: Искусство, 1952. Т. 2. С. 299—390.
49. Степанова С. С. Русская живопись эпохи Карла Брюллова и Александра Иванова: личность и художественный процесс. СПб.: Искусство-СПб, 2011. 285 с.
50. Художественная летопись. I. Известия внутренние. Смесь // Художественная газета. 1838. № 14. С. 465—466.
51. Шевченко Т. Г. Художник: Автобиографическая повесть. Л.: Художественная литература, 1939. 172 с.
52. Die St. Petri-Gemeinde. Zwei Jahrhunderte evangelischen Gemeindelebens in St. Petersburg. 1710—1910. I. Die Kirche. St. Petersburg, 1910. 348 Sp.
53. Grewingk M. von. Eine Tochter Alt-Rigas. Riga, 1928. 23 S.
54. Jungblut Th. Die Gründung der evangelisch-lutherischen Kirchen in Russland nebst einer Geschichte der Kirchen dieser Confessionen in St. Petersburg. St. Petersburg: Kaiserl. Akademie der Wissenschaften, 1855. 218 S.
55. Kirchen-Reglement der evangelisch-lutherischen St. Petri-Gemeinde zu St. Petersburg. St. Petersburg, 1864. 192 S.

56. Rechenschafts-Bericht des Kirchenraths der Deutsch-Reformirten Gemeinde in St. Petersburg für das Jahr 1872. St. Petersburg, 1873. 36 S.
57. St. Petersburgische Zeitung. 1838. № 294. S. 1315.

Аннотация

На основе впервые выявленных архивных документов и малоизвестных печатных источников излагается история алтарного образа «Распятие» кисти К. П. Брюллова. Реконструирована хронология создания полотна, установлены неизвестные ранее факты творческой биографии художника, прослежена история бытования и восприятия картины на протяжении столетнего периода ее нахождения в стенах лютеранской церкви Святого Петра (1838–1938).

Abstract

Based on newly revealed archival evidence and a range of printed accounts, the paper traces the creation and life history of Karl Bryullov's Crucifixion — a large altar painting which was produced in 1838 for the Lutheran Church of Saint Peter (Petrikirche) in Saint Petersburg and after 1938 became part of the collection of the State Russian Museum. The study recovers the chronology and sequencing of the work, documents new facts about the artist and his approach to the piece creation, explores the evolution of its reception, and challenges some of the most commonly held myths about the picture.

- ✓ *Ключевые слова:* Карл Брюллов, русские художники, живопись, христианские сюжеты, религиозное искусство, лютеранская церковь, Петрикирхе.
- ✓ *Keywords:* Karl Bryullov, Russian artists, painting, Christian imagery, religious art, Lutheran Church, Petrikirche.

Для цитирования: Лисицына А. С. «Распятие» Карла Брюллова: к истории создания и бытования алтарного полотна для лютеранской церкви Святого Петра // Временник Зубовского института. 2025. Вып. 1 (48). С. 145–166.

№ 1 / 2025

ЮБИЛЕИ. ПАМЯТНЫЕ ДАТЫ

К 100-летию
театрального художника
Марта Китаева

Март Китаев в Академическом театре драмы имени А. С. Пушкина

ОВЭС ЛЮБОВЬ СОЛОМОНОВНА

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

OVES LYUBOV S.

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

E-mail: lubovoves@narod.ru

Март Фролович Китаев (30.03.1925, Зилаир, Башкирская АССР — 20.01.2020, Санкт-Петербург) не жалел, что переехал из Риги в Ленинград. В многочисленных интервью объяснял почему. Когда смотришь на творческий путь художника в обратной перспективе, понимаешь: так было надо! В этой фразе есть какая-то обреченность, некий фатализм. Почему надо? Зачем? Что и кому он был должен?

Его коллега и друг Даниил Лидер хотел вернуться в Ленинград, который был его родным городом, вел переговоры с Пушкинским театром. Его видели на месте главного. Но не срослось. А у Китаева получилось. Про первый спектакль в Пушкинском — «Сказки старого Арбата» — он честно сказал: «До сих пор стыдно видеть эти декорации». И объяснил: «В то время я еще трудился в Рижском ТЮЗе, мне весьма импонировало приглашение в такой большой, академический. Сговора с режиссером не получилось с самого начала, и все же я стал делать декорацию по выгородке, данной режиссером»¹. Китаев назвал это «случаем халтуры».

Невозможно представить Лидера на его месте. Не было в его жизни «халтур». Но не было в нем и весенней мартовской легкости. Китаеву был не обязателен именно этот театр. Ему, бывшему провинциалу, хотелось большого города, широкой профессиональной среды, заказов от разных театров и городов. И он все это получил. Его звали З. Я. Корогодский, Р. С. Агамирзян², возможно, были и другие приглашения, свет клином на Пушкинском не сходился. «Всякий раз, когда я получаю приглашение оформить спектакль, стараюсь узнать, почувствовать не только сценическую культуру театра, его ре-

¹ Китаев М. О профессии и о себе. Беседа с М. Китаевым на его персональной выставке / Беседовала Р. Хидекель // Советские художники театра и кино' 79: Сборник статей / Сост. В. Н. Кулешова. М.: Советский художник, 1981. С. 191.

² Соответственно, главные режиссеры ТЮЗа и Драматического театра имени В. Ф. Комиссаржевской.

жиссуру, традиции, но и пространство сцены и зала. Здесь, в этом конкретном пространстве придется делать спектакль, потому и учи́тываешь все „за“ и „против“, пытаешься использовать все изъяны, особенности. Так было в Рижском ТЮЗе и на необъятных сценах Александринки и ЦТСА, в длинном „коридоре“ Театра Ленсовета, на маленьких пикантных сценах старого „Современника“ и Малого драматического театра в Ленинграде»¹.

Ему хотелось пути, перемен, дороги. Рига была его профессиональной родиной, подобно Зилаиру, где он появился на свет. В ней он окончил Академию художеств, начал работать исполнителем в декорационном цеху Театра оперы и балета, сделал первый самостоятельный спектакль в Доме офицеров. Его ждала кибитка, готовая двинуться в путь. Подобно тому как мальчиком он скитался с отцом и матерью по Башкирии, пока не оказался в Оренбурге, а затем, демобилизовавшись, в Риге, будучи уже опытным мастером, он вновь пустился в странствие по театрам России на поиски чего-то важного и главного. Он многого добился к тому времени: был художником-постановщиком в Драматическом театре в Елгаве (б. Митава) (1951—1953), а после его расформирования — в Рижском ТЮЗе, в 1960-м став там главным. Выпускал спектакли с П. О. Хомским, А. Я. Шапиро, Н. М. Шейко, латышской и русской режиссурой. Участвовал в Международных фестивалях, всесоюзных, всероссийских и республиканских выставках. Работал в театрах Латвии. В 1965 году был удостоен звания заслуженного деятеля искусств Латвийской ССР. В Риге он сформировался как художник, обрел сценографическое лицо, присущее только ему, стал известен за пределами Прибалтики. Начиная с 1971 года работает по приглашениям в московских и ленинградских театрах: «Современнике», Ленинградском ТЮЗе, Театре имени Ленсовета, Академическом театре драмы имени А. С. Пушкина. Осенью 1973 года принял приглашение художественного руководителя последнего, И. О. Горбачева, переехать в Ленинград, заняв должность главного художника театра.

Рижский период профессиональной жизни продолжительностью в двадцать два года сегодня выглядит «проектом». В отличие от ленинградского, воспринимающегося строительной площадкой. В конструкторском бюро чище, интеллигентней, интересней, приятней, ты можешь пробовать, экспериментировать, здесь коллеги, друзья, равные тебе, понимающие тебя. Почти семейная обстановка. Но, чтобы осуществить проект, надо выйти на стройку. А там — вечный экстрим. Не хватает рабочих, времени, материалов. И результат отличен от замысла, и, как правило, — хуже. Китаев несколько раз высказывал сомнения: «никогда не поверю, что Кочергин или Боровский думают, что то, что они увидели в своем воображении, им сделали на сцене. Тогда это слишком малое видение. Всего четыре или пять раз я добился то-

¹ *Китаев М.* О профессии и о себе... С. 185.

го, что видел. Идеально, может быть, только в „Тиле“¹. А так, в основном, декорация — слабое отражение увиденной „картинки“»².

И еще. Рижский период творчества: тезисы к будущему развернутому докладу. В них уже есть все, что будет потом, но каждый пункт требует раскрытия. Вот этим «разворачиванием» тезисов и будет заниматься Китаев в ленинградских и московских спектаклях.

Было бы неправильно думать, что новые творческие контакты ничего не дали ему как художнику. Они не проходили бесследно. Ни один спектакль не был похож на предыдущий. Почти все работавшие с ним режиссеры: Р. Агамирзян, Ю. Александров, А. Андреев, Л. Белявский, И. Владимиров, В. Воробьев, К. Гинкас, В. Голиков, А. Гончаров, Р. Горяев, М. Груздов, Л. Додин, А. Дунаев, Ю. Еремин, З. Корогодский, А. Кузин, М. Левитин, Н. Леонова, С. Лосев, Ю. Николаев, И. Олышвангер, А. Праудин, А. Петров, В. Петров, А. Сагальчик, С. Спивак, А. Степанюк, В. Суслов, Г. Тростянецкий, Л. Хейфец, Н. Шейко, И. Унгурияну, В. Фокин, Г. Яновская, — а это далеко не полный список тех, с кем он сотрудничал, уехав из Риги, — заставляли его как-то меняться, реагируя на их предложения и возражения. Столкновение с иным художественным миром, вне зависимости от его глубины, для чуткого и внимательного Китаева не могло проходить бесследно.

И все-таки основные маршруты творческой жизни были уже намечены, пусть и пунктирно, в первой четверти его профессиональной жизни в Риге.

В «Похождении Чичикова» по Н. Гоголю (инсценировка А. Володина, Р. Тименчика, Н. Шейко, режиссер Н. Шейко) в Пушкинском театре — первом крупном ленинградском спектакле — Китаев развивал пластические идеи, сформулированные в Риге. Из письма В. И. Березкину от 16 ноября 1973 года: «„Мертвые души“ продвигаются. Уже начат макет. Принцип такой: по горизонту, подковой набрана мебель, предметы (мне бы еще хотелось поместить кур с петухом в клетки, клетку с дроздом, свинью с семейством в ограде из сетки и по проволоке на цепи собаку, но... увы). Эти мебель, предметы из самого Гоголя, все, что есть в повести. По надобности будут к центру подаваться. Фон — это воздух, пространство, даль, а сверху клубы тюля — Россия: написаны церквушки, рыдваны, столбы и прочее. Тюли или... (неразб. — В. Б.) объемны в пространстве»³.

Трудно не заметить близости с «Последними» М. Горького на сцене Рижского ТЮЗа в постановке А. Я. Шапиро.

¹ Спектакль Рижского ТЮЗа 1966 года, режиссер П. О. Хомский.

² «Воздух должен быть и белые пятна...» / Беседу с Мартом Китаевым ведет Любовь Овэс // Петербургский театральный журнал. 1996. № 10. С. 10.

³ Письма М. Ф. Китаева В. И. Березкину // *Березкин В. И.* Искусство сценографии мирового театра. Т. 7: Сценографы России: Александр Васильев, Март Китаев, Энар Стенберг. М.: ЛКИ, 2010. С. 192.

Были и отличия.

Они очевидны в ответе на анкету журнала «Сценическая техника и технология» «Какие основные художественно-технические принципы использованы Вами при решении сценографических задач спектакля?»: «Декорации к спектаклю „Похождения Чичикова, или Мертвые души“... — это единая установка. Движение брички осуществляется к колосникам и от колосников. Задание для постановочной части было... обеспечить движение брички по вертикали (это выполнено частично) и по планшету. В этом спектакле техника играет напоказ, как явление примитивное (техническое оборудование сцены нашего театра не отличается сложностью). „Наивно“ решено опускание брички с колосников и ее передвижение по планшету. Свет также применен „наивно“ — видны осветительные приборы среди вещей, „наивна“ проекция на нарисованный горизонт»¹. Здесь крайне важно трижды повторенное слово «наивно», а также «техника играет напоказ» и «явление примитивное».

Художник оказался внутри коллектива, настроенного по любому поводу крайне серьезно, академического, старинного, позиционирующего себя цитаделью традиций в бушующем море режиссерского своеволия. Хронику внутритеатральной жизни передают несколько писем В. И. Березкину.

Письмо от 1 марта 1974 года: «У меня в театре хуже, чем с „Варварами“². Давно я в своей жизни такого не испытывал. „Мертвые души“ были приняты со скрипом. В основном говорили отрицательное. Два человека высказались положительно: Мамаева (которая просто обожает Шейко) и Эренберг, который хитрит. Горбачева при сдаче не было. Но после положительных выступлений Мамаевой и Эренберга Киселев закрыл худсовет и принял макет»³.

Письмо от 9 мая 1974 года: «Сделал эскизы костюмов для Чичикова (6 штук), для Ноздрева (3 костюма), Коробочка, Собакевич (по 2 костюма) и Плюшкину один костюм. Манилову (2 костюма). Остальные сделает Мичурина по моим стопам»⁴.

«С „Мертвыми...“ пока идет в норме, но очень много преград. Не туда идет энергия. Сам сделал 14 эскизов костюмов. Шесть для Чичикова, а потом Ко-

¹ Ответы на анкету «Художник, сценография, сценическая техника» // Сценическая техника и технология. 1975. № 5. С. 5–6.

² В 1973–1974 годах Китаев параллельно работал над несколькими спектаклями. «Варвары» М. Горького делались в Москве на Малой Бронной, режиссером был А. Дунаев. Премьера состоялась в 1975 году.

³ Письма М. Ф. Китаева В. И. Березкину. С. 194.

Н. В. Мамаева, актриса; В. В. Эренберг, актер, режиссер; И. О. Горбачев, актер, художественный руководитель театра, исполнитель роли Чичикова; И. Н. Киселев, директор театра.

⁴ Там же. С. 195.

М. Г. Мичурина, штатный художник по костюмам, дочь знаменитого актера этого театра Г. М. Мичурина (1897–1970).

робочка, Плюшкин, Собакевич, Ноздрев. По два костюма. Кажется, получились. Очень хотелось бы показать и посоветоваться»¹.

Письмо от 10 сентября: «Мертвые души активно режиссируются и декорации делаются. Премьера назначена на 27 октября. Что будет?!?!»²

Письмо от 7 марта 1975 года: «Ленинградская критика в печати о „Чичикове“ продолжает молчать. Спектакль, на мой взгляд, не получился. Чем дальше, тем больше я в этом убеждаюсь. Скажу больше, это зрелище меня раздражает»³.

Китаев работает как никогда интенсивно. Отметим, в год переезда в Ленинград в 1973 году Китаеву исполнилось сорок восемь лет.

У него и в Риге бывало помногу спектаклей, но в одном городе и большинство — в ТЮЗе, ряд спектаклей делался им сразу для двух трупп с двумя режиссерами. А тут при отсутствии собственной квартиры и первое время семьи, остававшейся в Риге, и при всяких бытовых передрыгах, — четыре спектакля в 1974 году, в трех городах сразу, с новыми для него постановщиками: Л. Хейфецем и А. Сагальчиком. В Пушкинском, кроме «Похождения Чичикова», он делает «Совет да любовь» В. Тендрякова, в Москве в Малом театре — «Летние прогулки» А. Салынского, в Таллинне в Театре драмы имени В. Кингисеппа — «Три сестры» с А. Шапиро. В 1975-м количество сделанных им спектаклей вырастет вдвое. В Пушкинском — «Вечерний свет» А. Арбузова с Н. Шейко, «Дети солнца» М. Горького и «Из записок Лопатина» К. Симонова с А. Сагальчиком, в Москве — «Варвары» и «Приключение Билли Пилигрима» по К. Воннегуту в ЦТСА с М. Левитиным, в Рижском ТЮЗе — «Иванов» с А. Шапиро.

Критиков будет привлекать напрашивающиеся сопоставления разных сценографических решений одной пьесы, например «Иванова» в Риге и в Ленинграде. Там А. Шапиро, здесь А. Сагальчик. Первый спектакль 1975 года, второй — 1978-го. Между ними три года. Что можно предложить нового? Наверное, ничего, если ты не Китаев.

Но как была права Е. Б. Ракитина, писавшая: «Китаев не аналитик. Он... импровизатор. Это дар редкий». И добавляла: «У Китаева удивительная способность сразу видеть будущий спектакль в деталях. Его декорации возникают в многоголосице предметов, фактур, света, движения. Сила его не в отшлифованности, предельной сделанности формы, а в способности ощущать живое движение пластики окружающего мира»⁴.

Спустя годы Китаев с удовольствием будет рассказывать, какой оглушительной критике подвергли его за рижского «Иванова». «В свое время

¹ Письма М. Ф. Китаева В. И. Березкину. С. 195.

² Там же. С. 197.

³ Там же. С. 199.

⁴ Ракитина Е. Вступительная статья // Март Китаев: Выставка сценографии: Каталог. Л.: Искусство, 1979. С. 4.

была опубликована в „Правде“ статья про искажения классики на советской сцене. Автор – Велехова¹. Так вот, статья была так профессионально и интересно написана, что из ругательной превратилась в положительную. Она писала об „Иванове“ А. Шапиро и там уделила два абзаца сценографии, называла меня прекрасным мастером, который, понимаешь ли, изуродовал Чехова. И рассказала, как я это сделал. (Смеется.) И это было просто здорово»².

Отголоском этой полемики звучит фрагмент из статьи все той же Е. Б. Ракитиной, впервые написавшей о нем, уважаемой и любимой: «Критик возмущался, видя декорации Китаева к „Иванову“ в рижском ТЮЗе, — если это кабинет, то почему здесь сено, если сарай, то зачем письменный стол? Не сходятся концы с концами. Да еще это невероятное окошечко, напоминающее дверцу на чердак, в холщовой стене, в котором возникает неожиданно явившаяся к Иванову Сашенька»³.

«Иванов» был популярнейшей пьесой Чехова в семидесятые годы прошлого века. В одном и том же 1976 году появились спектакли во МХАТ и Театре имени Ленинского комсомола. Первый поставил О. Н. Ефремов с И. М. Смоктуновским, второй — М. А. Захаров с Е. П. Леоновым. Спектакли А. Шапиро и А. Сагальчика не могли восприниматься вне этого контекста.

Естественно, Ракитина сравнивала рижского «Иванова», вышедшего годом раньше, с двумя московскими: «Вспомните жизнь окон в усадьбе Иванова, выстроенной Давидом Боровским на сцене МХАТа. В них отражаются огни фейерверка, за ними — когда-то налаженный уют. Вспомните окно в „Иванове“ у В. Макушенко и О. Твардовской в спектакле московского Театра имени Ленинского Комсомола. Выставленная рама прочитывается как знак неуюта, запустения, но это и реальная архитектура. И вы поймете, сколь фантастичен Китаев». И, развивая эту мысль, добавляла: «Догадаться, где происходит действие спектаклей, оформленных Китаевым, зачастую действительно трудно. Можно только посочувствовать критику-бытовика. Но и привыкшим расшифровывать метафоры тоже не легче. Что-то все время возмущает, раздражает, беспокоит, выбивает из колеи накатанного восприятия. Отсутствие единой логики нагнетает почти физическое ощущение беспокойства, томительности, неосознанной тревоги»⁴.

¹ Нина Александровна Велехова, театральный критик и обозреватель отечественного сценического процесса.

² «Воздух должен быть и белые пятна...» / Беседу с Мартом Китаевым ведет Любовь Овэс. С. 10.

³ Ракитина Е. Вступительная статья // Март Китаев. Выставка сценографии: Каталог. С. 3.

⁴ Там же. С. 5.

В анкете, предложенной Березкиным, Китаев жестко сформулировал задачу, стоявшую перед ним в Риге: «„Иванов“, 1975 год. Думаю, что в этой пьесе, в отличие от „Вишневого сада“, тема смерти прямее, грубее, явственнее и поэтому, как ни странно, отодвинута дальше, на финал спектакля. Понимая текст таким образом, я старался подчеркнуть тему смерти, дать ее решительнее и прямее, создать безвыходное пространство, тупик, почти „кладбище“, но все это опять же в мягком серебристом колорите. Холст и газовое облако прописывались серебристыми тонами, а свет подавался через „чахоточные“ серебристые светофильтры»¹.

Сроки подготовки спектакля были невероятными по краткости. 1 мая — сдача макета, черновая сдача спектакля — 1—15 июня. Окончательный выпуск — осенью. Китаев объяснял причины в письме от 26 мая 1974 года: «Шапиро предложил с ним работать над „Ивановым“. К сожалению, он долго тянул, будучи в обиде на меня за уход из театра, и остается очень мало времени на работы. А может быть это и хорошо». Он был прав. Получалось хорошо. «Идея неожиданная. То ли мебель в чехлах из холста (чехлы деформированы изнутри), то ли еврейское кладбище. Фон — грубый холст»². «...к моменту выстрела сцена будет пустая, и газ плавно всех накроет, облепит, затушуется. Всему конец. Мне-то необходима пустая сцена в начале и в конце. А там фантазия подскажет во время работы на сцене. Делание спектакля продолжается. Фон — наигрубейший холст, и в нем застряли былинки сена, и сено разбросано по полу и на предметах мебели. Это настрой»³. И вдогонку в письме от 3 октября 1974 года: «В Риге вышел „Иванов“. Неплохой спектакль (конечно, не Крейча в Праге⁴). На премьере театр заодно отметил мое 50-летие. Даже слеза навернулась. Рига остается для меня РИГОЙ»⁵.

Три года спустя, про другого «Иванова», на этот раз Арсения Сагальчика: «„Иванов“, 1978 год. Та же тема смерти, но в более изощренной, построенной на контрастах форме: кладбищенские „экзотические“ заросли вьюнков — а за ними солнечные блики на куполах церквей, на крышах и так далее»⁶.

Сагальчик был уверен, что, ставя классику, необходимо глядеть на нее глазами сегодняшнего человека. Китаев никогда в этом не сомневался. Об этом же писал Березкину тремя годами ранее, в письме от 7 июля 1974 года, работая над рижским «Ивановым»: «Главная идея — ...ощущение пустоты, могиль-

¹ Март Китаев. «Иванов» // *Березкин В. И. Художник в театре Чехова*. М.: Изобразительное искусство, 1987. С. 210—211.

² Письма М. Ф. Китаева В. И. Березкину. С. 195.

³ Там же. С. 197.

⁴ Речь идет о пражском спектакле «Иванов» в постановке О. Крейчи.

⁵ Письма М. Ф. Китаева В. И. Березкину. С. 200.

⁶ Март Китаев. «Иванов». С. 210—211.

ности. Я не хочу проводить явные параллели времен, но это должно чувствоваться изнутри. Тем более это так легко, потому что похоже. Безвременье»¹.

Сравнивая «Ивановых», Ракитина обнаружила и болезненную точку существования Китаева в Академическом театре драмы имени А. С. Пушкина. Воспринимая постановки как две аранжировки одной и той же темы, звучащей для нее как «предчувствия смерти», она писала: «В Риге был ансамбль. В ленинградском спектакле в странных зарослях гигантски разросшихся выюнков два участника вели эту тему. Я не знаю, что появилось прежде: музыка или макет. Но взаимопонимание композитора Б. Тищенко и художника М. Китаева поразительно»².

Китаев появился в Пушкинском театре не в самые хорошие времена. Коллектив «прославленных мастеров» — так называлась книга историка театра А. Я. Альтшуллера, — находился в кризисе. В 1966 году ушли из жизни сразу Л. С. Вивьен и Н. К. Черкасов, в 1973-м — Н. К. Симонов, в 1978-м — В. В. Меркурьев. Через год Ю. В. Толубеев покинул родной театр после тридцати шести лет непрерывной службы из-за несогласий с И. О. Горбачевым. Он перешел в БДТ, откуда четверть века назад пришел его враг. В 1979-м прощались с Толубеевым не в Пушкинском, а в Ленинградском отделении Всероссийского театрального общества, председателем которого он был.

И. О. Горбачев принадлежал к иному поколению, чем корифеи бывшей Александринки. Будучи хорошим артистом, он хотел быть на виду у политического руководства страны. В 1969 году стал членом КПСС и сразу же председателем художественной коллегии театра. В 1975-м — художественным руководителем театра. Вплоть до 1992 года, пока он по настоянию труппы не покинет пост, театр будет лихорадить. Коллектив подпрыгивал, словно машина на ухабах. Время от времени ямы засыпали песком и гравием, но первый же ливень сводил все усилия к нулю.

Приглашение в Пушкинский театр режиссеров И. С. Ольшвангера, Н. М. Шейко и А. Е. Сагальчика было попыткой теперь уже единоличного руководителя театра наладить дела. Об этих режиссерах критик Ю. А. Смирнов-Несвицкий писал: «...где-там, в глубине, за фасадом, в невидимых „репетийных“, неслышно роют подземные ходы к актерам-пушкинцам скромные режиссеры-кроты Пушкинского театра. Как много зависит от них! <...> И до чего трудно объяснить порой актеру, обладателю многих званий и наград, возрастом постарше (или сверстнику даже), что величие этого театра не снимает обязанности быть всегда учеником, владеть грамотой актерского переживания, понимать процессуальность сценического творчества. Это было намного легче, когда театром руководил Л. С. Вивьен»³.

¹ Письма М. Ф. Китаева В. И. Березкину. С. 195—196.

² Ракитина Е. Вступительная статья // Март Китаев. Выставка сценографии: Каталог. С. 5.

³ Смирнов-Несвицкий Ю. Наш Пушкинский театр // Театр. 1979. № 1. С. 41.

Не всем нравилось руководство Горбачева. К коллективу было много претензий творческого характера. Они вылились на страницы журнала «Театр» в аналитической статье Ю. А. Смирнова-Несвицкого. Она настолько детально воспроизводит ситуацию, что, прочитав ее, я вспомнила баталии тех лет: как в ВТО, где я тогда работала, приходили молодые актеры во главе с Ириной Вознесенской с просьбой вмешаться. Прочитируем статью максимально полно.

«Просмотрев прессу о Пушкинском театре за последние сезоны, мы найдем внушительное количество откликов, информации, репортажей, бесед, зарисовок о гастролях и шефстве над предприятиями, юбилейных портретов отдельных артистов и... совершенное отсутствие хотя бы одной проблемной статьи, где бы ставился вопрос о состоянии театра в целом. В прессе на каждый спектакль появлялись спокойные положительные рецензии, из которых невозможно было уловить реальное положение дел. Воспитывая в актерах ложное чувство благополучия, она зачастую уводила от реальных ценностей своего театра в сторону. Ведь я далек от мысли, что театр не знал удач (скажем недавние: „Похождение Чичикова“, „Элегия“ и другие), но их оценка обесценивалась тем, что и в гораздо менее благополучных случаях сохранялась все та же „положительность“ подхода к старейшему театру.

Стабильность, пусть она нарисована только в воображении, многих в театре устраивала, так как они, видимо, считали, что борьба за театр, за сохранение его исконных традиций — дело внутритеатральное. А ведь „другие“ критиковали пошатнувшийся уровень по той же причине, они любили Пушкинский театр и считали его своим.

И даже иногда режиссеры получали в завуалированной форме отказ в праве требовать от актеров, профессиональном праве любого режиссера — требовать, настаивать на своем понимании репетиции как процесса. Отказывали не напрямую, конечно, но ходом самих репетиций, когда после недолгих мучений постановщик обнаруживал, что актер не в состоянии включиться в процесс.

Иные пушкинцы стояли на своем и даже выступали в печати, что, дескать, режиссура не ценит их своеобразия, не ценит актерской личности. Желание режиссуры просто грамотно организовать репетицию расценивалось как покушение на устои театра, как желание насадить „режиссерский театр“. Хотя, к слову сказать, когда-то в Пушкинском работали и В. Мейерхольд, и Н. Петров, и В. Кожич, и многие другие, весьма активные постановщики. В какой-то мере театр этот и режиссерский.

Но в последние годы оказывалось, что режиссер по настоянию актеров иногда отпускал „вожжи“ летящего к премьере спектакля. И актерская свобода оборачивалась отсутствием творческой дисциплины.

Сценическая ткань нового спектакля уже в премьерные дни оказывалась продырявленной кусками непржитой жизни, формальным общением, отсутствием сквозного действия-мысли.

Вряд ли сегодня уже произошла какая-то коренная перемена в состоянии режиссуры пушкинцев, но заметнее стала сама устремленность группы режиссеров, выступивших с рядом спектаклей, отмеченных новой степенью серьезности»¹.

Для Ю. А. Смирнова-Несвицкого надежды на перемены были связаны с А. Е. Сагальчиком, «всегда внимательным к актерам». О спектакле «Дети солнца» (1975), который он считает удачей, критик писал: «...режиссер обычно вместе с композитором Б. Тищенко находит каждый раз точный пластически-музыкальный образ спектакля. Я имею в виду, прежде всего, спектакль „Дети солнца“. Разрозненные, а затем сливающиеся в реквием звуки дают ощущение тревоги, может быть, эта тревога за судьбу интеллекта, не ясно осознающего свою роль в сложном и противоречивом мире».

Останавливался на работе художника. «М. Китаев показал паутинный дом (обои как паутина) Протасова, отсыревший, с какими-то просвечивающими стенами и портретами, вросшими в стены, словно уходящими в глубину прежних лет... Просвечивающий эффект стен (прием известный, но здесь трактован довольно тонко) создает впечатление двойной или двуличной жизни людей, с их надеждами, прокисанием мысли, с их энергией и любопытством, и в то же время — с их отсутствием воли. <...> Лиза Людмилы Чурсиной погибает и растворяется в жизни, как портреты предков растворяются в стенах старого дома»².

Критик связывал свои надежды с новыми режиссерами. С ними работал и Китаев. Но «оттепель» в бывшей Александринке заканчивалась. Из театра одним за другим вынуждены были уйти и Сагальчик, и Шейко. Китаев оказался перед необходимостью сотрудничать с режиссером И. О. Горбачевым. Количество работы на стороне не уменьшалось. Его приглашали разные режиссеры в разные театры и города. Горбачев был недоволен. Вышел закон, разрешающий пенсионерам работать, сохраняя пенсию, и Китаев уволился.

Через год он принял предложение ТЮЗа. Р. С. Агамирзян звал в возглавляемый им Драматический театр имени В. Ф. Комиссаржевской. Но художник решил закольцевать творческую жизнь: «начинал в ТЮЗе и закончу там же».

Приложение

1971.

«Сказки старого Арбата» А. Арбузова. Ленинград. Театр драмы имени А. С. Пушкина. Режиссер А. Музиль.

М. Ф. Китаев: «Были случаи халтуры. Расскажу об одном. На сцене театра, где я работаю, идет спектакль „Сказки старого Арбата“. В то время я еще

¹ Смирнов-Несвицкий Ю. Наш Пушкинский театр. С. 41—42.

² Там же. С. 42.

трудился в Рижском ТЮЗе, мне весьма импонировало приглашение в такой большой академический. Сговора с режиссером не получилось с самого начала, и все же я стал делать декорацию по выгородке, данной режиссером.

До сих пор стыдно видеть эти декорации»¹.

1975.

«Из записок Лопатина» К. Симонова. Ленинград. Академический театр драмы имени А. С. Пушкина. Режиссер А. Е. Сагальчик.

М. Ф. Китаев: «Сейчас усердно думаю над военной пьесой Симонова „Из записок Лопатина“. Режиссер Сагальчик. Боюсь — трудно будет. В театре (Киселев)² требует патриотичного и мажорного.

У меня есть идея. Так как действие начинается в землянке, на фронте, потом в Москве, две трети в Ташкенте холодной зимой и потом на кавказском фронте, заполнить пространство маскировочной палаткой — белым одеялом. Поясняю. Вначале над сценой маскировочный брезент на подвесах до земли. В сценах Москвы задняя кромка приподнимается и по белому горизонту и белому полу в настоящих рельсах движение беженцев — эвакуация.

В Ташкенте брезент переворачивается и другая сторона — стеганое белое одеяло, символ холода, снега, зимы. Это одеяло в воздухе и на планшете. В нем кутаются дети, спят раненные и др. По рельсам на фурах-вагонах выкатывают необходимое.

Как на это смотрите? Лично меня эта идея греет. Жаль, что у Товстоногова в спектакле „Три мешка сорной пшеницы“ действует подвесная тряпка — небо³. Боюсь, будут обвинять меня во вторичности»⁴.

«Идея — подвешенной драпировки на девять или двенадцать точек. Вариаций уйма. Этот прием я использовал в „Санта Крусс“ в Таллинне. Там у меня одна сторона была парус, а другая тент на экваторе. Но режиссер не использовал богатейшие возможности этой подвески. И я заболел этим приемом. Здесь мне этот прием показался к месту. А белая атласная фактура, напоминающая одеяло — очень к месту в зимнем холодном Ташкенте. И тыл, и зима, и Ташкент. А плащ-палатка на обратной стороне напоминала о войне, о фронте.

Таким образом, ложилось все на материал. А уже остальное Сагальчик клялся вытянуть. Ему очень понравилось. Но Эдик⁵ посоветовал этого не делать. Сочтут украденным. Думаю, он прав.

¹ Китаев М. О профессии и о себе... С. 191.

² Илья Николаевич Киселев (1913—1990) — директор театра в 1972—1977 годах.

³ Художник М. Б. Ивницкий.

⁴ Письма М. Ф. Китаева В. И. Березкину. С. 198.

⁵ Имеется в виду Э. С. Кочергин, главный художник БДТ, на сцене которого этот прием был применен.

И вот я придумал то, что Вы видите на рисунке. Стеганную фактуру (телогрейка) я все же оставил. Уж очень к пьесе. Думаю, чтобы эта стеганка лежала на полу без натяжки, когда будет возможность ее обыграть. В центре клапан-язык, который отворачивается и там необходимая мебель, сброшенная в кучу по военному времени. Потом мне хочется использовать фактуру темно-красного бархата от театрального занавеса для ташкентских картинок. Хорошо не знаю: то ли это применить подкладкой у клапана, то ли спускать специально драпировку. Хорошо еще не знаю»¹.

«В театре усиленно репетируют „Из записок Лопатина“. По сцене ходит уйма народу: артисты, духовой оркестр, статисты с Ленфильма и свои рабочие сцены, тридцать пять человек детей из детдома. Сплошные массовки. Солдаты, а потом работяги-бабы кутаются в мое одеяло-подстилку, спят на рельсах, пьют и моются у колонки с водой и т. д. Кажется, Сагальчик решил всю декорацию „обжить“. Пусть перевернет ее вверх дном. Я рад»².

1976.

«Дети солнца» М. Горького. Ленинград. Театр драмы имени А. С. Пушкина. Режиссер А. Сагальчик.

Р. П. Хидекель: «Макет „Детей солнца“ (1972) строился на пропорциях. Соотношение высокого верха — „лба“ коробки с растянутым в узкую полосу по горизонтали, заключенным в ней интерьером, человека — с павильоном служили выражению смысла, идеи спектакля. Персонажи, вытолкнутые из „домашнего“ узкого пространства на авансцену, вынуждены декларировать свою позицию прямо в зал. Так обжитая кружевная квартира имела своим продолжением открытую трибуну, а живущие тихой обыденной жизнью люди становились ораторами»³.

1977.

«Ивушка неплакучая» по М. Алексееву. Ленинград. Театр драмы имени А. С. Пушкина. Режиссер И. С. Ольшвангер.

М. Ф. Китаев: «Последняя работа „Ивушка неплакучая“ с Ольшвангером — режиссером⁴ активно продвигается без инсценировки. Решение: в

¹ Письма М. Ф. Китаева В. И. Березкину. С. 199.

² Там же. С. 201.

³ *Китаев М.* О профессии и о себе... С. 188.

⁴ Ольшвангер Илья Саулович (1923—1979), окончил театральную студию при БДТ, с конца 1940-х годов ставил в ленинградских театрах: Областном драматическом, Ленинского комсомола, Комедии, Миниатюр. С 1957 по 1965 год — главный режиссер и режиссер-постановщик Театра имени В. Ф. Комиссаржевской, где осуществил наиболее значительные свои спектакли. С 1976-го — режиссер-ассистент Академического театра драмы имени А. С. Пушкина. Из 120 его режиссерских работ — 8 осуществлены в этом театре: «Танцы на шоссе» (1962), «Душной ночью» (1969), «Человек и глобус» (1969), «Легенда об Уленшпигеле» (1971), «Элегия» (1975), «Приглашение к жизни» (1976), «Ивушка неплакучая» (1977), «Пер Гюнт» (1979). Более 20 лет возглавлял Народный театр при ДК имени Первой пятилетки.

„дистиллированном“ пространстве (белом) остров — кусок земли (чернозем, навоз, солома), на пьедестале из свежих досок украшенный гирляндами из зелени и красных лент трактор-памятник, над ним дерево — ива с серебристой листвой. Трактор весь спектакль — монумент. И только один раз начинает бешено вращаться (он стоит на небольшом круге), пыхтя и освещающая фарами „свадьбу“, „давит“ эту свадьбу. Начало и финал: земля „тонет“ в красных полотнищах, земли не видно (это выборы). <...>

Основное: земля просит ее возделывать, она как весной вся свежая, черная, перемешанная с соломой, с навозом, и аромат навозный. (Ездил в начале мая, надышался и много фотографий привез). Встанешь на такую землю и по колени погрузишься в нее, земля тебя затягивает. <...> нет дела этому островку земли с его людьми до остального мира, а миру нет дела до этого островка. Поэтому стерильная белизна и чистота вокруг. Возможно, приметы времени (предметы), мира, окружающие островок (испанская война, XVIII съезд, Отечественная война, XX съезд, космос и т. д., в виде плакатов, испанок — головных уборов, винтовок, спутников и прочее). На это полного решения еще у меня нет. То, что есть — перекрыть землю красными планшетами. Потонула земля в красных лозунгах-призывах. И земля явится неожиданно. Это начало и финал»¹.

1978.

«Иванов» А. П. Чехова. Ленинград. Академический театр драмы имени А. С. Пушкина. Режиссер А. Е. Сагальчик.

М. Ф. Китаев: «„Иванов“, 1978 год. Та же тема смерти, но в более изощренной, построенной на контрастах форме: кладбищенские „экзотические“ заросли вьюнков — а за ними солнечные блики на куполах церквей, на крышах и так далее»².

1978.

«Унтиловск» Л. Леонова. Ленинград. Театр драмы имени А. С. Пушкина. Режиссер Н. Шейко.

М. Ф. Китаев: «Спектакль „Унтиловск“ — заброшенное российское захолустье. Нечто похожее на жилище без цивилизации, занесенное снегом. У нас с режиссером возникало множество „заснеженных“ вариантов. Но в каждом из них чего-то не хватало. И вот однажды, при очередной встрече, оба одновременно достаем по одной книжке каждый — Николай Шейко книжку об украинском вертепе и белорусской батлейке, Март Китаев — русский лубок, где картинка с домиком: внизу пляшут черти, а вверх монахи пируют. От случившегося я и Коля до потолка макетной подпрыгнули. Эврика!!! Решение

¹ Письма М. Ф. Китаева В. И. Березкину. С. 213—214.

² Март Китаев. «Иванов». С. 211.

найден. В результате „нашли“ стилизованный лубочный весь в изморози домик в бесконечном и черном пустом пространстве александринской сцены»¹.

«...один из лучших спектаклей, который я сделал с Шейко, — это был „Унтиловск“. Однажды прихожу на репетицию, уже декорацию поставили, сажусь и вижу, что наверху, на ярусах поп живет. Я говорю: „Коля, это же вся Россия! Замерзшая Россия!“ — „А я думал, коммуналка...“. Конечно, она и коммуналка тоже, ведь, ведь вся Россия — коммуналка. И никто здесь не живет, а просто все используют пространство, временно. Это было гениальное решение, декорация стоит без движения, но внутренне движение есть»².

Н. М. Шейко: «Все замерло, „заledenело“, „окоченело“, и вместе с тем все в упругом внутреннем рывке — сбросить с себя мертвечину, освободиться от паралича, почти сковавшего жизнь. „Унтиловск“ идеально надо было бы сыграть, ничего не переставляя, даже табурета ни одного, не шевеля весь спектакль. И только когда энергия спрессовалась и обрела себя в финале — единственная динамичная деталь художника: пошел обильный снегопад. Не иллюстрируется некий happy end — ведь „Унтиловск“ погибает, а возникает образный контрапункт главного события — возрождение Буслаева»³.

1980.

«Таланты и поклонники» А. Н. Островского. Ленинград. Театр драмы имени А. С. Пушкина. Режиссер А. Сагальчик.

М. Ф. Китаев: «1. Маленькая комнатка героини. Буквально не повернуть-ся. 2 х 3 м (6 кв. м.). Столик, диванчик на 1 метр, стул, горка и маленькая вешалка. Окно, дверь. Стены оклеены афишами всех артистов, кто здесь жил. Вокруг море вишневого бархата (это наш занавес Александринки). Потом открывается, и это — маленький, деревянный театрик и там „живет“ Негина. Театрик „кружится“ вместе с кругом на сцене и движется по кругу по прямой; это значит „артисты на колесах“. Из Костромы в Вологду и т. д. и так всю жизнь. (Не правда ли, как в те времена, так и сейчас по РСФСР артисты на колесах, в конце сезона из театра в театр, да и в своем театре гастролы большие, гастролы малые).

2. „Театрик“ развернулся на 180 и вот во 2-й картине театрик с тыла в саду. Поклонники кутят на крыше театра, там буфет, а вокруг „театрика“ ломанные декорации (не так много) и в их среде „срезанные актеры“. Манекены до плеч, одна голова, до пояса, до колен срезаны и „погрузились“ в пол теа-

¹ Март Китаев. Николай Шейко / Говорит Март Китаев // *Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. Т. 7: Сценографы России...* С. 173.

² Март Китаев. Семнадцать мгновений / Записала Елизавета Минина // *Театральная жизнь. 2006. № 5. С. 55.*

³ Николай Шейко, режиссер. <6/н.> / О Марте Китаеве говорят // *Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. Т. 7: Сценографы России...* С. 253.

тра. Манекены предельно похожи на живых исторических артистов в пьесах Островского. Лица и руки живые, туловище до обреза в одежде настоящей, в цилиндрах, под зонтиками, но без ног и т. д.

3. В третьем акте грязные афиши, плакаты Негиной покрыты кружевным тюлем. Кружевным тюлем покрыта мебель. Цвет золотистый, теплый. Правда, при отъезде тюль со стен и мебели падает и стены в своем живописном безобразии готовы принять нового жильца — новый талант. И новый талант повесит свой кружевной тюль, может быть, бордового цвета.

4. В последней картине „театрик“ декорируется под вокзальчик. Наверху дежурный в красной фуражке звонит в колокол — отправление Негиной в жизнь — „фантазию“. Посредине накрытый стол и самые типовые вокзальные скамейки (они были при Островском, я их еще застал).

Можно без срезанных фигур-манекенов, можно даже без катания „театрика“, по-академически разыграть от картины к картине. Придумок хватит и идея ясна. Режиссеру много легче. Но Сагальчик ухватился и держится мертвой хваткой. А вот как он все это использует... „Театрик“ будет кататься только для перемен картин. И все? А что дальше? А что с манекенами? Этого секрета он мне не раскрыл.

Кроме того, фон хотел иметь вишневый бархат, но, увы, это театру не по карману. Поэтому фон — живопись с переходом от вишневого к зеленому (в коричневом тоне)»¹.

1980.

«Высшая мера» В. Арро. Ленинград. Театр драмы имени А. С. Пушкина. Режиссер Н. Шейко.

М. Ф. Китаев: «Сейчас сдаю макет к „Высшей мере“ Арро. Режиссер Либуркин². Сладко поет, да каков финал будет. В начале очень нравился режиссер. Много и очень интересно говорил. А вот к финалу (в макете) стало скучно. Чувствую, что не сумеет справиться с этим решением. А может быть, ошибаюсь? Дай то бог!

<...> Фон — железный (пожарный) занавес. И в этом главный смысл. Девять прожекторов в начале (на вход зрителей) в зал. Наша решётка на оркестровой яме, пол и прожектора покрашены под „маскировку“ (в серо-зеленые пятна). Решетка светится слабым синим „военным светом“ — маскировочным. В момент взрыва — обвала вспышка красно-кирпичного света-цвета через решетку. Прожектора, в начале стоявшие в „строю“, теряют строй и

¹ Письма М. Ф. Китаева В. И. Березкину. С. 220.

² Вероятно, Д. Л. Либуркин, в 1979 году работавший вместе с И. О. Горбачевым над спектаклем «Веранда в лесу» (первый — постановщик, второй — режиссер), был сначала привлечен к созданию нового спектакля, затем переданного Н. М. Шейко. В 1974–1977 годах Либуркин был штатным режиссером БДТ. Театры в это время находились в крайне напряженных отношениях.

светят на своего „подопечного“ артиста. Плюс железнодорожные фонари — с карбитной лампой. Основная цель — декорации, построенные только на свете. Среда, атмосфера, конфликт — все решает свет.

Мне очень хотелось, чтобы во время трибунала (в начале спектакля) не было красного стола и стульев (на фронте приговаривали и расстреливали без столов, на ходу. Почему бы в блокадном городе так же не было?!?). Мое предложение — ничего лишнего, только прожектора в „маскировочной“ покраске, фон — железо и необходимые предметы войны в руках и костюм. Но увы... режиссер не может без стола и еще без опорных точек. Разжевать пищу надо за „больного“ зрителя»¹.

1982.

«Юбилей, или Театральный разъезд через 225 лет после основания театра». Композиция для театра Т. Ланиной. Ленинград. Театр драмы имени А. С. Пушкина. Режиссер Н. Шейко.

М. Ф. Китаев: «Спектакль, поставленный Шейко, имеет успех. Особенно 1-й акт, из истории театра. Многие критики восторженно отзываюся о зрелищности и просто оценивают, как „пир для глаз“ режиссера и художника. <...> Что касается меня, то мне кажется, 1 акт получился визуально красив (особенно дела головинские, к которым я неожиданно нашел особый ход — освещение). Красив, но с длиннотами, и поэтому много скучного. Если эти длинноты ликвидировать, получился бы отличный исторический спектакль о Российском — Александринском театре.

Второй акт жесткий, есть неплохие материалы (куски фильмов), но в общем, и особенно финал (современный период при Горбачеве) ужасный. Горбачев сломал финал Шейко и сделал свой, на конструкции „Пока бьется сердце“ усадил труппу (110 человек) и играет куски из разных спектаклей. Получается ребус. В общем и эту стряпню худсовет принял с восторгом.

Успех!!!!

Называется спектакль „Юбилей или театральный разъезд через 225 лет после основания театра“.

Даже выпущена книжечка по этому случаю с разъяснениями к спектаклю. <...>

Балет на фоне писанного задника — зала и сцены (балет учащихся балетного училища Вагановой).

...Водевиль на фоне того же задника.

...Праздник артистов 1856 года на фоне портретов следующего поколения артистов-корифеев.

...Фильм, посвященный В. Н. Давыдову 1909 года, на экране.

„Маскарад“ (это главное зрелище). Из двух полотен сохранившихся декораций Головина, 5-ти костюмов, 15 кресел из „Маскарада“, так же сохра-

¹ Письма М. Ф. Китаева В. И. Березкину. С. 217–218.

нившихся, цветных проекций портрета Мейерхольда (Головина), автопортрета Головина и его эскизов декораций, — из всего этого, при помощи студентов института, организуется зрелище восхитительное. В начале в среду тюлевых кулис опускается серебряно-голубое полотно, и на всю сцену накладывается проекция эскиза Головина. Получается великолепное кружево в духе головинских декораций. Потом студенты под музыку несут мебель, костюмы выстраивают на авансцене и кланяются опускающемуся красному костюму (из игорного дома). На красное полотно ложится проекция Юрьева-Арбенина и по радио звучит его текст. Красное полотно поднимается и на серебряно-голубом — проекция Головина, а потом Мейерхольда. И опять кружева от проекции эскизов на всю сцену. Звучит голос Ахматовой, она читает свои стихи под музыку Шостаковича. Свет наполовину уходит и прожектора-пистолеты начинают шарить по креслам и полу. Под музыку разрушается „Маскарад“. Кулисы, падуги опускаются вниз, летят по сцене листовки, ширма силуэтом движется сами. „Маскарад“ разрушен. Революция. Занавес опускается. Конец 1 акта.

Второй акт — две трети идет на большом экране, перекрывшем тюлевые красоты. На авансцене, на фоне белого полотна, массовки-собрания, проекции, фильмы, „Оптимистическая“ и так далее.

Остальная часть спектакля идет на фоне чистого голубого горизонта, по бокам осталось три плана кулис из тюля (было шесть планов), конструкция из „Пока бьется сердце“ и цифра 225»¹.

1984.

«Капитанская дочка» по А. С. Пушкину. Ленинград. Академический театр драмы имени А. С. Пушкина. Режиссер Р. Горяев.

Р. А. Горяев: «Спектакль создавался в сложной атмосфере правительственного театра, в котором привычка к внутренней цензуре приняла к этому времени поистине патологический характер.

Масштабную наполненную горестными размышлениями о судьбах России, о русском национальном характере пушкинскую повесть хотели превратить в бытовой, семейный спектакль с мелодраматической интонацией. Противостоять этому можно было только сплоченной командой. Команда, надо сказать, подобралась отменная: композитор Андрей Петров и актерский ансамбль — Долгинин, Кулиш, Ургант, Мартон, дебютировавший в Питере в роли Пугачева Виктор Смирнов... И, конечно, Март Китаев, работа которого стала камертоном, во многом определившим звучание спектакля. В этом оформлении нельзя было решать только семейную историю — на сцене была вся Россия.

На фоне бескрайних просторов, под тяжелым свинцовым небом, прорезанным „небесной звонницей“, колокола которой неумолчно зывали к сво-

¹ Письма М. Ф. Китаева В. И. Березкину. С. 223—225.

боде и неповиновению, — чрезвычайно органично звучал пушкинский текст: „Не приведи Бог видеть русский бунт — бессмысленный и беспощадный! Те, которые замышляют у нас невозможные перевороты, или молоды и не знают нашего народа, или уж люди жестокосердые, коим чужая головушка поллушка, да и своя шейка копейка“.

Спектакль состоялся таким, каким мы его задумывали.

Примечательна одна деталь этой работы. Все оформление было нами уже придумано и воплощено в макете, но Китаев хмурился, брюзжал и все медлил отдавать макет в декорационные мастерские. Дело было в кажущейся мелочи — ему не нравилось, как „небесная звонница“ фактурно сочеталась с небесным фоном: звонница состояла из подлинных церковных колоколов, издавна помещавшихся на арьерсцене, а небо было живописным. Назревал производственный скандал — сроки поджимали, а мастерские все не могли приступить к изготовлению декораций. Атмосфера накалялась — Март был неколебим... И только когда Марта Фроловича вдруг осенило — он нашел искомый переход, разделив колокола и живописный задник тесаной деревянной рамой, — он счел возможным перевести макет в сценическую декорацию»¹.

«...всего около сорока картин. Киносценарий. Передний занавес является как бы частью суперзанавеса (вместе с гравюрой и веревками) и в то же время главной конструкцией, меняющей пластику пространства. Станок движется на оси, приводится в движение мотором. Колена по оси 2 к 1. Высота 119 см (согласно правилам безопасности) всех высших точек станков: фуры и лобное место без наклона. Два длинных станка с наклоном от 1,19 м до 0,60 м. Дыра в писанном горизонте глубиной до 4 метров. Это расстояние до арки с колоколами в стене сценической коробки. Колокола настоящие, работают, там действует звонарь.

Задняя стена в „дыре“ в первом акте — чисто голубое небо с белыми облачками, в контраст с тяжелым, зимним небом писанного горизонта; во втором акте — черная дыра (бархат), в третьем акте фактуры стены звонницы — архитектура.

Фуры выезжают без предметов мебели, пустые. Служат для мизансценировки по вертикали над планшетом (над землей, над снегом).

Мебель, утварь, реквизит вносится и выносится минимально.

Пространство, среда — вечная зима, небо тяжелое, зимнее, горизонтально-снежная стена, которая поднимается на планшете. Станки — дерево, покрытое изморозью.

Мебель, утварь и костюмы царского двора, генеральского Оренбурга в контрасте со средой: позолота, серебро, парча, шелк, бархат и т. д.

Повстанцы: сукно, овчина, холстина.

И последнее: супер — это гравюра на тему приезда царской особы на коронавание из Петербурга в Москву»².

¹ О Марте Китаеве говорят // *Березкин В. И.* Искусство сценографии мирового театра. Т. 7: Сценографы России... С. 265.

² Письма М. Ф. Китаева В. И. Березкину. С. 226—227.

1999.

«Борис Годунов» А. С. Пушкина. Санкт-Петербург. Театр драмы имени А. С. Пушкина. Режиссер А. Сагальчик.

М. Ф. Китаев: «...Александринская сцена напоминает русский храм. Здесь есть алтарная часть с тремя узкими окнами, открывающимися в перспективу театральной улицы, есть главный неф — сцена, боковые нефы, отграниченные высокими аркадами, есть хоры, есть даже своя колокольня, с набором колоколов, повешенных здесь еще в прошлом веке.

Это — пространство трагедии, объединяющее множество картин и эпизодов. Мы раскрываем сцену во всей ее наготе и классическом величии. Это — пространство истории, не только государственной, российской, но и театральной.

Серебристое свечение побеленных сводов сцены вбирает в себя массу „рефлексов“, отражений. Сетки шахт для тросов и подъемников, подвешенные штанкеты, вся оснастка, механизмы и галереи благодаря игре света приобретают в действии образное звучание. Мы включаем в действие четыре перемещающиеся металлические сетки-ширмы, которые выгораживают игровое пространство, то уходя в стороны и образуя гигантскую площадь, то сжимая пространство в узкий коридор, затягивая героев и зрителя в бесконечные лабиринты. От арьерсцены до оркестровой ямы сцену пересекает конструкция лежащей колокольни. Герои постоянно обыгрывают ее, она же служит неким препятствием в их стремительном движении. Лишь единожды за все время действия она обретет свой истинный смысл.

В польских эпизодах сверху спустятся, заполонив все зеркало сцены, десятки военных штандартов. Мы отказались от многоцветья боевых полотнищ. Монохромность решения разбивается только светом. Яркость и красочность этой картины оказывается призрачной. В спектакле будет множество свечей, их мерцающий свет будет и согревать атмосферу действия, придавать ему особую таинственность и торжественность...»¹

«Сцена оголена полностью и побелена мелом (один раз, получается патиновый цвет, тон серебристо-белый). Все сценические механизмы налицо. На планшете построена конструкция в виде „колокольни“. Колокольня нависает над залом, колокол повис в оркестровой яме. „Ноги“ колокольни „ломаются“ на три части слева и две части справа и двигаются на сломках. На левой части в конце ноги работает колесо с „троном“ — приближается и вращается, поднимаясь на полметра. Работают три металлические сетки (такие же, как в шахтах у стен коробки сцены), изменяя пространство сцены. Вот, кажется, и все. Впрочем, резкое изменение в картинах „Польша“, „У фонтана“. На эти картины опускается двадцать четыре штандарта, нарисованные

¹ *Китаев М. Ф.* О работе над спектаклем «Борис Годунов» // «Борис Годунов». А. С. Пушкин. Программа спектакля. Александринский театр. 1999.

на эксельсиоре серебристым тоном (без цвета). Штандарты опускаются рывком и поэтому развеваются по „ветру“. Опускаются — поднимаются рывками и благодаря этому создается парящее состояние воздуха.

Активно работает оркестровое пространство (там три лестницы, станков нет) и три „столба“, как бы части „колокольни“. Все пространство в серебристом тоне.

В финале „колокольня“ отъезжает к центру сцены и поднимается волею „бога“ на глазах у зрителя. Мотор спрятан в конструкции „колокольни“.

Вот и все. Плюс цвет костюмов.

Мнение о спектакле разделились. Есть „раздраженные“, но есть и восторженные»¹.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

БДТ — Большой драматический театр.

ВТО — Всероссийское театральное общество.

МХАТ — Московский художественный академический театр.

ТЮЗ — Театр юных зрителей.

ЦТСА — Центральный академический театр Советской армии.

ЛИТЕРАТУРА

1. «Воздух должен быть и белые пятна...» / Беседу с Мартом Китаевым ведет Любовь Овэс // Петербургский театральный журнал. 1996. № 10. С. 4—10.
2. *Китаев М.* О профессии и о себе. Беседа с М. Китаевым на его персональной выставке / Беседовала Р. Хидекель // Советские художники театра и кино' 79: Сборник статей / Сост. В. Н. Кулешова. М.: Советский художник, 1981. С. 178—192.
3. Март Китаев. «Иванов» // *Березкин В. И.* Художник в театре Чехова. М.: Изобразительное искусство, 1987. С. 210—211.
4. Март Китаев. Николай Шейко / Говорит Март Китаев // *Березкин В. И.* Искусство сценографии мирового театра. Т. 7: Сценографы России: Александр Васильев, Март Китаев, Энар Стенберг. М.: ЛКИ, 2010. С. 173.
5. Март Китаев. Семнадцать мгновений / Записала Елизавета Минина // Театральная жизнь. 2006. № 5. С. 55.
6. Николай Шейко, режиссер. <б/н.> / О Марте Китаеве говорят // *Березкин В. И.* Искусство сценографии мирового театра. Т. 7: Сценографы России: Александр Васильев, Март Китаев, Энар Стенберг. М.: ЛКИ, 2010. С. 253.
7. О Марте Китаеве говорят // *Березкин В. И.* Искусство сценографии мирового театра. Т. 7: Сценографы России: Александр Васильев, Март Китаев, Энар Стенберг. М.: ЛКИ, 2010. С. 265.
8. Ответы на анкету «Художник, сценография, сценическая техника» // Сценическая техника и технология. 1975. № 5. С. 5—6.
9. Письма М. Ф. Китаева В. И. Березкину // *Березкин В. И.* Искусство сценографии мирового театра. Т. 7: Сценографы России: Александр Васильев, Март Китаев, Энар Стенберг. М.: ЛКИ, 2010. С. 192—200.

¹ Письма М. Ф. Китаева В. И. Березкину. С. 230.

10. *Ракитина Е.* Вступительная статья // Март Китаев: Выставка сценографии: Каталог. Л.: Искусство, 1979. С. 3—5.
11. *Смирнов-Несвицкий Ю.* Наш Пушкинский театр // Театр. 1979. № 1. С. 40—42.

Аннотация

Статья и публикационные материалы посвящены изучению творчества театрального художника Марта Китаева (1925—2020) на материале оформленных им спектаклей Академического театра драмы имени А. С. Пушкина (Александринского театра) и в контексте всего творческого пути мастера. Публикационные материалы содержат высказывания Китаева, режиссеров его спектаклей и беседовавших с ним критиков о своей работе в Академическом театре драмы имени А. С. Пушкина.

Abstract

The article and accompanying publication materials deal with the study of theatre designer Mart Kitaev's (1925—2020) work, focusing on the productions he designed for the A. Pushkin Academic Drama Theatre (Alexandrinsky Theatre) and in the context of the entire creative path of the master. The publication materials include Kitaev's own reflections on his work for the A. Pushkin Academic Drama Theatre.

- ✓ *Ключевые слова:* Март Китаев, Академический театр драмы имени А. С. Пушкина, Александринский театр, сценография, художник-постановщик.
- ✓ *Keywords:* Mart Kitaev, A. Pushkin Academic Drama Theatre, Alexandrinsky Theatre, scenography, production designer.

Для цитирования: Овэс Л. С. Март Китаев в Академическом театре драмы имени А. С. Пушкина // Временник Зубовского института. 2025. Вып. 1 (48). С. 169—189.

№ 1 / 2025

ОБЗОРЫ,
РЕЦЕНЗИИ,
ХРОНИКИ

Каспар Давид Фридрих и Россия: пейзаж Власти, Одиночества и Судьбы

КОРОЛЁВ АЛЕКСАНДР ВАЛЕРЬЕВИЧ

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

KOROLEV ALEXANDER V.

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

E-mail: ak7419@mail.ru

В Николаевском зале Зимнего дворца с 8 декабря 2024 года по 30 марта 2025 года проходит выставка «Ландшафт души. Каспар Давид Фридрих и Россия». Художник Фридрих (1774–1840) — уникальная фигура в истории живописи. Он принадлежал к школе, которая 250 лет находилась в упадке, и дал начало искусству, которое в определенный момент станет самым передовым в Европе. Он обратился к маргинальному, скатившемуся к декоративным формам жанру пейзажа и довел его до уровня современной философии. Он стал мастером не в Германии и не под началом немецких художников, но создал искусство глубоко немецкое по форме и содержанию. Его живописная манера не была оригинальна, но на фоне всей предыдущей истории искусства его картины обладают в высшей степени узнаваемой физиономией.

Так же как уникален сам Фридрих, уникально его русское собрание. Оно самое крупное за пределами Германии. При этом, в отличие от всех собраний, включая богатые немецкие, эта коллекция возникла не благодаря поздним дарам и операциям на антикварном рынке, а создавалась при жизни художника в золотой период его творчества. На этом основании железобетонно держится актуальность выставки. *Teilchen der Seele*, частица души (или, в терминологии самого Фридриха — *Seelenlandschaft*, ландшафт души) европейца навсегда остается в России, и без нее в этом ландшафте зияет дыра. Тема «Фридрих и Россия» звучит как «Европа и Россия». Поэтому идея собрать всего российского Каспара Давида Фридриха в Эрмитаже прекрасна. И она была бы еще прекрасней, если бы показала, какую историческую роль в судьбе «русского Фридриха» сыграл тот человек, с кем связано и имя зала, где она устроена, и сам его дух (*genius loci*).

Фигура русского царя Николая Первого не привлекла должного внимания устроителей выставки. Вместо него в центре оказался поэт Василий Жуковский, дружба с которым и стала ее лейтмотивом. Поскольку поэт и художник на самом деле дружили и через Жуковского, «вокруг Жуковского»

определенный культурный обмен, связанный с Фридрихом, действительно был, тема «Фридрих и Россия» превратилась в историю дружбы, взаимной поддержки и взаимного узнавания. Ее смысловым центром стала картина Фридриха из Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, которая представляет собой визуальное посвящение, адресованное Жуковскому, и изображает последнего в компании еще двух друзей, братьев Тургеневых, созерцающими луну на фоне далеких вод.

Историю культурного обмена, связанного с Фридрихом в России, выставка безупречно и исчерпывающе раскрывает, однако, к сожалению, это никак не отражает уникальности «русского Фридриха». История Фридриха и Жуковского — это история типичной интернациональной романтической дружбы, когда творческие планы срастались с личными отношениями (как у Пушкина с Мицкевичем). Вероятно, эта дружба многое значила для обоих, однако вряд ли стоит сомневаться в том, что у Фридриха не было подобных контактов в Англии, Франции, Италии или пусть даже в самой Германии. Но нигде подобные контакты не привели к созданию великих коллекций. Коллекцию «русского Фридриха» создали Романовы, и если бы у них были другие вкусы, то Жуковский и братья Тургеневы, вероятнее всего, никогда бы не познакомились с Фридрихом. Зато если бы не было Жуковского, то коллекция выглядела бы примерно так же. Информацию об этом можно получить на выставке, однако уникальный исторический смысл элитарных связей художника с русским двором не передан. Хотя на самом деле путь к подлинному Фридриху через них гораздо ближе, чем через идеалы романтической дружбы.

«Человек заброшен не только в мире демонов, но и в мире природы. Это совершенно новая ситуация, которая становится наглядной в картинах Каспара Давида Фридриха. Фридрих не является новатором формы. Его живописная манера сознательно старомодна, поверхность гладкая, как в картинах нидерландцев XV и XVI веков. Точно так же практически во всех его картинах присутствует аллегорический смысл. Но сначала малозаметная, его „внутренняя“ тематика впоследствии открывается своей всеподавляющей новизной.

Лучше всего ее можно постигнуть в той крайней точке, где, несомненно, открыто присутствует нечто такое, чего прежде никогда не было: в картине впервые появляется мертвая неподвижность мира ледников. Корабль, погребенный в массах льда, в зловещей потерянности, является таким же мощным символом, как и кровавые видения пребывающего в подавленном состоянии человека у Гойи. Фридрих делал аллегорический смысл предельно ясным: у потерявшегося корабля имя — „Надежда“.

Но столь же фундаментально одиноким ощущает себя человек в природе вообще, не только монах на морском берегу в бесконечности небес, моря и голой земли. <...>

Из отношения человека к космосу исключена теплота человеческого. Луна, которая сама уже мертва, холодно отражает свет закатившегося солнца и покрывает мир саваном, являясь великим символом этого нового сквозного чувства, охватившего человека с его жаждой и с муками богооставленности. И человек этот стоит один на один со всей Вселенной подобно Кресту с Богочеловеком посреди безучастного молчания гор»¹.

Эта цитата взята из важнейшей книги по истории постклассического искусства — «Утрата середины» Ханса Зедльмайра. Далее она разворачивается грандиозной картиной исторического одиночества и заброшенности, которая в общих чертах нигде не противоречит общепринятым представлениям о характере творчестве Фридриха. И этот вполне адекватный взгляд на Фридриха очень плохо ложится на концепт эрмитажной выставки. Отталкиваясь от темы дружбы, она неизбежно создает «общее» впечатление, что это искусство про общность, а не про одиночество. В результате даже многочисленные пары на представленных на выставке картинах и рисунках начинают казаться такими же близкими друг другу и самому художнику, как в самых разных смыслах близки художнику и друг другу Жуковский и братья Тургеневы, запечатленные на упомянутой картине. Но это впечатление обманчиво, потому что Фридрих действительно не про дружбу, а наоборот.

И если бы в центре выставки оказались самые близкие к явлению «русского Фридриха» люди, Николай и его супруга Александра Фёдоровна, то не только бы исчезло противоречие между духом этого искусства и его российской судьбой, но и обнажился глубокий исторический символизм самого факта существования «русского Фридриха». Факт же состоит в том, что невеста Николая, принцесса Шарлотта, привезла в Россию свое юношеское увлечение Фридрихом и привила его, с одной стороны, своему учителю русского языка Жуковскому, а с другой — своему супругу. Степень вовлеченности Николая нам неизвестна, но важно не то, как часто он имел досуг поговорить об искусстве, а то, что в итоге дворец Коттедж, самый личный и самый аутентичный дворец семьи Николая, был весь заполнен Фридрихом, этим художником вселенского одиночества и богооставленности. Потому что это и есть «русский Фридрих».

Как это могло выглядеть? Николай, русский царь, занимающий радикально антизападную позицию. При этом его мать немецкая принцесса, жена тоже немецкая принцесса, в нем с трудом распознается русская кровь, одна только «западная», причем самая рафинированная, как и традиционная культура его и его семьи. О западничестве культуры позволяет судить то, что он нанял в дом в качестве учителя (сначала невесты, потом наследника) самого прогрессивного западного (в смысле интегрированного в европейские новейшие

¹ Зедльмайр Х. Утрата середины / Пер. с нем. С. С. Ванеяна. М.: Территория будущего: Прогресс-Традиция, 2008. С. 129–130.

культурные процессы) русского человека, поэта Жуковского. Таким образом, абсолютный европеец с позицией радикально антизападной. Для государя великой державы — это уже исторически гарантированное абсолютное одиночество. И вот среди этих образов немецкого одиночества и заброшенности он жестоко правит Россией, ведя заодно бесконечную обреченную на поражение войну с Западом за свои политические идеалы. То есть, глядя в зеркала этих картин, он вершит судьбу страны, хотя Россия давно приготовилась к тому, чтобы перешагнуть через его историческую неудачу и двинуться дальше. И вот здесь уже зедльмайровские характеристики искусства Фридриха подойдут к судьбе отдельной личности, переживающей богооставленность людей девятнадцатого столетия в исторических масштабах. Впервые со времен воцарения Романовых Бог не был на стороне его рода в большой войне, и Николаю, как поставленному Богом блюстителю великого порядка, пришлось пережить это. Поэтому если мы хотим вжиться в тему «Фридрих и Россия» исторически, нам нужно представить, как в феврале 1855 года в одиночестве Николай лежит на своей походной кушетке вместе с призраком уже проигранной войны и наблюдает за тем, как историческая планета Меланхолия надвигается на него. Даже не имеет значения, что в этот момент Фридриха рядом могло не быть. Эти люди управляли Россией в диктаторском формате, и при этом они построили дом, который можно описать как главный храм мирового романтизма, если небеспочвенно вообразить, что романтизм — это религия.

Чем отличается история про художника Фридриха и царя Николая от истории про дружбу романтика Фридриха и романтика Жуковского? В истории про Жуковского (искусство и человек) все просто и отрадно. В истории про Николая (искусство и власть) таится загадка, достойная еще одного великого романтика, назвавшего лицедеем Николая, а в Россию предложившего просто верить. Ведь где еще такое могло случиться, чтобы самый реакционный человек Европы обитал во дворце, украшенном картинами самого передового художника Европы; чтобы главный душитель европейской свободы и противник каких-либо обновлений проживал свою семейную жизнь осененный новейшим искусством, обожествлявшим те жалкие остатки свободы, которые были спасены после катастрофы эпохи Просвещения? Самое главное, как такое могло совпасть, что именно ему выпало пережить лично ту горечь одиночества и богооставленности, которую западный человек девятнадцатого века пережил исторически, а Фридрих запечатлел в своих произведениях? Находясь в дни выставки «Фридрих и Россия» в Николаевском зале, на все эти темы интересно размышлять, искренне благодаря ее создателей, сожалея только о том, что материалов по теме «Фридрих и Романовы» могло бы быть больше¹.

¹ Хочу дружески поблагодарить Ивана Александровича Монастирли за помощь в подготовке этого текста.

ЛИТЕРАТУРА

Зедльмайр Х. Утрата середины / Пер. с нем. С. С. Ванеяна. М.: Территория будущего: Прогресс-Традиция, 2008. 638 с.

Аннотация

В Государственном Эрмитаже открылась выставка «Ландшафт души. Каспар Давид Фридрих и Россия». Ее центром стала коллекция произведений великого немецкого живописца из российских музеев. Это самое крупное собрание Фридриха за пределами Германии, что объясняется историческими судьбами, соединившими фигуру крупнейшего представителя европейского романтизма с Россией. Давая интерпретацию этим судьбам, выставка делает ставку на горизонтальные культурные связи Фридриха с Россией, и прежде всего на его дружбу с поэтом Василием Жуковским. Это позволяет оценить высокую степень интегрированности русской культуры в европейскую и наоборот. Однако если бы вместо этого ставка выпала на вертикальные связи, ведущие к власти, а именно к императору Николаю Первому, то в таком случае не только глубже раскрыл себя исторический смысл «русского Фридриха», но стал более понятен дух этого искусства, ориентированного на темы одиночества и заброшенности, а не на идеалы дружбы.

Abstract

The exhibition 'Landscape of the Soul: Caspar David Friedrich and Russia', currently on view in the Nicholas Hall of the Winter Palace (The Hermitage Museum), presents a momentous gathering of Caspar David Friedrich's works from Russian collections. It is the most significant assembly of Friedrich's paintings outside Germany, a testament to the deep and, at times, paradoxical relationship between the German Romanticist and Russia. However, while the exhibition frames this relationship through the lens of friendship — centering on Friedrich's connection with the poet Vasily Zhukovsky — it ultimately neglects a far more profound historical dynamic: Friedrich's ties to power, and specifically to Tsar Nicholas the First.

- ✓ *Ключевые слова:* Эрмитаж, выставка, романтизм, немецкая живопись, Каспар Давид Фридрих, Николай Первый.
- ✓ *Keywords:* Hermitage, exhibition, romanticism, German painting, Caspar David Friedrich, Nicholas the First.

Для цитирования: Королёв А. В. Каспар Давид Фридрих и Россия: пейзаж Власти, Одиночества и Судьбы // Временник Зубовского института. 2025. Вып. 1 (48). С. 193—197.

Рецензия на:

УДК
791.6

Слесарь Е. А. Советский праздник: театрализация мифа. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2024. 260 с.: ил.

РЯПОСОВ АЛЕКСАНДР ЮРЬЕВИЧ

Доктор искусствоведения, старший научный сотрудник, заведующий сектором источниковедения, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)

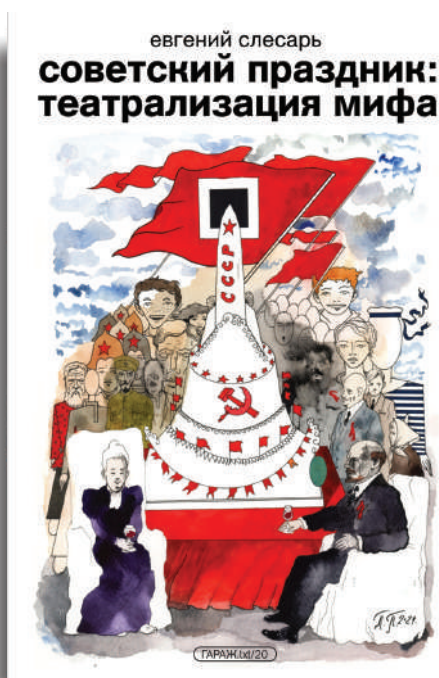
RYAPOSOV ALEXANDER Y.

Doctor of Arts, Senior Researcher, Chief of the Source Criticism Department, Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: alexandrryaposov@gmail.com

Критический разбор рецензируемой здесь книги имеет смысл начать с краткого представления автора монографии. Евгений Александрович Слесарь в 2006 году защитил в Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства (СПбГАТИ, ныне РГИСИ — Российский государственный институт сценических искусств) диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения «Режиссер — драматург: модели их взаимоотношений в зарубежном и отечественном театре конца XIX — XX веков» под руководством профессора Л. И. Гительмана; с 2006 по 2018 год пре-

подавал в академии лекционный курс по истории зарубежного театра. В 2010 году Е. А. Слесарь был приглашен на должность доцента кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников Санкт-Петербургского государственного института культуры (СПбГИК), где разработал и преподает такие учебные курсы, как «история и теория драмы», «история театра», «методика и методология научного исследования режиссера театрализованных представлений и праздников», «современная драматургия современных представлений и праздников». В 2019 году Е. А. Слесарю присвоено ученое звание доцента по специальности «театральное искусство», в настоящее время он является куратором магистратуры и координатором научно-методической ра-



боты кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников СПбГИК.

Монография «Советский праздник: театрализация мифа», таким образом, тесно связана с научной проблематикой, лежащей в основе методологии режиссуры театрализованных представлений и праздников.

Хронологически монографическое исследование Е. А. Слесаря ограничено 1960-ми годами и строится вокруг ключевого для СССР события шестидесятых годов XX века — подготовки празднования в 1967 году 50-летия Великой Октябрьской социалистической революции. Предметом исследования феномена советского праздника 1960-х годов стали два аспекта — это, во-первых, мифологемы советских театрализованных представлений и праздников; и, во-вторых, приемы и методы зрелищного воплощения советских праздников.

И тот и другой аспекты изучения советского праздника были непосредственно связаны с эпохой 1956—1968 годов, то есть с эпохой *оттепели* как в плане ее *мифологии*, так и по линии ее *театральности* (точнее — по линии ее *театрализованности*, раз речь в монографии Е. А. Слесаря идет о советских театрализованных представлениях и праздниках).

Исторический период, именуемый *оттепелью*, имел, как известно, ярко выраженный *антисталинский* характер, а идеологи оттепели или носители идеологии оттепели, которых принято называть *шестидесятниками*, были искренне привержены идеям В. И. Ленина и его программе построения социализма и коммунизма. В основе идеологии *шестидесятничества* лежала следующая *мифологема*: Сталин предал идеалы Октябрьской революции, сбился с ленинского пути и повел советскую страну не по той дороге развития; необходимо вернуться назад, к Ленину, к чистым истокам революции, и тогда советские люди под руководством ленинской Коммунистической партии полетят в космос и построят коммунизм. Идеология шестидесятничества, таким образом, имела утопический характер, но, будучи подхваченной существенной частью советского общества, стала мощной действенной силой.

В сфере сценических искусств эпоху оттепели стоит разделить на два периода — на театральную оттепель 1950-х годов (1956—1960) и на театральную оттепель 1960-х годов (1960—1968).

В период оттепели 1950-х годов театр противопоставил себя сталинскому сценическому искусству *большого стиля*, опиравшемуся на *соцреалистический канон* и потерявшему связи с реальной действительностью. И если в сфере социально-политической шестидесятники опирались на лозунги «Назад, к Ленину!» и «Назад, к чистым истокам революции!», то в области собственно театральной режиссеры в 1956—1960 годах руководствовались призывами «Назад, к Станиславскому!» и «Назад, к сценической правде!» Стилистикой театра 1956—1960 годов стал *неореализм*, то есть стремление к сценической правде как таковой, к намерению максимально правдиво по-

казать жизнь самых обычных людей, что в наибольшей мере проявилось в сценической поэтике Театра-студии «Современник».

Событием, разделившим театр 1956—1960 годов и театр 1960—1968 годов, стала *дискуссия об условности*, развернувшаяся на страницах нескольких номеров журнала «Театр» за 1960 год. Открыла дискуссию статья Н. П. Охлопкова «Об условности», где мейерхольдовский ученик утверждал, что театр — *искусство условное*, и прямолинейно понятый реализм обедняет театр. В дальнейшем своим пониманием сценической условности поделились Г. А. Товстоногов, Н. П. Акимов и др. Тем самым *дискуссия об условности* напомнила театру 1960-х годов о том, что в истории русского сценического искусства первой половины XX века был не только театр К. С. Станиславского, но и разные формы *условного театра* — театр В. Э. Мейерхольда, театр А. Я. Таирова и театр Е. Б. Вахтангова. Состоявшиеся в эпоху оттепели гастроли французского Национального народного театра (TNP), брехтовского театра «Берлинер ансамбль», спектаклей Питера Брука «Гамлет» и «Король Лир» с Полом Скофилдом в ролях Гамлета и Лира показали, что сценический способ существования актера не ограничен только системой Станиславского, а созданный Ю. П. Любимовым в 1964 году Театр на Таганке уже не ориентировался в своей сценической практике на школу Станиславского, но опирался на режиссерские методологии Мейерхольда, Вахтангова и Брехта.

Именно на волне оттепели в 1960 году при Всероссийском театральном обществе (ВТО, ныне СТД РФ — Союз театральных деятелей Российской Федерации) по инициативе Бетти Николаевны Глан (1904—1992) была организована Лаборатория массовых праздников и зрелищ (далее в тексте — Лаборатория) под руководством театрального режиссера Николая Васильевича Петрова (1890—1964). В рамках Лаборатории работала московская группа во главе с художником Михаилом Филипповичем Ладуром (1903—1976) и ленинградская группа с лидером Н. В. Петровым. Лаборатория должна была, во-первых, отделить *театральность* как таковую от *театрализованности*. Или, иными словами, развести сферу театральных спектаклей и область театрализованных представлений и праздников, имевших свои специфические *содержание* и *форму*; свои особенности *сценической поэтики*. И, во-вторых, в задачи Лаборатории входило разработать приемы и подходы к постановке советских театрализованных представлений и праздников. Наконец, в общей логике эволюции театральной оттепели 1960—1968 годов именно Н. П. Охлопков и Н. В. Петров стали инициаторами обращения современной им режиссуры советских праздников к опыту массовых представлений Петрограда в 1917—1920-е годы. Костяк режиссерской группы Лаборатории, помимо Бетти Николаевны Глан, составили Борис Георгиевич Кноблок (1903—1984), Сергей Вениаминович Якобсон (1905—1970), Илья Яковлевич Рахлин (1917—2002), Иосиф Михайлович Туманов (1909—1921), Александр Аронович Рубб (1921—2006) и др.

Монография Е. А. Слесаря разделена на две части — это «Часть первая. Миф. Репетиция» и «Часть вторая. Миф. Практика».

Часть первая посвящена преимущественно исследованию основных мифологем советского праздника, а также экспериментам Лаборатории по поискам постановочных приемов и подходов к воплощению советских театрализованных представлений и праздников.

Процесс мифологизации советского праздника опирался на принцип параллелизма с ключевыми событиями истории Страны Советов — с Великой Октябрьской революцией и Великой Отечественной войной, что позволяло актуализировать связи «история — современность», «прошлое — настоящее» и «предки — потомки». Так, например, в 1962 году центральным историческим событием стало празднование 150-летия Бородинского сражения Отечественной войны 1812 года. В рамках юбилейных торжеств И. Я. Рахлин осуществил в Смоленске постановку театрализованного представления, где использовались локации, связанные с обороной Смоленска в 1812 году (Земляной вал, бюст Кутузова и др.); параллелизм исторических событий позволял объединить сцену встречи Кутузова и партизанского отряда во главе с Василисой Кожинной со сценой клятвы партизан Дальнего Востока, торжественно обещавших продолжить дело погибшего в 1920 году от рук белогвардейцев Сергея Лазо, а нашествие наполеоновских войск связать с нашествием полчищ вермахта.

Еще одной важнейшей мифологемой советского праздника первой половины 1960-х годов выступала тема *освоения космоса*, которая, в свою очередь, актуализировала связи «настоящее — будущее»; экспансия в космос выступала предвестником движения к коммунизму, достижимому, как представлялось в 1960-е годы, в самой ближайшей временной перспективе. Е. А. Слесарь справедливо указывает, что «космос становился универсальным мифогенератором зрелищной культуры для детской и взрослой аудитории» (с. 75). С одной стороны, путешествия на Луну и Марс успешно служили сюжетной схемой детских новогодних праздников, проводившихся в 1963 году на территории ВДНХ, или праздника «Елка в космосе», проходившего в Лужниках. С другой стороны, событийная канва широкой экспансии человека в космосе создавала хорошую сюжетную основу для самых разных театрализованных представлений, приуроченных к празднованию Дня космонавтики.

Одной из значимых задач, решаемых Лабораторией, была разработка новых советских праздников — таких, например, как Праздник совершеннолетия, Праздник проводов русской зимы, Праздник урожая, Праздник животновода и пр., а также театрализованных представлений, которые должны были послужить заменой традиционным церковным праздникам, например — Праздник русской березки (режиссер С. В. Якобсон) вместо традиционного дня Святой Троицы.

В плане экспериментальных поисков Лабораторией сценических форм театрализованных представлений и праздников стоит подчеркнуть, что первоначально предполагалось территорией массового зрелища считать преимущественно пространство стадиона. Именно поэтому С. В. Якобсон утверждал, что в основе театрализованного представления должна лежать не литература, а *пространство* стадиона (с. 35). Именно С. В. Якобсоном была предложена *трехчастная* форма праздника: 1) пролог; 2) концерт, состоящий из отдельных номеров (они, как правило, являлись кино- и музыкальными цитатами); 3) эпилог.

«Пространственный поворот», означавший выход массовых праздников за рамки стадиона, был связан, во-первых, с обращением, как уже было сказано выше, к опыту петроградских театрализованных представлений 1917—1920-х годов. И, во-вторых, с использованием зарубежного опыта работы над зрелищными постановками в жанре open-air theatre благодаря серии выездов деятелей советского искусства на Авиньонский и другие крупнейшие европейские фестивали. Такой «пространственный поворот» привел к существенному изменению роли художника в организации советских массовых праздников и представлений.

В 1964 году был учрежден Первый Всесоюзный фестиваль театрализованных праздников, который получил название «Навстречу великому 50-летию» (50-летию Октября) и проходил в разных городах страны с июля по сентябрь. Победителем фестиваля стал массовый праздник «Космический карнавал» (режиссер С. В. Якобсон), состоявшийся вечером 25 июня 1964 года и представлявший собой народное гуляние в Центральном парке культуры и отдыха имени С. М. Кирова на территории Елагина острова. Космический карнавал состоял из пролога, театрализованного представления и «звездного бала». Мосты, аллеи и площади Елагина острова были украшены космической атрибутикой в виде ракет, звезд и планет, а также удивляли грандиозными фигурами земных и доисторических животных (например, жирафа или динозавра); вся эта обстановка вводила гуляющую публику в предлагаемые обстоятельства карнавала. Театрализованное представление включало в себя игровые эпизоды, которые разворачивались на суше или воде (например, «К звездам» или «В гостях у Нептуна»). В рамках звездного бала гуляющая публика могла поучаствовать в разного рода певческих и танцевальных конкурсах.

Во второй части монографии Е. А. Слесаря речь идет о театрализованных представлениях и праздниках, непосредственно посвященных 50-летию Октября.

Октябрьский пленум ЦК КПСС освободил Н. С. Хрущева от должности генерального секретаря партии и всех государственных постов, главой партии и государства стал прошедший войну Л. И. Брежнев. В 1965 году, в связи с 20-летием победы в Великой Отечественной войне, был проведен тор-

жественный военный парад — впервые после парада войск Красной армии на Красной площади Москвы 24 июня 1945 года.

Основными характеристиками массовых праздников, посвященных 50-летию Октября, были их *документальность*, локация в *естественных пространствах* и опора на *синтетический язык зрелища*.

В этом плане образцовым массовым праздником стало театрализованное представление 1965 года «Стоять до последнего», поставленное в жанре пантомимы-феерии на территории города Бреста и Брестской крепости (режиссеры и авторы сценария Ю. Белов, Л. Кутузова; художник А. Тарасов). Мероприятия этого праздника происходили и на центральных улицах Бреста, и у старого капонира, и у разрушенного красноармейского клуба, где на специально построенном и декорированном «под кирпич» помосте была разыграна феерия «Стоять насмерть».

В 1967 году Ленинград отметил целой серией юбилейных праздников. Театрализованное представление «Приезд Ленина 3 апреля 1917 года» (режиссер С. В. Якобсон) включало в себя и факельное шествие рабочих Петроградской стороны, и реконструкцию выступления Ленина с балкона бывшего особняка балерины М. Ф. Кшесинской, и собственно праздничное представление на площади перед Финляндским вокзалом. 4 ноября 1967 года состоялось мемориальное представление на Марсовом поле «Вы жертвою пали...» (режиссер С. В. Якобсон), связь событий 1917 года с современностью осуществлялась развитием череды эпизодов от исполнения «Марсельезы» в прологе к произнесению клятвы преемственности под «Гимн Великому городу» и завершалась «Интернационалом» и финальным салютом. 7 ноября 1967 года было дано театрализованное представление в акватории Невы «Праздник „Авроры“» (режиссер С. В. Якобсон), в водном пространстве, ограниченном Дворцовым, Кировским (Троицким) и Литейным мостами. Режиссер широко использовал световые, радио- и пиротехнические эффекты (залпы орудий «Авроры» и Петропавловской крепости, расцветенные огнями движение по водной глади Невы торпедных катеров, береговые фейерверки и залпы большого салюта, огонь на ростральных колоннах — и т. д.), осуществляя символическую связь Петербурга и Петрограда как города трех революций с современным Ленинградом. Празднования завершились 8 ноября 1967 года большим передвижным карнавалом и финальным фейерверком.

Среди массовых праздников, поставленных за рамками юбилейных мероприятий в честь 50-летия Октября, особое внимание Е. А. Слесаря привлекли несколько вариантов театрализованного представления «Алые паруса»: это и первый массовый праздник (режиссер А. Б. Орлеанский), произошедший в акватории Невы в ночь с 28 на 29 июня 1968 года; и празднование 1970 года (режиссер А. Б. Орлеанский), также разворачивающееся на Неве и символизировавшее движение молодых людей к овладению той или иной профессией, а значит — к вступлению в социальную жизнь советского об-

щества; и представление 1972 года (режиссер И. Я. Рахлин), приуроченное к 50-летию создания СССР, проходившее на стадионе имени С. М. Кирова и посвященное теме дружбы братских народов и теме сплочения братских республик, входивших в Советский Союз.

Е. А. Слесарь справедливо отмечал, что современные «Алые паруса», как и многие другие массовые праздники постсоветской России, имели или имеют черты и элементы преемственности, заложенные в театрализованных представлениях советского времени. И научное значение проведенного в монографии «Советский праздник: театрализация мифа» анализа театрализованных представлений 1960-х годов выходит далеко за рамки выбранных автором хронологических рамок исследования и дает методологические ключи к изучению не только советских массовых праздников 1970—1980-х годов, но и театрализованных представлений, поставленных в Российской Федерации в 1990—2000-х годах.

Текст своей монографии Е. А. Слесарь завершил следующим постскриптом: «В 1971 году, после череды юбилеев в Ленинграде, будет создана первая в СССР кафедра, обучающая мастерству режиссуры массовых представлений и определившая во многом ландшафт зрелищной культуры последних советских десятилетий» (с. 259). Тем самым автор монографии отметил и значение кафедры театрализованных представлений и праздников СПбГИКа, на которой он имеет честь служить.

В качестве постскрипума к данной рецензии стоит отметить: текст монографии Е. А. Слесаря дополнен обширным изобразительным материалом, куда вошли фотографии фрагментов массовых праздников 1960-х годов, эскизы декораций театрализованных представлений и эскизы костюмов их участников, афиши и программки массовых праздников, и др.

Для цитирования: *Ряпосов А. Ю.* Рецензия на: *Слесарь Е. А.* Советский праздник: театрализация мифа. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2024. 260 с.: ил. // Временник Зубовского института. 2025. Вып. 1 (48). С. 198—204.

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 (48). 2025

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 28.03.2025 г.

Бумага офсетная. Гарнитура «Петербург».

Формат 70×100/16. Усл. печ. л. 16,9. Тираж 500 экз.

Дата выхода в свет: 21.04.2025 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, 2025

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